

Il cinema, arte del tempo, arte dello spazio

Già dalle prime riflessioni della avanguardia francesi e sovietiche, il montaggio era considerato come l'elemento fondante del linguaggio cinematografico e il cinema come arte del tempo più che dello spazio. Quando Maurice Schérer, alias Éric Rohmer, pubblica «Il cinema, arte dello spazio» nel 1948, rovescia gli elementi.

Il ritmo cinematografico

Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, 1983. Teorico dell'avanguardia francese degli anni '20 e poi importante critico comunista, Léon Moussinac riassume qui la sensibilità dell'avanguardia francese, da Louis Delluc a Jean Epstein.

Se, in un film, le immagini devono avere in sé stesse, al di là del loro significato rispetto all'insieme, una bellezza e un valore proprio, questa bellezza e questo valore possono essere singolarmente diminuiti o accresciuti a seconda del ruolo che si dà a queste immagini nel

tempo, vale a dire dell'ordine secondo cui si susseguono. [...] Se il cinema, in quanto arte plastica, dunque arte dello spazio, trae una parte della sua bellezza dall'ordine e dalla forma delle immagini, non bisogna però dimenticare che, anche in quanto arte del tempo – poiché le parti delle sue opere si susseguono – esso prende il complemento della sua bellezza dall'espressione delle sue immagini [...]. È dal ritmo che l'opera cinematografica trae l'ordine e la proporzione, senza i quali essa non potrebbe avere le caratteristiche dell'opera d'arte.

Non riprendere, ma costruire

Vsevolod Pudovkin, estratti di *Film Acting*, London, 1968. Pudovkin riassume qui (intorno al 1926) la teoria del «montaggio-sovrano», comune alla maggior parte dei teorici sovietici (Koulechov, Pudovkin, Vertov, Ejzenštejn), in cui la realtà si cancella di fronte all'immagine e al montaggio.

Se si riprende una manifestazione per la strada, il risultato non sarà la foto-

grafia di un avvenimento, ma una *representazione particolare* di questo avvenimento. Tra gli avvenimenti reali e la loro riproduzione sullo schermo esiste una grande e significativa differenza; e in questa differenza sta tutto ciò che fa di un film un'opera d'arte. [...] Il fondamento estetico del film è il montaggio. L'espressione «girare un film» è totalmente fuorviante e dovrebbe cadere in

disuso. Un film non viene girato ma *costruito* grazie all'uso di fotogrammi isolati e di scene che costituiscono il suo materiale grezzo. [...] Con l'apparizione del concetto di montaggio la situazione del cinema è cambiata radicalmente. La vera materia prima per la creazione del film ha smesso di essere

la realtà. [...] La materia prima a disposizione del regista non è più costituita da avvenimenti che si svolgono in uno spazio e in un periodo di tempo determinati, e per questo indissolubili; la materia prima del regista consiste in una serie di frammenti di pellicola sui quali egli ha pieno potere.

L'arte dello spazio

Éric Rohmer, «Il cinema, arte dello spazio», in *Il gusto della bellezza*, Pratiche, Parma 1991, pp. 55-56.

L'uso sistematico che del piano fisso hanno fatto registi come Orson Welles, Wyler o Hitchcock ci ha fatto ricordare ultimamente che l'arte del cinema non si riduce alla sola tecnica del cambiamento di inquadratura e che, anche oggi, il valore espressivo dei rapporti di dimensione e dello spostamento delle linee all'interno della superficie dello schermo può essere oggetto di una cura rigorosa. [...] Se la nascita del cinema in quanto arte data dall'epoca in cui «lo sceneggiatore immaginò la divisione del suo racconto in inquadrature», non è, come afferma André Malraux, perché l'immagine in movimento è mezzo di riproduzione, e non d'espressione, ma piuttosto perché la tecnica della successione delle inquadrature ha contribuito a rafforzare il carattere espressivo di ognuna di esse [...]. Lo spazio cinematografico si definirebbe dunque in rapporto a quello della scena sia per la ristrettezza della superficie di visibilità, sia per l'estensione del

luogo dell'azione; non è quindi solo l'interno di ognuna delle inquadrature che il regista deve determinare in funzione di una certa concezione della spazialità, ma la totalità dello spazio filmato: in *Come vinsi la guerra* di Buster Keaton, il movimento di andata e ritorno del treno corrisponde a un'ossessione spaziale ben precisa. Questo scrupolo di espressione spaziale è dunque apparso molto presto nella storia del cinema (e ci si può chiedere, in fin dei conti, se *Hydrothérapie fantastique* di Méliès non sia squisitamente cinematografico, almeno quanto un sapiente montaggio degli anni 1925-1930). Primo storicamente, lo è anche, se così si può dire, logicamente, nella logica di un'arte che, essendo l'arte del movimento per eccellenza, deve crearsi il codice dei significati che utilizza in funzione di una concezione generale sia del tempo che dello spazio, senza che a priori esista alcuna ragione perché i tempo giochi un ruolo privilegiato. Lo spazio, invece, sembra proprio essere la forma generale di sensibilità che più le è intrinseca, nella misura in cui il cinema è un'arte della visione.

Campo-controcampo

Allonsanfan, La vita è bella

Il campo-controcampo, in cui si alterna un dato campo con uno spazialmente opposto, ad esempio nel caso di una conversazione, è stato sviluppato soprattutto a partire dal 1910 da David Wark Griffith. Esaminiamone due esempi.

Nel primo, tratto da *Allonsanfan*, di Paolo e Vittorio Taviani, si ritrovano gli elementi che abbiamo esaminato nel capitolo 4. Lea Massari all'inizio è ripresa di quinta, di spalle, mentre

Mastroianni di faccia. Nella seconda inquadratura è il contrario. I costumi e il dialogo permettono allo spettatore di collegarli l'un l'altro senza usare un'inquadratura generale del contesto. Questo campo-controcampo obbedisce a una regola essenziale stabilita a Hollywood negli anni '20, imposta poi al cinema classico, quella dei 180°: la posizione della macchina da presa nelle due riprese non deve spezzare la linea immaginaria che unisce gli



Nelle due immagini qui sopra (Lea Massari e Marcello Mastroianni in *Allonsanfan*, di Paolo e Vittorio Taviani, 1973), il campo-controcampo è classico, anche se i registi hanno fatto variare l'angolo di orientamento dei due personaggi da 30° a 40° circa. La regola dei 180° è rispettata.

sguardi dei due personaggi. Se nella prima inquadratura Mastroianni guarda verso sinistra, nella seconda Lea Massari deve guardare verso destra. Mettendo la macchina da presa al di là della linea dei 180°, entrambi rivolgeranno lo sguardo a sinistra e non darebbero l'impressione di guardarsi.

Al contrario il campo-controcampo di *La vita è bella*, di Roberto Benigni, si posiziona su questa linea dei 180°: Benigni e Nicoletta Braschi si guardano in faccia, dando la sensazione di guardare negli occhi anche lo spettatore, di coinvolgerlo nel dispositivo della messa in scena, mentre nella situazione classica egli resta all'esterno.

Un'inquadratura d'ambientazione ristabilisce l'equilibrio turbato. Lo sviluppo della profondità di campo e del piano sequenza negli anni '40 ha offerto un'alternativa al campo-controcampo. Molti registi, come Claude Chabrol, preferiscono un punto di vista mobile in cui il movimento di macchina permetta la stessa alternanza senza rotture.



Queste immagini di *La vita è bella* (1997) di Roberto Benigni, rompono radicalmente con il classicismo: se esse non si fossero succedute e se la terza inquadratura non riavvicinasse i due attori, niente dimostrerebbe che essi occupano lo stesso spazio, nel caso specifico sotto un tavolo. Notiamo che questa terza inquadratura a 90° aggiunge forza alla stranezza comica della situazione.

Punto di vista e focali

Pochi spettatori si rendono conto del fatto che la scelta di un obiettivo può cambiare completamente la visione di uno stesso soggetto. Tanto più che questa è difficilmente percettibile al cinema, vista la rapidità con cui si succedono le inquadrature e la loro omogeneità; è raro che uno stesso spazio sia presentato, nello stesso film, sotto aspetti realmente diversi ma dallo stesso angolo di visione. Se non a intervalli di tempo da non permetterci di fare un confronto, o giustificati dall'intervento di un apparecchio ottico: un'inquadratura in vista «naturale» e la stessa attraverso un binocolo, ad esempio. La stragrande maggioranza degli obiettivi cinematografici usati oggi, basandosi sui principi della *perspectiva artificialis* istituita nel XV secolo in Italia, o *prospettiva monoculare*, offre un'immagine a due dimensioni di uno spazio tridimensionale che, in virtù di

una costruzione e di un'abitudine culturale, ci appare «naturale». La distanza focale - tra la lente e il fuoco luminoso in cui convergono i raggi luminosi e in cui si crea l'immagine virtuale del reale - definisce le diverse modulazioni che la fotografia e il cinema danno a questa realtà percepita ingenuamente come «oggettiva».

Qui a fianco, tre immagini riprese dallo stesso punto di vista fisico (la cinepresa non si sposta dalla sua collocazione iniziale), con degli obiettivi a focale diversa: con il 28mm (focale corta), in alto a sinistra, si percepisce l'insieme dell'edificio, con una certa prospettiva data soprattutto dal prato e dall'edificio sulla sinistra. Le verticali tendono verso l'obliquità. Le distanze tra primo piano e sfondo sono accentuate, la zona di messa a fuoco, o profondità di campo, è notevole. Con il 50mm (in basso), l'effetto di prospettiva si smorza per



Parte posteriore della residenza Mallet a Marlotte (Seine-et-Marne), ai margini del bosco di Fontainebleau, dove visse Auguste Renoir (e dove dipinse *L'auberge rouge*). Jean Renoir abitò anch'egli a Marlotte, dove girò *La ragazza dell'acqua* (1925) e *La scampagnata* (1936).

effetto della cancellazione dell'edificio segnalato, ma il rilievo della casa è rispettato. Succede più o meno lo stesso con gli obiettivi 35 o 40mm, abbastanza comuni. Con il 100mm il campo della ripresa è più ristretto, gli sfondi e i primi piani sono più ravvicinati, l'immagine insiste su una parte del palazzo, su una o l'altra finestra, su questo o l'altro corpo dell'edificio. La messa a fuoco è più ristretta e richiede ancor di più la scelta di questo o quell'elemen-

to. L'insieme è svincolato da qualsiasi contesto spaziale. Queste tre immagini implicano un rapporto diverso dello spettatore (o del personaggio che lo rappresenta) con lo spazio fisico e con quello della finzione. Nell'immagine in alto tutto può ancora accadere. Nelle altre il punto di vista dello spettatore è sempre più focalizzato su una parte dello spazio da cui può nascere l'azione. La sua immaginazione (o la sua aspettativa) è più limitata.