

# CINEMATOGRAFO QUADRI CHE SI MUOVONO

*Centodieci anni fa, con il Cinématographe Lumière, nasceva ufficialmente la possibilità di una realtà virtuale: un'invenzione senza futuro, secondo i suoi creatori, che avrebbe invece segnato tutto il secolo successivo.*

DI ALBERTO FARINA

*Cinepresa Technicolor a tre colori, usata la prima volta nel 1934. La luce che viene catturata dall'obiettivo viene indirizzata da un sistema di prismi su tre pellicole negative monocromatiche caratterizzate da diversa sensibilità alla lunghezza d'onda della luce. I tre colori risultanti (rosso, verde e blu) venivano poi ricomposti su una pellicola positiva unica con un ulteriore processo.*

**S**i fa presto a dire Lumière. A quasi centodieci anni da quel 28 Dicembre 1895 che, al Grand Café sul Boulevard des Capucines vide la prima proiezione pubblica del neonato *Cinématographe*, chiunque è in grado di attribuire ai fratelli Auguste e Louis il merito di aver inventato il cinema. Pochi però ne ricordano quella scarsa lungimiranza che li avrebbe spinti a parlarne come di

un'invenzione senza futuro. E praticamente nessuno ha più alcuna memoria dei molti, geniali pionieri che, con le loro ricerche, avevano reso possibile il lieto evento.

Senza nulla voler togliere al loro primato, **i Lumière si erano in realtà limitati a combinare insieme una serie di invenzioni di gran lunga più innovative, unendole a un meccanismo**

**basato sul funzionamento delle macchine per cucire.**

La loro non fu, insomma, che la classica goccia che fa traboccare un vaso di idee, di brevetti e di ricerche: facendone tuttavia scaturire qualcosa che - ben lungi dal confermarsi privo di futuro - si sarebbe rivelato invece una delle invenzioni fondamentali di tutto il secolo che stava per aprirsi.





Auguste Lumière (1862-1954, a sinistra) e suo fratello Louis (1864-1948), inventori, pionieri e produttori del cinema francese. Il padre, Antoine Lumière, possiede a Besançon un negozio di articoli fotografici. Si trasferisce poi a Lione, dove inizia a fabbricare - con l'aiuto di Louis - un nuovo tipo di lastra trattata con bromuro d'argento. In seguito, apre un'officina che ben presto è in grado di produrre in serie cinquantamila lastre all'anno. Basandosi sull'osservazione delle invenzioni per realizzare da un lato la scomposizione del movimento in immagini fisse e dall'altro la sua ricomposizione, brevettano il 13 febbraio 1895 il loro Cinématographe. È attribuita a Louis l'ideazione del dispositivo che consente il moto intermittente della pellicola, analogo a quello utilizzato nelle macchine per cucire. La prima

dimostrazione pratica si tiene a Parigi nove giorni dopo, il 22 marzo, presso la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, dove viene proiettato solo il film *Sortie de l'usine Lumière*. A questa ne seguirono altre: il 10 giugno, a Lione, durante il congresso delle società fotografiche francesi; il 13 luglio, a Parigi, al Congresso delle scienze; il 16 novembre, infine, alla Sorbona, in occasione dell'apertura dei corsi di fisica e chimica.

## FOTOGRAFIE IN MOVIMENTO

*Nato come strumento per catturare e analizzare il movimento, il cinema dei primi anni si limitava a registrare la realtà riproponendola senza interventi creativi.*

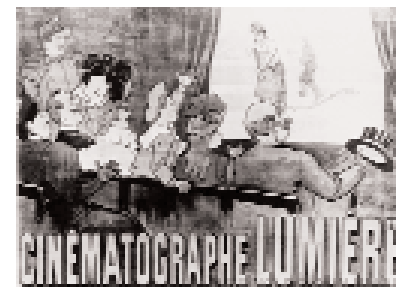
Per i Lumière e per il pubblico dei primi anni, il cinema non era altro che una suggestiva attrazione da fiera. Del resto, fino a quel momento, praticamente tutti gli strumenti che miravano a creare un'illusione di movimento sfruttando il fenomeno della persistenza dell'immagine sulla retina (spiegato nell'incorniciato a pag. 49) erano stati pensati e venduti come sofisticati giocattoli. Gli spettatori del Cinématographe Lumière ammiravano sconvolti l'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat, ma assistevano colmi di meraviglia anche alle più banali scene di vita quoti-

diana, e uscivano dalla proiezione stupefatti - più che dalla vita apparente delle persone sullo schermo - dal continuo e assolutamente realistico muoversi di foglie, onde e altri elementi che all'azione facevano solo da sfondo. Non è sicuramente un caso se già nel 1903 - ossia appena sette anni dopo il trionfo della loro invenzione - i Lumière decidevano di abbandonare la produzione cinematografica. Nato e venduto soltanto come un divertente strumento per fotografare la realtà nel suo divenire, **il loro cinematografo stava già trasformandosi inaspettatamente in qualcosa di molto più complesso e potente**: una nuova forma di espressione, prima di tutto, capace di cambiare per sempre il modo in cui l'uomo si rapporta con la realtà. Ma anche un'industria multimiliardaria e, in alcuni casi, una vera e propria arte che, col tempo, sarebbe stata riconosciuta come tale e degnata di un prestigioso settimo posto accanto a Pittura, Scultura, Disegno, Architettura, Letteratura e Musica.

## DA GADGET A LINGUAGGIO: LA NASCITA DEL CINEMA CON LA "C" MAIUSCOLA

*Con l'illusionista Georges Méliès, il cinema scopre la sua vocazione affabulatoria. Sul grande schermo prende vita la fantasia.*

Per arrivare a questo traguardo, il cinema avrebbe dovuto superare un bel po' di ostacoli. La scarsa considerazione nei confronti del nuovo mezzo si era per qualche tempo mutata in aperta diffidenza dopo l'incendio che, il 4 Maggio 1897, aveva distrutto una sala di proiezione a La Carité uccidendo ben 125 spettatori: privo di qualsiasi contenuto artistico o culturale, il cinema si rivelava un passatempo addirittura pericoloso. Non ci volle molto, tuttavia, perché

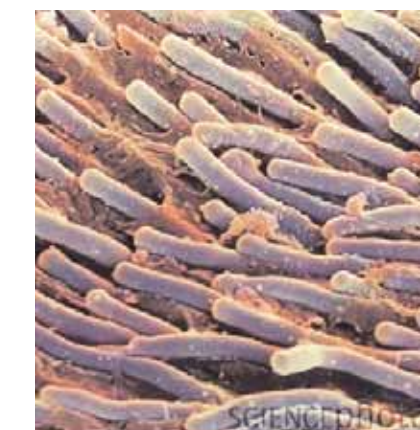


*Un manifesto pubblicitario del 1896 per uno degli spettacoli cinematografici dei fratelli Lumière. La prima di una lunga serie di proiezioni pubbliche a pagamento si tenne a Parigi il 28 dicembre 1895. Il primo giorno, gli incassi furono modesti e appena sufficienti a ripagare le spese per l'affitto della sala. Poi la voce si diffuse e il Cinematografo diventa un fenomeno di grande successo, con venti spettacoli al giorno, dalle dieci del mattino fino a mezzanotte. Lo spettacolo durava circa mezz'ora e comprendeva una decina di pellicole, cui se ne aggiungevano rapidamente molti altri fino a raggiungere un primo catalogo di un centinaio di titoli.*

il pubblico ricominciasse ad affollare le sale. Anche perché, nel frattempo, ci si cominciava a rendere conto che al progressivo calo di interesse per la novità in quanto tale corrispondeva un entusiasmo crescente per i film a contenuto narrativo. **La strada l'aveva segnata, e in modo spettacolare, l'illusionista Georges Méliès, che aveva subito visto nel Cinématographe lo strumento ideale per dare ai suoi spettacoli una magia mai conosciuta prima.** Girati in scenografie barocche, e debordanti di effetti speciali congegnati dallo stesso autore, i suoi film mostravano che il cinema offriva ben altre possibilità che la mera documentazione del mondo reale: sullo schermo era possibile lasciar libera la fantasia, visualizzando mondi e viaggi fantastici e incantando gli spettatori con trasformazioni, viaggi sulla Luna, creature mostruose e ridicole. Progenitore del cinema fantastico, Méliès era però tutt'altro che solo a portare avanti lo sviluppo del cinema in senso narrativo. Senza bisogno di effetti speciali

particolari, le storie acquistavano sempre maggiore importanza nell'offerta delle sale cinematografiche. E divenivano quindi via via

più lunghe e articolate, mutandosi da scenette a narrazioni complesse. Ispirandosi sempre più spesso a modelli letterari.

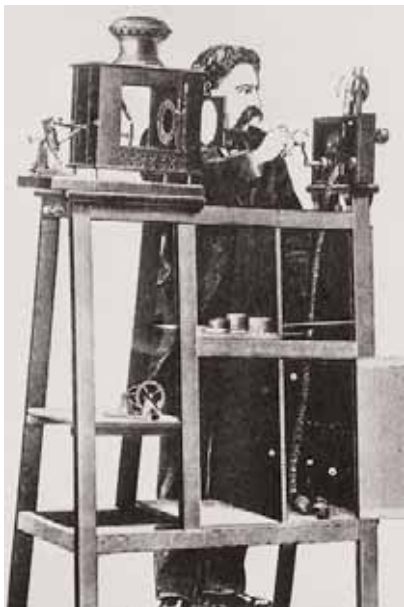


**IN ALTO:**  
????????????????????????????????????  
????????????

**A DESTRA:**  
????????????????????????????????????  
????????????







Un proiettore dei Lumière in un'incisione dell'epoca. La tecnologia che stava alla base dell'invenzione veniva applicata anche per i meccanismi della macchina da presa e delle stampanti. Decisi a sfruttare in proprio la loro invenzione, i Lumière rifiutano di vendere ad altri le loro macchine, e istruiscono i loro operatori che non abbandonino mai gli apparecchi, in modo da mantenere la segretezza sul loro funzionamento. Il tentativo di conquistare il mercato americano, iniziato con il prevalere dei fratelli sulla concorrenza di Edison, si arresta nel 1897 quando il nuovo presidente USA, Mac Kinley, avvia una campagna protezionistica che impone pesanti dazi sulle importazioni dall'estero. Prima della fine dell'anno, la sede newyorkese dei Lumière viene messa in liquidazione, segnando l'inizio del declino della ditta.

## IL PADRE DI TUTTI I REGISTI: DAVID WARK GRIFFITH

Passando dal palcoscenico al set cinematografico, Griffith si pone il problema della differenza fra teatro e cinema iniziando l'esplorazione delle potenzialità espressive del nuovo mezzo.

Oggi considerato, con qualche approssimazione, il principale re-

sponsabile del cristallizzarsi di una prima grammatica cinematografica, l'americano David Wark Griffith aveva esordito calcando senza troppa fortuna il palcoscenico. In un momento di particolare necessità economica aveva accettato di malavoglia di prostituire la sua vocazione recitativa comparando in qualche film muto, cogliendo abbastanza rapidamente l'occasione di passare dietro la macchina da presa: apparire sullo schermo cinematografico era già allora un lavoro decentemente remunerato, ma per un attore di teatro era considerato quasi un disonore. E la regia sembrava un buon modo per evitare di giocare, letteralmente, la faccia. Ma Griffith si rendeva perfettamente conto delle differenze fra teatro e cinema. Nel primo caso, il punto di vista dello spettatore corrisponde esattamente al suo campo visuale, che abbraccia l'intero palcoscenico: e i primi film tendevano a riportare sullo schermo il medesimo rapporto, con inquadrature fisse che abbracciavano l'intera scena e mostravano tutti gli attori in campo lungo, a figura intera. **Griffith sarebbe invece stato il primo ad approfittare della possibilità che il cinema offre di suddividere lo spazio in segmenti** mostrati in successione, variando le inquadrature in modo da alternare i campi



Disegno della sezione di un occhio umano che mostra il processo della visione. La messa a fuoco dell'immagine sulla retina è operata sostanzialmente dalla cornea, mentre il cristallino è responsabile della regolazione fine al variare della distanza della scena.

lungi con il cosiddetto *piano americano* (una inquadratura più ravvicinata in cui la persona viene inquadrata dalle ginocchia in su) e persino con *primi piani* capaci di potenziare in un modo - per l'epoca - assolutamente rivoluzionario, la capacità di un volto di esprimere un'emozione.

## CINEMA CON LA "C" MAIUSCOLA

*L'invenzione del linguaggio cinematografico va di pari passo con l'introduzione di storie sempre più complesse e articolate, mentre si delinea la natura del cinema come arte industriale.*

Dal *flashback* all'effetto *flou*, dalla luce artificiale usata con intenti drammatici alle chiusure a iris, Griffith sperimentava in ogni film qualche soluzione nuova - fino al punto di ordinare a un intero cast di immobilizzarsi durante la ripresa per ottenere una sorta di *freeze-frame* (congelamento fotografico dell'immagine) ben prima che ciò divenisse una possibilità tecnica. **Ispirandosi alla letteratura e, in particolare, alla lezione di Dickens, era deciso a dimostrare che il cinema fosse anche in grado di gestire più piani narrativi contemporaneamente.** Allo stesso modo in cui un romanzo era in grado di alternarsi fra azioni diverse, così un film poteva passare in modo fluido da un luogo (e da un evento) all'altro. È la nascita - o, meglio, l'applicazione sistematica e consapevole - del cosiddetto montaggio parallelo: che permette, nell'esempio più semplice, di raccontare un inseguimento alternando immagini dell'inseguitore e dell'inseguito -

ma che Griffith porterà all'estremo, nel suo *Intolerance* (1916), raccontando simultaneamente la caduta di Babilonia, la passione di Cristo, la strage degli Ugonotti e la repressione di uno sciopero operaio.

**Ma Griffith è anche protagonista del trasformarsi del cinema in un business multimiliardario e al tempo stesso rischioso:** il suo *Nascita di una nazione* (1915) aveva incassato una cifra incalcolabile (letteralmente: all'epoca, la distribuzione veniva fatta cedendo il film nei vari territori a cifre forfettarie, e anche se il successo fu misurato in circa 20 milioni di dollari degli anni dieci, è da credere che i ricavi complessivi abbiano raggiunto un cifra fino a cinque volte superiore) mentre *Intolerance* sarebbe stato un fiasco



David Wark Griffith, intorno al 1908. Un'immagine che appartiene a una serie di ritratti formali che l'attore e commediografo si fece fare nel periodo in cui cominciava, contro voglia, a muovere i primi passi nel mondo del cinema.

tale da affondare la casa di produzione del regista.

Qualche anno dopo, Griffith sarebbe tornato alla carica fondando, insieme a divi dell'epoca come Douglas Fairbanks, Mary Pickford e soprattutto Charlie Chaplin, la United Artists - ma la sua parabola creativa era ormai in fase discendente. L'insuccesso di *Intolerance* era emblematico del conflitto che avrebbe accompagnato il cinema per tutta la sua storia: rispetto a molte altre forme d'arte, la realizzazione di un film è da sempre un'impresa costosissima che non può prescindere dai riscontri del mercato. Anche le pellicole con maggiori ambizioni artistiche, quindi, devono da sempre riportare a casa gli ingenti finanziamenti che le hanno rese possibili - perché l'insuccesso commerciale si paga, alla lunga, con l'impossibilità di continuare a fare cinema. Nel cinema, quindi, l'arte è costretta sempre al compromesso con il commercio: e non è un caso se, nella loro concretezza, gli Americani parlano della cinematografia soprattutto come una Industria.

## EISENSTEIN E LE MERAVIGLIE DEL MONTAGGIO

*In una breve ma straordinaria stagione sperimentale, S.M. Eisenstein e altri cineasti sovietici arricchiscono il linguaggio cinematografico di potenzialità espressive inedite e potenti.*

Sarebbero state la sempre maggior complessità dei temi trattati e delle storie raccontate, l'evoluzione ra-



*Inizialmente attivo nel teatro, Sergei Michailovic Eisenstein teorizzò, nel manifesto Il montaggio delle attrazioni, la necessità di impedire la ricezione passiva da parte dello spettatore. Queste teorie troveranno il loro più compiuto sviluppo nei primi anni dell'attività cinematografica del regista, iniziata nel 1924 con il film Sciopero.*

pidia di una vera e propria industria e la crescente sofisticazione del linguaggio cinematografico a disperdere finalmente il pregiudizio che relegava il cinema al rango di attrazione popolare: destando, accanto all'attenzione delle platee, anche quella dei critici e degli studiosi. Mentre l'America - e tutte le altre cinematografie che si andavano strutturando secondo un modello industriale - sviluppavano e perfezionavano un tipo di montaggio che consentisse ai film di coinvolgere lo spettatore in una rappresentazione credibile e continua della realtà (Vedi l'incorniciato sull'effetto Kulesov a pag. 54) che permettesse il massimo del coinvolgimento emozionale, altrove c'era chi si chiedeva se il montaggio non si potesse usare anche a fini antinaturalistici. Per una breve ma intensa stagione sperimentale, le teorie sovietiche del montaggio introdussero soluzioni innovative per comunicare attraverso la pellicola. Per S.M. Eisenstein, il cinema doveva ap-



profittare al massimo della possibilità di sconvolgere la tendenza dello spettatore a una ricezione passiva, costringendolo invece a reagire a sollecitazioni particolarmente sciocanti. Battezzata *Montaggio delle attrazioni*, la teoria porta fra l'altro a un montaggio ben diverso da quello che mira alla continuità narrativa e spaziale: al contrario, la successione fra le inquadrature diventa spesso un conflitto. Fra scene diverse, che Eisenstein ci presenta esplicitamente come metafore l'una dell'altra (in *Sciopero*, del 1924, al gesto che segna l'inizio di una sanguinosa repressione militare segue l'imma-

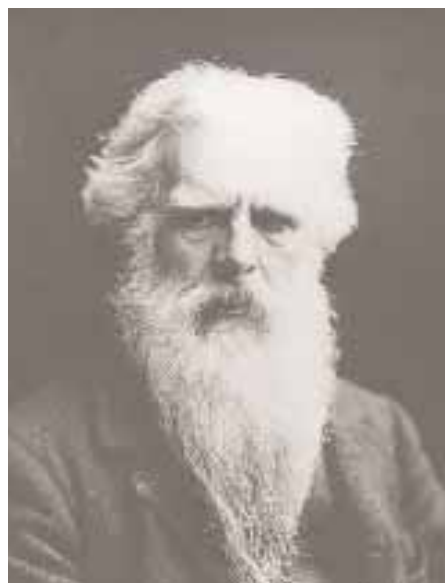
gine di un coltello da macellaio che cala su un toro destinato a essere abbattuto), oppure fra momenti differenti di un'azione, che viene mostrata ripetutamente e che acquista per questo un valore più di concetto generale che di raffigurazione di un atto reale (**nella *Corazzata Potemkin*, del 1925, la rottura di un piatto da parte di un marinaio, reiterata in dieci velocissimi stacchi diversi, diventa il simbolo della imminente rivolta**). Lo scontro poteva essere anche con le aspettative dello spettatore: quando un'azione veniva mostrata invece in modo

frammentario, invitando lo spettatore a ricostruire attivamente il senso di ciò che sta vedendo. Queste ed altre sperimentazioni rivelavano un cinema in grado di parlare linguaggi molto diversi l'uno dall'altro, pur restando sempre comprensibile dalle platee grazie alla forza evocativa delle immagini e del senso generato dalla loro successione. L'avvento di Stalin e l'imposizione della dottrina del Realismo Socialista - che bandiva qualsiasi compiacimento intellettualistico - avrebbe stroncato all'inizio degli anni Trenta il movimento dell'Avanguardia, ma senza riuscire a radicarne l'insegnamento.

### EADWEARD MUYBRIDGE, L'UOMO CHE CATTURAVA IL MOVIMENTO

Il cinema non esisterebbe se non fosse per il genio dell'inglese Eadweard Muybridge. Medico e scienziato, viene chiamato in California dal Presidente della Central Pacific per illustrare la costruzione della ferrovia: senonché il committente ha una vera passione per i cavalli, e spinge Muybridge a escogitare una soluzione che permetta di scomporre il movimento in più fotografie. L'effetto si ottiene con la *Zoopraxografia*, ossia una batteria di 24 macchine fotografiche attivate da fili tesi perpendicolarmente al percorso del cavallo (e quindi in grado di scattare altrettante immagini nelle varie fasi del movimento dell'animale). Siamo nel 1872, e al geniale fotografo sembra aprirsi una lucrosa carriera, che tuttavia subisce un'inattesa battuta d'arresto appena due anni dopo: fra il 1874 e il 1875, Muybridge finisce in carcere per aver ammazzato l'uomo che gli ha appena messo incinta la giovane moglie. Nell'America ottocentesca, a quanto pare, il delitto d'onore è considerato un reato lieve: appena due anni dopo, Muybridge è di nuovo in libertà e nel 1879, dopo aver suddiviso il movimento in più fotografie, decide di ricomporlo. Nasce quindi lo Zooprassinoscopio, strumento in grado di mostrare le foto in rapida successione, restituendo la sensazione che il soggetto si muova. Nel 1882, Muybridge si mette in proprio, elaborando lastre fotografiche più sensibili e precise ed elevando fino a 200 il numero delle fotografie scattabili e proiettabili. Le sue invenzioni ne fanno un uomo facoltoso, soprattutto quando a quelli sui cavalli subentrano studi sul nudo: le immagini di anatomie umane in movimento avranno una fortuna commerciale che solo una mente maliziosa oserebbe attribuire a interessi men che scientifici.

*Un ritratto di Eadweard Muybridge (1830-1904), fotografo escienziato. Nato in Inghilterra ed emigrato in California all'età di 22 anni, utilizza la fotografia per studiare il movimento umano e animale. Verso la fine degli anni Settanta dell'Ottocento, con una batteria di 24 macchine fotografiche collegate a fili tesi sulla pista, riesce a dimostrare che un cavallo al galoppo si trova, in certi istanti, ad avere tutti e quattro gli zoccoli simultaneamente sollevati dal suolo. Nel 1887 pubblica 20.000 immagini nel libro *Animal Locomotion*. Dopo aver scomposto il movimento in immagini fisse, lo riproduce nuovamente con l'invenzione dello Zooprassinoscopio, una sorta di proiettore ante litteram.*



## LA GRANDE RIVOLUZIONE DEL SONORO

*Il perfezionamento delle tecnologie in grado di abbinare al film una colonna sonora sincronizzata sconvolge l'industria cinematografica in tutto il mondo e pone le basi per l'irresistibile trionfo dell'audiovisivo.*



*Charlie Chaplin in *Il grande dittatore* (1940), il film in cui il grande attore e regista si arrendeva finalmente al cinema parlato. Tredici anni dopo l'avvento del sonoro con *Il cantante di jazz* (1927).*

Cheché se ne pensi, il cinema non è mai stato veramente muto. Anche prima che si perfezionasse la tecnologia in grado di abbinare al film una colonna sonora sincronizzata, le proiezioni erano sempre accompagnate in sala da un semplice pianista fino a una orchestra intera - e in qualche caso anche da rumoristi, o da narratori incaricati di chiarire i passaggi narrativamente più impervi della trama. Ancor prima dei Lumière, Thomas Alva Edison aveva tentato la strada delle immagini in movimento con la finalità dichiarata di farne l'ideale complemento del



*Insieme alla Paramount, la Warner Brothers, la 20th Century Fox e la RKO, la Metro Goldwyn Mayer faceva parte delle cinque major - vale a dire le case di produzione a integrazione verticale che controllavano tutta la filiera produttiva del cinema: dal progetto al set fino alla distribuzione e persino all'esercizio. Si distinguevano dalle cosiddette minor (la Universal, la Columbia o la United Artists) che non possedevano direttamente catene di sale cinematografiche.*

suo grammofono. Ma fu solo verso la fine degli anni Venti che l'industria riuscì a introdurre un sistema che consentiva di abbinare a un film una colonna sonora sincronizzata. La riconversione tecnologica di tutta la filiera produttiva, e soprattutto delle decine di migliaia di sale cinematografiche, richiedeva investimenti ingenti, che spinsero i grandi produttori a cercare e ottenere l'appoggio delle banche. **Ma il sonoro comportava soprattutto profonde modifiche nello stile e nel linguaggio cinematografico.** La libertà espressiva raggiunta negli anni Venti dal grande cinema muto fu sensibilmente limitata dalle esigenze della registrazione sonora: riducendo, soprattutto all'inizio, la mobilità della macchina da presa e l'audacia del montaggio. Alcuni attori videro la loro popolarità svanire da un giorno all'altro a causa di voci inadeguate o accenti sgraditi al pubblico, mentre altri trovarono proprio nel sonoro la loro grande occasione. Eccezione più unica che rara, Charlie Chaplin continuò imper-

territo a realizzare film privi di dialogo, limitandosi ad arricchirli di effetti sonori e musica - e solo con *Il grande dittatore*, nel 1940, si decise ad abbandonare le sue resistenze (e, con esse, il suo storico personaggio del Vagabondo). **Tra coloro che accolsero la novità col massimo entusiasmo, va ricordato Alfred Hitchcock**, che non perse tempo a capire come il sonoro potesse costituire un sensazionale ampliamento delle potenzialità espressive di un cineasta. Nel suo *Blackmail* (1929), il primo film parlato prodotto in Inghilterra, il regista usa ad esempio l'audio per comunicare una sensazione soggettiva di straniamento della protagonista: il dialogo di una sua interlocutrice resta per lei e per noi quasi del tutto inintelligibile, salvo che da una sorta di magma sonoro emerge ripetutamente la parola "coltello".

*Una celeberrima immagine dal *Voyage dans la lune* (1902) di Georges Méliès. Illusionista e prestigiatore, quando i Lumière rifiutano di vendergli uno dei loro apparecchi se ne costruisce uno da solo. A lui si deve il distacco dal cinema dalla missione documentaristica, e la nascita della sua vocazione fantastica e affabulatoria.*





## IL CINEMA: SOLO QUADRI IN MOVIMENTO?

*L'inganno dei sensi senza necessità di mediazione culturale pone il problema della distinzione fra la realtà e la sua rappresentazione sullo schermo.*

Nessuna delle evoluzioni successive all'introduzione del sonoro - il colore, lo schermo panoramico, il crescere della sensibilità delle pellicole e della maneggevolezza delle cineprese... ma nemmeno la televisione - avrebbero avuto la stessa portata dirompente. Per quanto dotata di una forza espressiva inaudita, l'espressione cinematografica dell'era del muto doveva ricorrere spesso a soluzioni espressive che supplissero all'assenza di sonoro, richiedendo perciò allo spettatore un certo grado di partecipazione intellettuale attiva. Con l'introduzione irreversibile della



*Il quadro "Napoleone varca le Alpi" di David (raffigurante Bonaparte a cavallo sul passo del Gran S. Bernardo, il 20 maggio 1800) è un bell'esempio di come, già con la sola pittura, i migliori artisti riuscissero a fornire una sensazione di movimento.*

## L'EFFETTO KULESOV



*Un montatore alla moviola. Le possibilità offerte dalla pratica del montaggio si ampliarono enormemente grazie agli esperimenti dei teorici sovietici. Costretto a insegnare cinema in un periodo in cui scarseggiava la pellicola vergine, Lev Kulesov fu il primo a teorizzare il potere del cinema di generare significato mediante il semplice accostamento di immagini diverse.*

Regista sperimentale e insegnante presso la Scuola statale di Cinematografia dell'URSS postrivoluzionaria, Lev Kulesov fu forse spinto sulla via degli esperimenti sul montaggio dalle difficoltà dovute alla guerra civile. Spesso impossibilitato a girare nuovo materiale, Kulesov utilizzava materiale preesistente per mostrare come, nel cinema, la risposta dello spettatore dipenda più dal montaggio finale che dalla singola inquadratura. Il suo esperimento più famoso utilizzava alcuni vecchi primi piani in cui il noto attore Ivan Mozzuchin manteneva un'espressione neutra: alla medesima inquadratura, Kulesov faceva succedere di volta in volta immagini diverse - un piatto caldo, un cadavere, un bambino. Gli studenti scoprivano, con stupore, che a seconda delle immagini di volta in volta collegate al suo volto impassibile, l'attore sembrava esprimere fame, dolore o tenerezza.

Un altro celebre esperimento era un montaggio di dettagli di volti femminili differenti. L'alternarsi dei primissimi piani del naso di un'attrice, della bocca di un'altra, dell'orecchio di una terza, davano l'illusione di osservare il volto di un'unica attrice. Abituato a usare lo sguardo per osservare la realtà, lo spettatore tende automaticamente a inferire i nessi spaziali o temporali fra elementi eterogenei: e questo permette al cinema di costruire - di *montare* - uno spazio o un tempo coerenti che non hanno una corrispondenza nella realtà. Sulla base di questa osservazione semplice ma potente, l'effetto Kulesov è l'architrate su cui si fonda tutto il linguaggio cinematografico.

colonna sonora, fra la percezione dello schermo e quella della realtà cadeva una barriera fondamentale. Rivolgendosi simultaneamente a vista e udito - i più importanti fra i cinque sensi dell'esperienza umana - la comunicazione audiovisiva conquistava un potere di suggestione stupefacente, su cui da anni si affannano gli studiosi del linguaggio.

Solo quadri in movimento, quindi? Niente affatto, perché **il cinema gioca simultaneamente su più tavoli: la sua natura, che è fondamentale quella di un'arte basata sulla registrazione dell'esistente, gli permette di appropriarsi dei codici espressivi di ogni altra arte visiva o acustica.** Combinandoli, tuttavia, con il montaggio visivo e sonoro, con soluzioni che al cinema appartengono in modo esclusivo. E che, sommate, diventano un meccanismo di comunicazione molto spesso in grado di sostituire, a livello emozionale, l'esperienza della realtà. Conosciuto da noi tutti come acceleratore dell'immaginazione, come veicolo di sogni e fantasie, come narratore di storie, il cinema è soprattutto un sublime bugiardo in grado di parlare un linguaggio invisibile: troppo vicino alla realtà perché sia facile cogliere la differenza fra

## I QUADRI IN MOVIMENTO DI BILL VIOLA

Se il cinema ci ha abituato a leggere il movimento in una successione di 24 immagini fisse al secondo, le opere dell'artista americano Bill Viola rallentano il movimento al punto di creare una illusione di fissità. Esposti nelle più prestigiose gallerie d'arte del mondo (fra cui il Getty Museum di Los Angeles, a pochi chilometri da Hollywood), i suoi quadri sono in realtà schermi ultrapiatti su cui vengono trasmessi filmati ripresi con macchine da presa ad altissima velocità. Il risultato è una sorta di effetto rallentato estremo, che dilata ciascun movimento fino a renderlo pressoché impercettibile. I volti che appaiono nei suoi ritratti sembrano a prima vista immobili, e solo in seguito ci si rende conto che le loro espressioni e posizioni mutano in modo continuo, come se davvero si trattasse di quadri viventi. In alcuni casi l'accelerazione in fase di ripresa (e, conseguentemente, l'effetto di rallentamento) è meno marcata, e l'azione più facile da seguire come tale. Ma che si tratti di un gruppo di persone in fila per piangere qualcuno in una camera ardente, di due tuffatori o di una composizione in costume di sapore vagamente biblico, l'effetto ipnotico è assicurato. Con in più il beneficio di un dubbio interessante su cui arrovellarsi: è cinema o è fotografia?



*L'artista americano Bill Viola realizza film girati a una velocità tale che uno spettatore distratto può scambiarsi per immagini fotografiche fisse.*

l'uno e l'altra, troppo facile da capire perché venga naturale interrogarsi sui modi in cui comunica con la nostra coscienza più

*Il cantante di Jazz (1927) di Alan Crosland, interpretato dal popolare entertainer Al Jolson, è passato alla storia come il primo lungometraggio parlato della storia del cinema. In questa prima fase, il sonoro si registrava su dischi: in seguito si troverà il modo di trasferirlo sulla stessa pellicola. Il successo del film, prodotto dalla Warner Bros., scatenò la corsa al sonoro di tutte le case concorrenti.*

profonda. Non importa che si parli di un documentario o della più improbabile saga fantascientifica, di un dramma psicologico o di una commedia: unico fra tutte le altre arti, il cinema è in grado di parlarci con l'immediatezza della musica senza dividerne la natura astratta; di trasmetterci significati simbolici senza darci il tempo di analizzarli criticamente; di gestire, infine, con un potere assoluto, lo spazio e il tempo della realtà, scomponendola e ricomponendola a piacimento.

## LA NUOVA RIVOLUZIONE ELETTRONICA: LA SCOMPARSA DELLA SOGLIA TECNOLOGICA

*L'abbassarsi della soglia tecnologica moltiplica da un lato la pervasività dell'audiovisivo ma al tempo stesso porta il mezzo alla portata di tutti.*

Il fenomeno televisivo non ha modificato nella sostanza questo quadro generale. Se per quello che riguarda la narrazione, la TV ha fatto suoi tutti i codici espressivi del linguaggio cinematografico, anche il cinema ha saputo cogliere dalla sua ingombrante sorella minore una gran quantità di soluzioni e stilemi comunicativi. La vera rivoluzione dell'audiovisivo, quindi, viene in realtà solo dalla democratizzazione che lo sviluppo della tecnologia - e il conseguente calo dei costi dell'attrezzatura - comportano nei confronti della produzione audiovisiva.

Se è vero che le immagini in movimento ci inseguono ormai



*Il costo relativamente contenuto delle moderne cineprese elettroniche ha abbattuto la soglia tecnologica che impediva a molti giovani autori di sperimentare sul campo le tecniche di base della ripresa cinematografica.*

ovunque - in schermi televisivi annidati un po' dappertutto, sui nostri computer e perfino sui cellulari - d'altro canto è evidente che la possibilità di registrare immagini e suoni è oggi realmente alla portata di tutti. **Il sogno del critico francese Alexandre Astruc, che negli anni Quaranta vagheggiava il giorno in cui chiunque sarebbe stato in grado di comunicare in modo audiovisivo con la stessa faci-**

**lità con cui si usa una penna, sembra insomma essersi avverato:** quella *camera-stylo* (penna-cinepresa, anche se oggi si deve parlare semmai di penna-telecamera) chiunque è ormai in grado di maneggiarla. Non c'è più, insomma, quella soglia tecnologica che tagliava fuori chiunque non disponesse di ingenti capitali. Una telecamera non costa ancora come una matita, ma il divario si sta riducendo di anno in anno. E il punto focale, dopo oltre cento anni di storia, può tornare a spostarsi sul talento. Se è vero che una matita e un foglio non fanno necessariamente un Leonardo Da Vinci, la maggior parte di coloro che impugnano un telefonino di ultima generazione non diverranno mai un Griffith o un Kubrick. Il bello è che non ci sono più scuse o alibi: libero finalmente da autentiche limitazioni finanziarie, il cinema è forse maturo per diventare veramente un'arte. 📺



*Perfino i telefoni mobili ci mettono in grado oggi di effettuare facilmente piccole riprese amatoriali. Utili anch'esse per cominciare a rendersi conto di quante possano essere le difficoltà che caratterizzano la realizzazione dei veri filmati professionali.*