

Storia del cinema

Gabriele Ferri

Contents

Lezione 2	3
Viaggio attraverso l'impossibile (1903) - Melies	3
Trama	3
Spazio	4
Montaggio	4
Ellissi	4
Istanza narrante	5
Atterraggio del treno ed effetti di montaggio	5
Scuola inglese	5
Il bacio nel Tunnel - Albert Smith (1899)	5
Inquadrature	5
Movimenti di macchina	6
Una lite a scacchi - Robert Paul (1903)	6
Uso del fuoricampo	6
Lezione 3	6
La lente della nonna - Albert Smith (1900)	6
Vediamo tutto ciò che è ingrandito in movimento	6
Inquadratura soggettiva	6
Montaggio interno alla stessa scena	7
As seen Trough a Telescope (Albert Smith, 1900)	7
Il grande boccone (James Williamson, 1901)	7
The Sick Kitten (George Albert Smith, 1903)	7
Mary Jane's Mishap [errore di Mary Jane] (George Albert Smith, 1903)	8
Scuola americana	8
Grande rapina al treno (Porter, 1903)	8
Primo quadro	9
Secondo quadro	9
Sfruttamento innovativo dei margini dell'inquadratura	9
Correzione di campo	9
Lezione 7	9

Le notti bianche (Luchino Visconti, 1957)	9
Psycho	10
Calda amante	10
Colore	10
Colore e realismo	10
Funzione del colore	10
Aleksandr Nevskij (Sergej M. Eisenstein, Urss 1938 - B/N)	11
Storia dell'uso del colore	11
Via col vento	11
Differenza tra scena e sequenza	11
Intenzione dell'opera o dell'autore	12
Controluce	12
Lezione 8	12
Scala dei piani	12
Campo lunghissimo	12
Campo lungo	12
Campo medio	12
Figura intera	13
Piano di ambientazione	13
Campo totale	13
Piano di insieme	13
L'inquadratura più importante: il primo piano	13
Sussurri e grida	13
Kill Bill	14
Requiem for a dream	14
The grandmaster	14
Cinema classico e cinema postmoderno	14
Filmico e angolazione	14
Lezione 9	14
2001: Odissea nello spazio	14
Campo e fuoricampo	15
Come si attiva il fuoricampo?	15
Fuoricampo interno	15
Fuoricampo concreto, immaginario, anticlassico	15
Fuoricampo ed ellissi	16
Baci rubati (Truffaut 1968)	16
Estate di Kikujiro (Kitano 1999)	16
Sonatine	16
Lezione 11	16
Vestito per uccidere - Brian de Palma	16
La donna del lago	16

Redacted	16
Consiglio: Decision to live (Pak-Cha-Noo)	16
Consiglio: Brian de Palma	16
Movimenti di macchina	17
Notorious (Hitchcock, 1946)	17

Lezione 12 **17**

Lezione 2

Il cinema nasce ufficialmente nel 1895 con la prima proiezione di Arrivo di un treno alla stazione*. # Scuola francese L'inquadratura di base del cinema, è propria del grado zero del cinema, è quella frontale o laterale.

Eccezione è in *Arrivo di un treno alla stazione* (1895), con il treno di sbieco, per accentuare la sensazione di avvicinamento.

Un bambino che muore in primo piano è completamente diverso da un bambino che muore in campo lungo.

Le emozioni suscitate nello spettatore cambiano completamente a seconda dell'inquadratura.

Viaggio attraverso l'impossibile (1903) - Melies

Film vagamente ispirato ai racconti di Verne - in qualche modo aggiunge un nuovo genere, che si adatta alle opere letterarie.

I film possono ora usare diverse inquadrature per raccontare storie più complesse. Vanno in 16fps e viene dipinto ogni singolo fotogramma.

Nel cinema delle origini spesso mancano l'inizio e la fine, che si sono rovinate perchè vengono un sacco maneggiate.

Colossal dell'epoca.

Trama

Il regista, che interpreta il capo-spedizione, propone a un gruppo di esploratori di fare un viaggio sul sole, costruiscono un treno astronave e poi vanno sul sole.

Appartiene al mondo del fantastico, costruisce dei mondi impossibili - ma è anche un film narrativo, che racconta una storia.

L'intrigo non è basato su un solo oggetto di valore, ma una serie di piccoli problemi che vengono risolti via via dai personaggi, ad esempio quando stanno per morire di caldo e devono fare

Intrigo basato sulla successione di diversi oggetti di valore.

Il film ha un soggetto a eroe multiplo; tutti sono coinvolti e non c'è un personaggio completamente preminente.

Altri film giocano su un **soggetto eroe e un oggetto di valore**.

Nel cinema di Melies troviamo molti personaggi che occupano l'inquadratura in maniera **non gerarchizzata**.

Spazio

Dal punto di vista dello spazio, le inquadrature sono frontali, i campi sono medi, l'altezza dei personaggi è circa a 1/3 dell'inquadratura. I margini dell'inquadratura non vengono mai messi in rilievo, non ci accade mai niente di particolarmente rilevante.

Quindi sullo spazio siamo a un livello primitivo; l'inquadratura è una inquadratura base del linguaggio cinematografico.

Possiamo dire che sono presenti dei movimenti di macchina; quando c'è il treno che vola per raggiungere il sole, la macchina lo segue con un movimento laterale. **Si tratta tuttavia solo di una impressione.**

Montaggio

Il montaggio era assente nei film dei fratelli Lumiere, che erano **unipuntuali**. In questo film abbiamo una ventina di inquadrature.

Siamo al grado zero del linguaggio cinematografico; montaggio che si limita ad unire un insieme di scene, con ognuna che rappresenta un insieme compiuto.

Ogni scena si esaurisce in una sola scena; non c'è l'idea di una scena che si può suddividere in più inquadrature.

Ma sappiamo che Melies ragionava in termini di montaggio, e non era limitato tecnicamente o teoricamente da soluzioni di montaggio innovative.

Il pubblico all'epoca non era abituato al passaggio da una inquadratura all'altra nello sviluppo di una azione. Il pubblico era abituato ai codici teatrali. Quindi Melies **sceglie deliberatamente di seguire le abitudini visive dello spettatore.**

Questo film fu un colossal e bisognava rientrare dei costi, adeguandosi ai gusti del pubblico.

Ellissi

In questo film per la prima volta ci troviamo di fronte all'ellissi, allo iato temporale, un momento molto importante per il cinema narrativo. Grazie a questo escamotage, il tempo del discorso è inferiore al tempo della storia; viene quindi contratto.

Con l'ellissi il racconto cinematografico **inizia a creare un proprio universo spazio-temporale che non ha più niente a che fare con la realtà.**

Il cinema comincia a **farsi racconto e ad appropriarsi delle possibilità del racconto letterario.** Il cinema inizia anche a porsi come evoluzione del linguaggio teatrale, con uno spostamento molto più facile della scena.

A un certo punto il film **abbandona gli eroi della storia e va altrove, dove loro devono arrivare:** inquadra il sole centralmente in campo medio. Abbandoniamo i nostri protagonisti per vedere il sole. Poi arriva il treno che si infila nella bocca del nostro amico sole.

Istanza narrante

Per la prima volta l'istanza narrante prende me spettatore e mi porta lì dove devono arrivare i protagonisti.

È l'**istanza che ci muove nello spazio e nel tempo** - in questo caso il regista.

STACCO IMPORTANTISSIMO CON IL CINEMA DELLE ORIGINI DOVE QUESTO NON C'È.

Atterraggio del treno ed effetti di montaggio

Il treno precipita sulla superficie del sole: è un momento drammatico. Si crea un momento di tensione.

È importante riflettere su come Melies ragiona in termini di montaggio. Il passaggio che lega al momento in cui i passeggeri escono illesi è importante. Se lo schianto è mostrato più da lontano, il momento in cui i passeggeri escono illesi è mostrato più da vicino per accentuare il rilascio della tensione drammatica, con i passeggeri che per fortuna sono tutti vivi.

Il passaggio da una inquadratura all'altra si dà grazie ad una fiammata. Il passaggio tra le due inquadrature è così **mascherato** con un effetto, **rendendolo accettabile.**

Scuola inglese

Il cinema inglese non fa colossal, ma piccoli film, e questo porta i registi inglesi ad **osare di più.**

Il bacio nel Tunnel - Albert Smith (1899)

Inquadrature

Film costituito da 3 inquadrature (**film pluripuntuale-film a 3 quadri** - secondo il modello A-B-A). 3 inquadrature a cavallo tra i due secoli è un format molto diffuso.

Movimenti di macchina

Quello che apre e chiude il film è **uno dei primi esempi di movimenti di macchina della storia**. Ci fa capire anche come nasce: mettendo la macchina su un mezzo di locomozione.

Per la prima volta c'è lo stacco netto **dall'esterno del treno all'interno**, che Melies 5 anni dopo non volle fare. Questo ci fa riflettere sulla libertà del cinema inglese delle origini rispetto a quello francese.

Una lite a scacchi - Robert Paul (1903)

Film unipuntuale. Nel 1903 quindi questo tipo di film veniva ancora realizzato.

Il fondale è un fondale molto teatrale, disegnato.

Uso del fuoricampo

La colluttazione fra i due avviene tutta fuori dall'inquadratura. **Uso esplicito ed evidente del fuoricampo**. Grazie al fuoricampo un evento non deve essere mostrato nella sua interezza, ma solo in parte.

Lezione 3

La lente della nonna - Albert Smith (1900)

3 innovazioni principali:

- Uso di piani ravvicinati
- Uso di piani soggettivi
- Uso del montaggio all'interno della stessa scena

Ci sono 5 inquadrature, che si alternano ad altrettanti quadri, che mostrano ciò che il giovane osserva.

Vediamo tutto ciò che è ingrandito in movimento

Il film vuole stupire lo spettatore per la sua capacità di **ingrandire le cose**. Ma anche altre forme di arte avevano fatto questo in passato. Allora in che cosa consiste la specificità del film, la novità? Non solo qui il cinema riesce a mostrare le cose da vicino, ingrandendole su uno schermo; ma **le mostra da vicino e in movimento**. Tutto ciò che si vede nei piani ravvicinati è in movimento.

L'unica cosa che non si muove è il giornale; ma in quel caso il **dinamismo** è dato dalla cinepresa che si muove.

Inquadratura soggettiva

Ciò che vede lo spettatore è ciò che vede il personaggio: noi vediamo ciò che vede il bambino.

Queste prime soggettive sono caratterizzate dalla presenza di **mascherini** (in questo caso circolari), per fare capire meglio la prospettiva del personaggio - i mascherini mimano la forma di ciò attraverso cui il personaggio sta guardando (buco, serratura, ecc.)

Montaggio interno alla stessa scena

Questa tecnica da un lato ci mostra lo spazio **nel suo insieme**, dall'altro **scompone e frammenta** lo spazio **nei suoi particolari**.

As seen Trough a Telescope (Albert Smith, 1900)

Struttura delle inquadrature A-B-A.

Le stesse idee di fondo dello stesso film vengono usate per **raccontare una storia**.

La lente della nonna non ha un proprio svolgimento narrativo.

Il primo piano è un piano di insieme, con una **profondità di campo**, molto diffusa nel cinema degli inizi e poi abbandonata nel cinema classica.

Seconda inquadratura è una soggettiva, un piano ravvicinato, con una mascherina circolare che rimana al telescopio; mostra la caviglia della donna e la mano che allaccia la scarpa.

La terza inquadratura riprende quella iniziale e mostra lo schiaffo dell'accompagnatore all'anziano, che vuole solo godere vedendo le caviglie di una povera donna innocente.

Il grande boccone (James Williamson, 1901)

Un altro film importantissimo, appartiene alla dimensione del racconto fantastico.

Articolato in 3 quadri. Un uomo di strada non vuole esser ripreso e divora la telecamera in un sol boccone.

Uno dei primi film in cui compare un primo (primisso) piano del volto umano, con tutte le implicazioni del caso. A questo primo piano non si arriva con il montaggio, ma con l'avvicinarsi del personaggio alla macchina da presa.

Tuttavia il primo piano strideva con l'enciclopedia spettatoriale dominante, perchè a teatro non si vedeva. Ci vorranno ancora anni per abituare il pubblico ai "faccioni" che riempiono tutto lo schermo.

The Sick Kitten (George Albert Smith, 1903)

Altro film con modello A-B-A.

Lo stacco dal primo al secondo quadro si dà **con un effetto di montaggio**; e non più attraverso lo sguardo di qualcuno come ne *La lente della nonna*.

L'istanza narrante **decide** di farci vedere proprio il gattino, lo mette in evidenza in maniera netta con un piano ravvicinato.

Lo spazio nel primo quadro è totalmente sbilanciato: **inquadratura disequilibrata**, c'è uno spazio pieno contrapposto ad uno spazio vuoto. **È rilevante, perchè lo spazio vuoto è in attesa di essere riempito, in questo caso dal bambino.**

Nel quadro conclusivo l'aspetto interessante è **il bambino che, guardando in macchina**, saluta il pubblico. Il cinema classico **abolirà drasticamente il guardare verso la macchina da presa**. Guardare in macchina significa rivelare allo spettatore la presenza della macchina da presa.

Questa alla fine non è una vera e propria storia.

Mary Jane's Mishap [errore di Mary Jane] (George Albert Smith, 1903)

Riutilizza gli stessi elementi (montaggio analitico diretto - che frammenta una unità scenica in una quantità di inquadrature parziali) per **raccontare una storia vera e propria.**

Una maldestra casalinga prova ad accendere il fuoco con la paraffina, ma provoca una esplosione che la spara in cielo.

Il montaggio diretto è fondamentale nella narrazione.

Il film si apre con il **campo medio** della cucina, con la protagonista che sbadiglia. Poi si passa con uno stacco di montaggio ad una **mezza figura** della donna, per esaltarne i tratti comici.

Nelle due inquadrature successive si ripete questa coppia **campo medio-mezza figura**, con **finalità comiche.**

Terzo stacco con ancora questa coppia, con l'aggiunta dello specchio. Da notare l'insistito sguardo in macchina della donna, che **cerca la complicità dello spettatore.**

Quarto stacco è **dal comico al narrativo**, serve a dare allo spettatore l'impressione di quello che sta per succedere: versare la paraffina per accendere il forno farà nascere un casino.

Se quindi i **primi tre stacchi** hanno un **effetto comico**, l'**ultimo** ha un **effetto narrativo.**

Scuola americana

Grande rapina al treno (Porter, 1903)

Una sorta di proto-western.

Primo quadro

Il primo quadro presenta un campo totale che rappresenta tutto l'ambiente. Vediamo l'irruzione dei banditi nell'ufficio, e il telegrafista. Grazie alla presenza della finestra c'è un effetto di **quadro nel quadro** (reso possibile dalla tecnica della **doppia esposizione**).

Qui non il montaggio nè lo stacco in avanti, ma il quadro nel quadro ha una particolare funzione.

Secondo quadro

Sfruttamento innovativo dei margini dell'inquadratura

I banditi salgono sul treno approfittando del rifornimento. La loro **azione furtiva** è sottolineata dalla loro **marginalità nell'inquadratura**.

Correzione di campo

Leggero movimento di macchina per non far uscire fuori campo i banditi mentre salgono sul treno.

Lezione 7

Le notti bianche (Luchino Visconti, 1957)

Tratto da Dostojevski. Livorno immaginaria completamente ricostruita in studio. La scena si basa su luci dinamiche, non contrastate (con arie più chiare e altre più scure). In più c'è un **effetto vento**, per cui tutti i lampioni si muovono, e la luce risulta essere così dinamica.

L'agitarsi delle luci rappresenta l'agitarsi dei sentimenti dei due: una immagine dei movimenti interiori dei protagonisti. Questo discorso si inserisce molto bene nella prospettiva espressionistica.

La luce dinamica si riflette perfettamente nella inquadratura del muretto - gli effetti di luce che caratterizzano tutta la scena si ritrovano nel muretto. In più, nella stessa inquadratura, la luce dietro dona alla donna un'aura di santità, di ingenuità, di purezza.

Nella stessa inquadratura troviamo un **quadro nel quadro**, grazie alla presenza di una finestra al centro del quadro. La porzione di spazio inquadrata è come se venisse sottolineata.

Quadro nel quadro si ha anche all'inizio della scena con l'eroina che sviene. Un altro modo per sottolineare la donna che sviene, alternativo al quadro nel quadro, sarebbe potuto essere uno **stacco in avanti**, un taglio. In questo modo l'evento sarebbe stato maggiormente evidenziato. Il quadro nel quadro è in qualche modo una soluzione meno forte, meno netta, più conservativa e delicata.

Psycho

Siamo all'apice drammatico della storia, allo scioglimento, in cui Norman (?) scopre che la madre è morta. La soluzione visiva scelta da Hitchcock è fortissima: lo scheletro si volta, la donna quando lo scopre e con la mano colpisce una lampada. L'oscillamento della lampada crea una serie di effetti di luce che visivamente riprendono, e se vogliamo raddoppiano, la tensione drammatica della scena.

Qualche anno più tardi Fellini in *Amarcord* fa la stessa cosa, in una scena in cui il giovane protagonista, che si è invaghito dalla tabaccaia della città in cui vive, che trova il coraggio di trovarsi a tu per tu con la donna. La donna sta al gioco e lo porta a sè, in questo movimento il protagonista urta una lampada, con le medesime conseguenze nel filmico.

Calda amante

Interessante anche in *La calda amante* l'uso della luce intradiegetica. L'uomo è soddisfatto di aver ottenuto l'incontro con la donna; allora ad una ad una accende **tutte le luci della stanza**, con la scena che si fa man mano più luminosa, coerentemente con i sentimenti del protagonista.

Colore

Si impone sul cinema alla fine degli anni 50, ed è insieme al cinemascope un tentativo di competere con la televisione. Il cinema vuole arrivare lì dove la televisione non può. Tuttavia il colore appartiene al cinema già dal 1902 con *Viaggio sulla luna*, seppur con tecniche primitive.

A livello tecnico, già alla fine degli anni 30 è possibile girare film a colori.

2 esempi:

- Via col vento (Victor Fleming, 1939)
- Il mago di Oz (Victor Fleming, 1939)

Colore e realismo

L'avvento del colore avrebbe dovuto accentuare la dimensione realistica. Ma il colore del cinema degli anni '50 è un colore particolarmente vivido, che ne accresce invece la dimensione spettacolare, piuttosto che il realismo. Esempio *Come le foglie al vento (Douglas Sirk, Usa 1956)**

Funzione del colore

Un'inquadratura può essere cromaticamente omogenea, oppure cromaticamente contrastata. Un personaggio vestito con colori più accesi degli altri aggiunge

un elemento di dinamicità all'immagine. In più, colori più accesi attirano maggiormente lo sguardo e focalizzano l'attenzione.

Il colore è anche portatore di significati, cioè **ha una propria semantica**. I colori hanno dei significati: il rosso per la passione, il bianco per la purezza, ecc. Significati che si danno comunque all'interno delle varie culture.

Aleksandr Nevskij (Sergej M. Eisenstein, Urss 1938 - B/N)

In questo film i significati dei colori vengono capovolti: l'esercito della milizia popolare è scuro, mentre quello degli oppressori nemici del popolo, portatori di crudeltà e morte, è bianco.

Storia dell'uso del colore

Possiamo individuare 3 momenti nell'uso del colore

- Anni '50, colori vividi, immagine spettacolare
- Anni '70-'90 colori realistici, fedeli alla realtà
- Dopo gli anni '90/2000 ritorno ad un uso del colore distorto (proprio di un certo cinema post-moderno, cultura dello shock)

Via col vento

Inquadratura iniziale dà rilievo al volto del personaggio. Rossella è illuminata più del resto dell'inquadratura e **guarda verso il fuoricampo**.

Nel secondo quadro, l'immagine ha degli effetti di contrasto tra l'accesso arancione del tramonto e il grigio della piantagione in rovina: la bellezza della natura da un lato, la miseria della condizione umana dall'altra. Gli alberi scheletrici rimandano alla sofferenza. Un ambiente molto **ricostruito**, che **fatichiamo a definire realista**.

Secondo il modello del **sintagma soggettivo chiuso** (A-B-A, oggettiva del personaggio che guarda, soggettiva di ciò che il personaggio vede, oggettiva del personaggio che guarda).

C'è una breve ellissi, un breve salto temporale, tra quando esce e quando raggiunge la staccionata.

Differenza tra scena e sequenza

La scena e la sequenza sono due successioni di inquadrature, che tracciano un episodio compiuto. Nella scena il tempo della storia è uguale al tempo del discorso; la **sequenza invece introduce delle ellissi**, e **taglia i tempi morti**.

Uso importante del controluce.

Intenzione dell'opera o dell'autore

Lector in ? - Umberto Eco

Un conto è l'intenzione dell'autore, altro è l'intenzione dell'opera. In un'opera ci sono degli elementi comunicativi causali, o di cui l'autore non si è reso conto.

Controluce

Qui l'effetto controluce rende *bella* l'immagine. Inoltre riduce la figura della protagonista ad una sorta di macchia nera.

C'è una carrellata laterale, la macchina si sposta per seguire il movimento della protagonista. Questo movimento modifica il quadro e mette in campo ciò che prima era fuori campo: le nuvole, che danno un particolare effetto di prospettiva.

Nel momento in cui porta alla bocca il tubero è il momento più basso, in cui il suo comportamento è quasi come un animale. È il culminare di un climax discendente, della storia della protagonista. Da questo momento ci sarà solo una risalita.

Lezione 8

Scala dei piani

Il parametro da considerare è la distanza del soggetto principale dalla macchina da presa, dunque dall'ampiezza dello spazio inquadrato.

Campo lunghissimo

La porzione che ingloba la più grande quantità di spazio possibile. La figura è quasi un puntino non discernibile. Inquadratura a valenza eminentemente **descrittiva**.

Tipico dei Western e dei film di guerra.

Campo lungo

L'ambiente continua a giocare un ruolo predominante. (Mizoguchi e Antonioni ricorrono al campo lungo anche in momenti drammaticamente e narrativamente rilevanti).

Campo medio

Molto equilibrato, la figura umana è $2/3$ dell'asse orizzontale e verticale. Inquadratura in cui spazio e figure umane hanno la stessa importanza.

Figura intera

La figura umana occupa uno spazio che va dai 3/4 della verticale a tutta la verticale.

Le altre inquadrature si avvicinano sempre di più alla figura umana:

- Piano americano, dalle ginocchia al su. Molto usata nel cinema Western.
- Primo piano
- Mezzo primo piano
- Primitissimo piano
- Dettaglio e particolare

Bisogna comunque procedere con cautela nella valutazione dei piani - i vari tipi si possono sovrapporre o confondere.

Possiamo individuare altre 3 figure che possiamo considerare dei tipi di inquadratura.

Piano di ambientazione

L'inquadratura che apre la scena con il compito di **definire l'ambiente in cui la scena si svolge**.

Campo totale

Mostra tutti i personaggi presenti nello spazio della scena.

Piano di insieme

Mostra due o più personaggi presenti in scena, ma non necessariamente tutti

L'inquadratura più importante: il primo piano

Inquadratura che valorizza il volto umano.

All'inizio fa fatica a imporsi, in quanto risultava estranea ai gusti dell'**enciclopedia spettatoriale** degli anni Venti.

Il primo piano deve essere concepito come una terra di frontiera tra il mondo esterno e quello interno, tra il visibile e l'invisibile, l'interiorità del personaggio e la sua apparenza. Permette di accedere al modo di essere di un personaggio, anche senza servirsi delle parole.

Sussurri e grida

1. Primitissimo piano dell'uomo con funzione introduttivo
2. Leggero movimento di macchina, che passa dal primo piano dell'uomo al primitissimo piano della donna. Sentiamo le parole dell'uomo, che però adesso è fuoricampo. (descrizione)

3. Cambia il quadro, non grazie al movimento di macchina ma al personaggio che si sposta nel campo. Questo cambio di quadro modifica il registro delle parole dell'uomo; che prima descriveva, mentre ora interpreta questo volto. (interpretazione)
4. Il movimento di macchina all'indietro crea un primissimo piano dei due protagonisti. (controinterpretazione)

Kill Bill

Piano ravvicinato della zanzara che punge - esempio di come un regista **viola l'enciclopedia spettatoriale** per innovare.

Requiem for a dream

Film sulla droga.

The grandmaster

Cinema classico e cinema postmoderno

Se nel cinema classico la regia si nasconde, nel cinema postmoderno il regista si esibisce nel filmico, e vuole sottomettere lo spettatore degli shock e delle immagini forti. Lo spettatore è concepito più come lo spettatore di un concerto.

Filmico e angolazione

Ozu e i noir americani anni 50 sono noti per avere la macchina da presa in posizione bassa.

In *Quarto Potere* l'inquadratura dal basso esprime bene la doppia natura del protagonista, ma includendo i soffitti. Questo rende l'inquadratura angusta e claustrofobica.

Lezione 9

Il linguaggio cinematografico è un linguaggio sincretico, su cui intervengono cioè più codici.

2001: Odissea nello spazio

Il tema principale è il rapporto dell'uomo con la tecnologia.

La scena si apre su un campo medio, dove il personaggio principale è molto centrale. Il formato dell'immagine è 2.35:1, non 1:1.33 - una proporzione più o meno simile a quella del cinema delle origini comunque.

Il secondo quadro con il sole che sorge dietro il dolmen rappresenta **la direzione verso cui l'uomo tende**.

Si introduce una musica extradiegetica di accompagnamento, molto enfatica, che dà molta potenza all'immagine. Ha anche una esplicita valenza semantica: lo Zarathustra di Strauss. Introduce l'idea del passaggio verso l'oltreuomo dall'uomo.

Qui siamo ancora nella scimmia, nel pre-uomo.

/kubrick ha fatto un film per ogni genere cinematografico, dice vitto. cavolos

Kubrick evidenzia l'azione del brandire l'osso con l'inquadratura dal basso. Inoltre l'immagine è a rallentatore.

Viene inserita un'immagine di un animale che stramazza al suolo morto, rappresentando la possibilità di prevaricare tutte le altre specie animali data dalla tecnica all'uomo.

Campo e fuoricampo

- Campo e fuoricampo sono **reversibili**
- Ci sono 6 diversi spazi fuori campo: davanti (o *spazio proibito*, occupato dalla macchina da presa), dietro (es. porta chiusa), sopra, sotto, sinistra, destra
- **passivo** o **attivo**: passivo quando niente di ciò che è in campo rinvia al fuoricampo, attivo quando qualcosa di ciò che è in campo rinvia al fuoricampo
- **centrifugo**- attraverso il fuoricampo l'immagine rinvia all'esterno, o **centripeto**

Come si attiva il fuoricampo?

1. Il personaggio guarda qualcosa fuoricampo
2. Un suono proviene dal fuoricampo
3. Movimenti di macchina
4. Personaggi entrano ed escono al campo
5. Corpi tagliati

Fuoricampo interno

Si ha quando qualcosa (es. una tenda o una porta) o qualcuno nasconde qualcosa all'interno dell'inquadratura.

Fuoricampo concreto, immaginario, anticlassico

- Concreto è quando ciò che è fuoricampo è quello che abbiamo visto

- Immaginario è quando ciò che è fuoricampo è quello che non vediamo e non abbiamo mai visto
- Anticlassico è quello che sta “dalla parte della cinepresa”

Fuoricampo ed ellissi

Sul piano dello spazio il fuoricampo corrisponde all'ellissi. Sia l'uno che l'altra omettono qualcosa, una sul piano del tempo, l'altra sul piano del tempo.

Guardati 'after sun'.

Baci rubati (Truffaut 1968)

Il fuoricampo e la soggettiva vengono usati per preparare l'incontro dell'apparizione del personaggio di cui il protagonista si innamora.

Il regista appartiene alla Nouvelle Vague, che sconvolge i canoni del cinema classico.

Tuttavia ci sono anche elementi di vicinanza: qui l'avvicinamento progressivo alla figura femminile sulla scala dei piani è uno strumento del cinema classico.

Estate di Kikujiro (Kitano 1999)

Sonatine

Lezione 11

Hitchcock è il maestro del **sintagma soggettivo alternato**, che crea una identificazione fortissima tra personaggio e spettatore.

Vestito per uccidere - Brian de Palma

Brian de Palma uno dei più fedeli allievi di Hitchcock. Esempio significativo di uso del sintagma soggettivo alternato.

La donna del lago

dirige la donna del lago negli anni 40, un noir che è tutta una soggettiva di un personaggio.

Redacted

Consiglio: Decision to live (Pak-Cha-Noo)

Consiglio: Brian de Palma

Distinzione tra movimenti di macchina subordinati e liberi - nei primi la macchina da presa si muove per seguire un elemento profilmico in movimento.

Movimenti di macchina

Movimenti di macchina subordinati: seguono il personaggio che si muove, si muovono insieme a lui, mantenendo sempre Movimenti di macchina liberi: indipendenti da elementi profilmici.

Possono avere funzione descrittiva, connettiva o cognitiva, selettiva, o estensiva. Tensiva, o affettiva. Estetica, o semantica.

Notorious (Hitchcock, 1946)

Lezione 12

Montaggio **intrasequenziale**: frantumazione dell'unità scenica in inquadrature diverse: spazio totale, parziale, ecc. Questo montaggio **temporalizza lo spazio**.
Montaggio **intersequenziale**: può creare salti temporali, quali ellissi, flashback, flashforward