

Liceo Scientifico Statale "Morando Morandi"
Finale Emilia

RELAZIONE
SUL CORSO DI CINEMA
EFFETTUATO ALLE SCUOLE ELEMENTARI
"ELVIRA CASTELFRANCHI" DI FINALE EMILIA
DALLA CLASSE 3^AX

Relatori: **Bassini Ilaria**
Bianchini Marco
Casti Silvana
Ferrari Antonella
Gardinali Ambra
Tenconi Elisa
Venturini Anna

PRESENTAZIONE:

Nei giorni 15/16/17/18 Aprile 1996, si e' svolto il corso di cinema presso la scuola

elementare "Elvira Castelfranchi" di Finale Emilia, nella classe 4^AE.

La classe e' composta da 22 elementi : 12 bambini e 10 bambine; la classe ha

presentato un comportamento corretto ma, data l' età degli alunni non sono mancati brevi momenti di distrazione.

Abbiamo notato che alcuni bambini rivestono ruoli di rilievo, ad esempio A. e M. ,leaders negativi,

sono i principali elementi di disturbo già individuati dalle maestre, mentre M. mantiene il controllo della

situazione e si presenta attivo durante i dibattiti, così insieme a G., B. ed A. , può essere

considerato un leader positivo.

PRESENTAZIONE DEL PROGRAMMA

L' attività svolta durante le quattro giornate prevedeva lo svolgimento di un corso sulla comunicazione cinematografica precedentemente concordato con le insegnanti, della durata di dieci ore.

Per tale corso sono state impiegate venti ore di preparazione.

Le materie scolastiche direttamente interessate sono:

§ *italiano*

§ *educazione all' immagine*

CONTENUTI E METODOLOGIE:

- Durante il corso ,noi relatori , abbiamo mantenuto vivo in ogni momento il dialogo con gli alunni, in modo da rendere la lezione il più interattiva possibile.

Il primo giorno,Lunedì 15 Aprile la lezione è iniziata alle ore 10.30 con una presentazione

generale per conoscere i bambini e farci conoscere a nostra volta.In un secondo momento abbiamo valutato le loro conoscenze su chi lavora nel mondo del cinema,per regolare attraverso le loro risposte, la nostra esposizione.

Ambra ha iniziato la lezione con la spiegazione dei due assiomi della comunicazione (1° "L'immagine di una sedia non è una sedia" ; 2° "Dietro ogni segno c'è sempre un' idea"), attraverso l'ausilio di un cartellone; in seguito ha analizzato le mansioni dei vari operatori cinematografici attraverso un altro cartellone; poi ha spiegato le fasi che intercorrono tra la semplice "idea" del film e la sua effettiva realizzazione (IDEA-SOGGETTO- SCALETTA- SCENEGGIATURA), mediante l'uso di un lucido (ne presentiamo qui una fotocopia:luc.1)

Ilaria ha continuato la spiegazione introducendo le "forme grammaticali" che regolano il linguaggio filmico in rapporto alle loro conoscenze grammaticali, mostrando un altro lucido (vedi fotocopia: luc.2); infine ha spiegato come nel film si integrino tra loro diversi linguaggi (LINGUAGGIO VISIVO-SONORO-VERBALE -GESTUALE-CORPOREO) mostrando un ennesimo lucido (vedi fotocopia:luc.3).

Verso la fine della lezione, avendo notato una perdita dell'attenzione dovuta alla stanchezza, abbiamo fatto scrivere ai bambini , sul quaderno di grammatica, i ruoli degli operatori filmici (PRODUTTORE-SOGGETTISTA-SCENEGGIATORE-DIALOGHISTA-REGISTA-SCENOGRFO-DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA-COSTUMISTA-ATTORI-STAFF DEI MUSICISTI).

Il secondo giorno, Martedì 16 Aprile ,la lezione è iniziata alle ore 9.00; Marco ha spiegato l'importanza del montaggio, dell'illuminazione e dei colori , la classificazione delle inquadrature (CAMPO LUNGÒ, TOTALE, MEDIO; FIGURA INTERA; PIANO AMERICANO, MEDIO, PRIMO, PRIMISSIMO; DETTAGLIO) ed i movimenti della macchina da presa (PANORAMICA, CARRELLATA SEMPLICE , OTTICA E DALL'ALTO). Per facilitare la comprensione, è stato proposto un esempio di montaggio attraverso la sovrapposizione di due lucidi, ed è stato affisso in aula un cartellone raffigurante esempi di inquadrature. Antonella ha introdotto l'analisi del film ponendo l'accento sull'importanza delle musiche e l'uso dei colori effettuato dai registi, nonché sulle particolarità degli effetti speciali: ha poi differenziato il ruolo dei diversi personaggi (PRINCIPALI - SECONDARI-COMPARESE).

Si è poi chiesto ai bambini di portare a scuola una loro fotografia ,per poter fare con queste un ulteriore cartellone , rappresentante le varie inquadrature.

Finito ciò, siamo andati in aula audiovisivi, a vedere il primo tempo del film :

"F.B.I. operazione gatto", scelto in collaborazione con le maestre, per la presenza di tutti i prototipi di personaggi.

La lezione è terminata alle ore 12.30 .

IL terzo giorno, Mercoledì 17 Aprile, la lezione è iniziata alle ore 10.30; Elisa ed Anna ultimata la visione del film, l' hanno analizzato spiegando l'idea centrale, la divisione in sequenze ed il ruolo dei personaggi, ponendo domande ai bambini riguardo le loro impressioni, e cercando di stimolarli nella ricerca di particolarità rilevanti. Alle ore 12.30 è terminata la lezione.

L' ultimo giorno, Giovedì 18 Aprile, la lezione è iniziata alle ore 10.30, Silvana ha distribuito il materiale per la verifica finale (alleghiamo qui una copia), spiegandolo e chiarendo i dubbi a riguardo.

Alle ore 12.30 è terminata l'ultima lezione.

RISULTATI ED IMPRESSIONI:

Abbiamo da subito notato un notevole interesse per l'argomento cinema: i bambini hanno posto molte domande, soprattutto riguardo gli effetti speciali di films famosi.

Ciò sottolinea come, già a questa età, i bambini vivano in simbiosi con il mondo della fiction cinematografica e televisiva.

Per quanto riguarda la verifica, i risultati sono stati abbastanza soddisfacenti; i bambini hanno avuto maggiori difficoltà nel riordinare le sequenze in un giusto ordine logico-temporale e nel sintetizzare la trama del film con un predeterminato numero di vocaboli (40 parole).

Inoltre l'esercizio che richiedeva una valutazione critica delle musiche del film, è stato eseguito portando giustificazioni semplicistiche (ex. "mi piace", "è bella", "è allegra"...), o, in alcuni casi, giustificazioni denotanti una notevole comprensione a livello cognitivo (ex. "è una musica da furbi", "fa restare sulle spine"...); le difficoltà riscontrate in questo esercizio, possono essere giustificate dalla novità della prova.

Inoltre, alcuni bambini che non amano il disegno, si sono sentiti autorizzati a non soffermarsi a lungo sull'esercizio grafico (disegna la scena che ti è piaciuta di più), nonostante la disponibilità di tempo.

Complessivamente i bambini hanno partecipato attivamente alle discussioni con interventi interessanti e pertinenti; abbiamo notato, inoltre, come il nostro titubare provocasse immediatamente un calo di interesse e attenzione; comunque l'autorità necessaria per mantenere il normale grado di disciplina, c'è stata riconosciuta quasi sempre (in alcuni casi si è ricorsi a brevi momenti di scrittura sul quaderno per mantenere meglio il controllo).

OBIETTIVI:

Gli obiettivi coincidono con ciò che abbiamo rilevato nella verifica , cioè, capacità di analisi di un testo filmico , piena comprensione della funzione degli operatori filmici e delle varie inquadrature e abilità nell' inventare un nuovo finale per il film visto.

Nonostante le difficoltà già enunciate , possiamo considerarci soddisfatti avendo raggiunto i nostri obiettivi.

L'esito di questa nuova esperienza , è stato sicuramente positivo ed è stato favorito dal vivo interesse fin da subito mostratoci dai bambini.

IX.1

IDEA



SOGGETTO



SCALETTA



SCENEGGIATURA

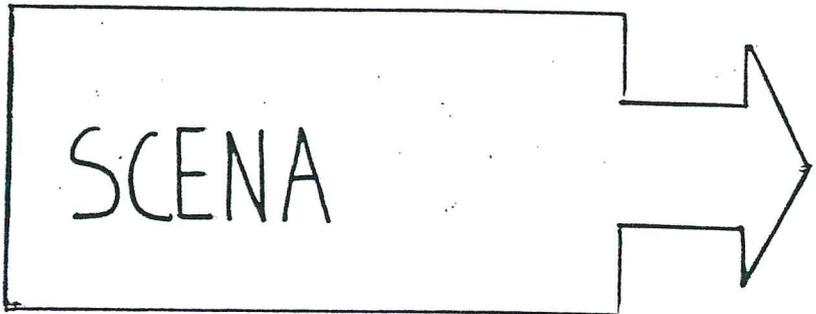
da grammatica nel Cinema.

IMMAGINE

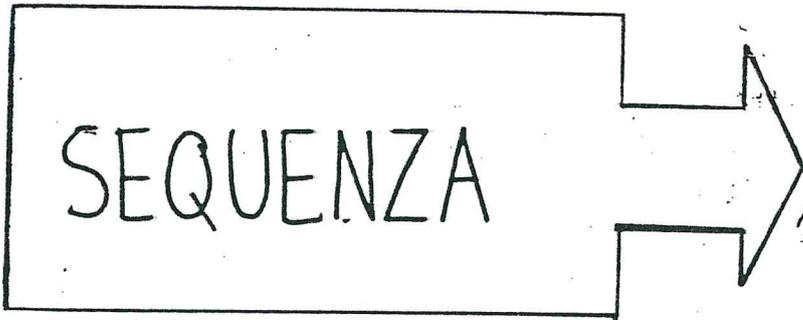
LETTERE LUC. 2



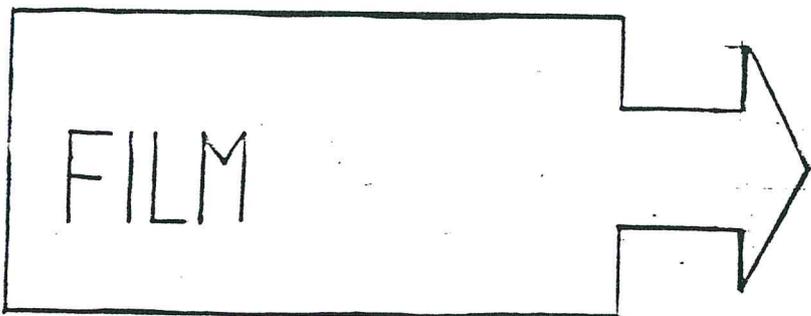
PAROLA



FRASE



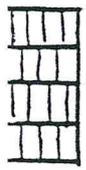
INSIEME DI
FRASI



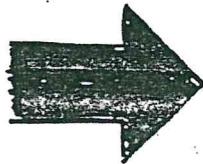
TESTO COMPLETO

LINGUAGGIO DEI FILMS

LINGUAGGI CHE SI INTEGRANO



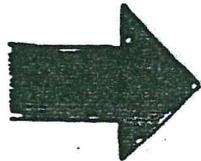
LINGUAGGIO
VISIVO



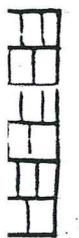
- FOTOGRAFIA
- SCENOGRAFIA
- COSTUMISTICA



LINGUAGGIO
SONORO
VERBALE



- DIALOGHI
- SUONI/RUMORI
- MUSICA
- RECITAZIONE



LINGUAGGIO
GESTUALE
CORPOREO

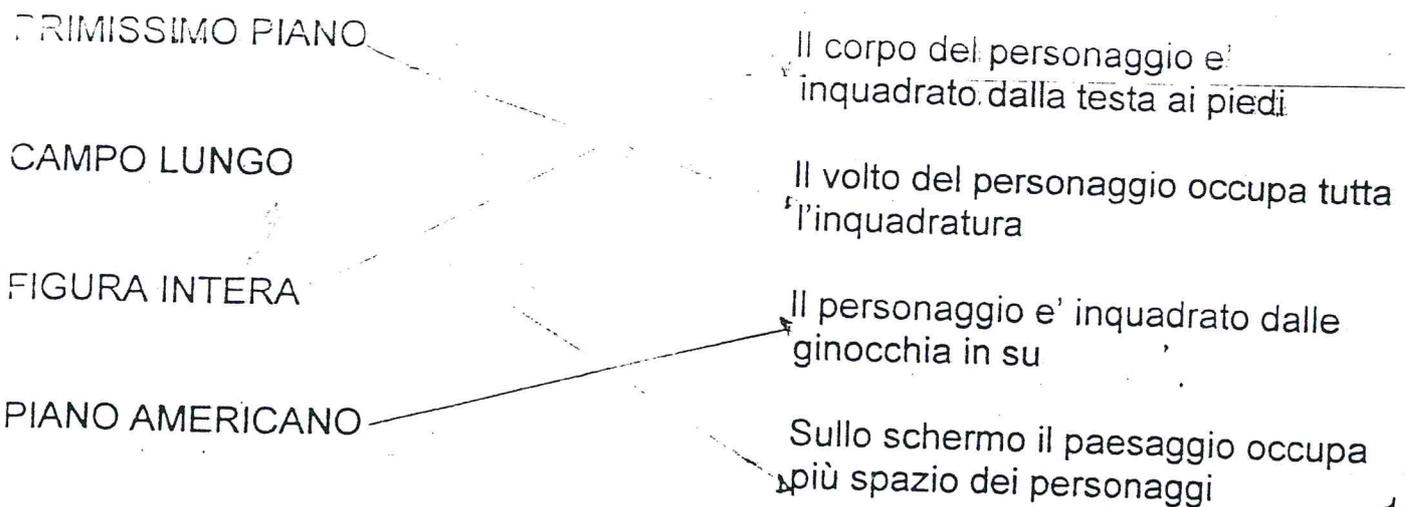


- COREOGRAFIA
- RECITAZIONE
- MOVIMENTI

1) CHI FA COSA: collega con una freccia i mestieri con la loro funzione.



2) LE PAROLE DEL CINEMA: collega i termini ai loro significati.



ANALISI DEL FILM VISTO A SCUOLA

1) SCRIVI IL TITOLO DEL FILM

F.B.I. OPERAZIONE GATTO

2) QUANDO SI SVOLGE LA STORIA RACCONTATA ?

(sottolinea la risposta che ti sembra giusta)

Nel presente

ALTRO

Nel futuro

Nel passato

3) IN QUALE AMBIENTE SI SVOLGE ?

(sottolinea la risposta che ti sembra giusta)

In città

In un paese immaginario

In campagna

Al mare

Su un pianeta

Altro.....

4) SECONDO TE L'AMBIENTE DOVE SI SVOLGE IL FILM E' REALE O FANTASTICO ?

Secondo me l'ambiente è reale

PERCHE'?

.....
.....
.....

5) ESPRIMI UN TUO PARERE SULLE MUSICHE UTILIZZATE:

Le musiche utilizzate erano felici, divertenti

Tutto era una ballata ma quando si avvicinavano

le telecamere alla casa degli assassini

era di T. KROGER

Benedetto

12

6) COME POTRESTI DEFINIRE IL FILM ?
 (sottolinea la risposta che ti sembra giusta)

Drammatico
 Sentimentale
 Comico
 Avventuroso
 Dell'orrore

Poliziesco
 Di fantascienza
 Musicale
 Di guerra
 Storico

7) METTI I PERSONAGGI NELL' INSIEME GIUSTO:

Gregory
 il gatto Gigi
 il gioielliere
 la padrona del gatto (Patty)
 la vicina impicciona
 Canoa (l'amico di Patty)
 I due rapinatori

Principali

la vicina impicciona,
 i due rapinatori, la cassiera rapita,
 gli agenti.

Secondari

il cane, il capo dell' FBI.

Comparse

Gregory
 il gatto Gigi
 il gioielliere
 la padrona del gatto (Patty)
 la vicina impicciona
 Canoa (l'amico di Patty)
 I due rapinatori

Ingrid (la sorella di Patty)
 L'agente dell' FBI Kelso
 La cassiera rapita
 Blizzy il cane
 il capo dell' FBI
 Gli agenti

8) QUALE PERSONAGGIO PREFERISCI ?

la vecchia impicciona

La forza
La bonta'
L'astuzia

La simpatia
IL coraggio
Altro.....

10) RIORDINA LE SEQUENZE CON I NUMERI EATTENZIONE
A QUELLE CHE NON C'ENTRANO

3) Patty va all'F.B.I. e affida il suo caso all'agente Kelso ,che anche se allergico ai gatti, decide di aiutarla.

1) Il gatto Gigi ,dopo la sua solita passeggiata, incontra per caso i rapinatori.La donna rapita gli mette al collo il suo orologio con una richiesta di aiuto.

4) Kelso e altri agenti dell' F.B.I. ,pedinano l'informatore "Gigi" ,ma il primo tentativo di scoprire i rapinatori fallisce.

7) Finalmente ,il terzo pedinamento avventuroso di Gigi, inseguito dall'agente Kelso ,da Patty e da Canoa, porta alla scoperta dei rapinatori: dopo uno scontro coraggioso i "buoni" vincono e, grazie all'aiuto di Gigi la storia si conclude felicemente.

NO) I rapinatori spazientiti ,uccidono la cassiera e fuggono fuori città ,col bottino, facendo perdere le loro tracce.

2) Patty scopre l'orologio al collo di Gigi, e lo mostra alla sorella Ingrid, dopodiché si rivolge all' F.B.I. per salvare la cassiera rapita.

6) Patty ,d'accordo con il gioielliere ,telefona all'F.B.I. per riprendere le ricerche.

NO) Patty ,per allontanare Canoa dalla sua casa, accetta il suo invito ad andare in spiaggia con lui.

Secondo tentativo di pedinare Gigi con il collare-trasmettitore.Dopo varie avventure nel "Drive-in",anche stavolta il tentativo fallisce; così l'agente Kelso decide di interrompere le ricerche.

B. P. P. P. P.

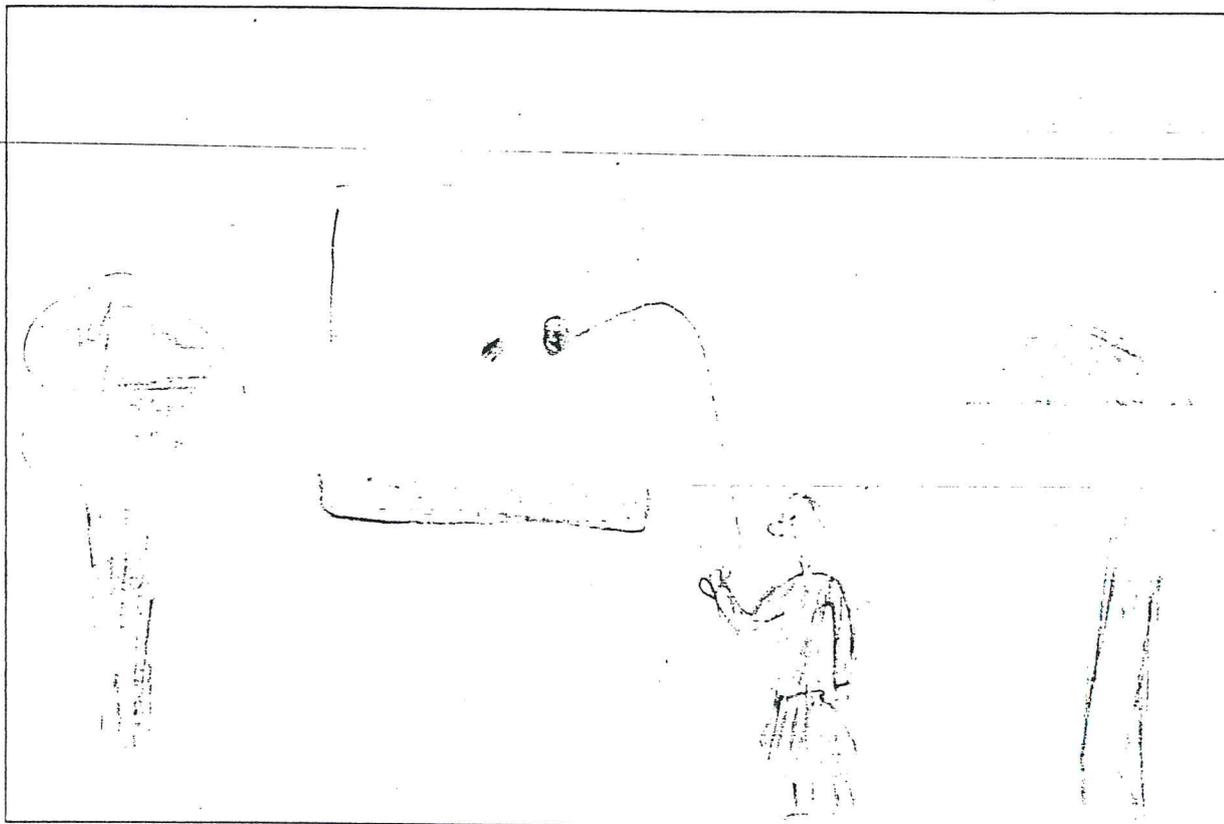
11) QUALI SENSAZIONI TI HA TRASMESSO LA VISIONE DEL IL FILM ?
(sottolinea la risposta che ti sembra giusta)

Allegria
Paura
Ansia

Gioia
Noia
Tristezza

Entusiasmo
Altro.....

12) DISEGNA LA SCENA CHE TI E' PIACIUTA DI PIU'



13) RIASSUMI IN 40 PAROLE LA TRAMA DEL FILM :

UN GIORNO UN GATTO ~~SI~~ AVEVA SEQUITO
~~UN~~ ~~CIGNO~~ ~~DE~~ AVEVA SEQUITO UN SIGNORE
CHE E' ANDATO A COTTPARE IL PESCE LUN DA UN
SUO UZIO AVEVANO RATTI UNA CASSIERA LA
CASSIERA AVEVA HATO UN ODDIO ALLA SUE DEGAT
CHE LO PORTO A FATTI I FOI GRAZIE AL GATTO TORNANO
NO I DUE ASSASSINI

ATTENTA ALLE RIPETIZIONI

14) ORA SCRIVI UN FINALE DEL FILM DIVERSO DA QUELLO CHE HAI VISTO.

POVERA GIGI

Voto: Brava

Giule e 19-4-96

Al cinema

Il cinema attira molta gente, io ci vado almeno due volte all'anno con la mia mamma. Preferisco i film di Walt Disney perché spesso raccontano storie di animali che a me piacciono molto. Acquistato il biglietto, entro in sala e non vedo l'ora che cominci lo spettacolo; preferisco sedermi nell'ultima fila della platea, perché vedo e seguo meglio le scene. All'inizio del film si spengono le luci e i bambini piccoli cominciano a urlare, sullo schermo appaiono i titoli dei vari attori, registi, produttori, scenografi, dialoghista, sceneggiati, compositori ecc. Nella sala scende un silenzio tombale, piano piano la vicenda coinvolge gli spettatori e li costringe a tenere gli occhi su quel bianco "telone". I suoni e i colori sono le cose che mi colpiscono di più: una musica improvvisa mi fa rabbrivire, un lampo di luce mi fa chiudere gli occhi. Durante queste scene commoventi mi ritrovo con le guance bagnate di lacrime. Ci sono momenti di comicità che fanno scoppiare in risate contagiose tutti i presenti. Il film si chiude

in due tempi, raramente in tre,
nell'intervallo si scambiano parole
con i vicini, alcuni vanno al
bar, ma c'è troppa gente e paura
di essere sorpresi mentre il film, la
seconda parte è più avvincente e
sembra più corta perché ormai ho
capito la storia e sei in grado di
seguire la svolgersi delle avventure
con maggiore attenzione. Quando
arriva la fine, io di solito tiro
un sospiro di contentezza, ma nello
stesso tempo mi dispiace che sia
terminato. Mentre torno a casa
ripenso ripenso al film e racconto
a mia madre le parti che mi
hanno ^{provocato} più divertimento, "ripeto"
i dialoghi più simpatici, le chiedo
spiegazioni e comincio a domandare
quando torneremo al cinema

LICEO SCIENTIFICO MORANDO MORANDI

INDIRIZZO SOCIO-PSICO-PEDAGOGICO

CLASSE III°X :ALUNNI

D'ENRICO GIULIA

LODI GIORGIA

MAINI GIULIA

NEGRELLI FRANCESCA

RUTOLO CATERINA

TIEPOLO MIRIAM

STAGE DI CINEMA ALLE SCUOLE ELEMENTARI DI FINALE EMILIA

(Classe coinvolta IV°D)

"CRONACA DI UN SUCCESSO ANNUNCIATO"

Con la collaborazione dei seguenti insegnanti:

ROMAGNOLI ELENA(pedagogia)

POLLASTRI EMMA(psicologia/sociologia)

IORIO PATRIZIA(italiano/latino)

15/18 APRILE 1996

CORSO DI CINEMA

Inserito nel programma scolastico 1995/96 della classe IIIIX nell'ambito di: PEDAGOGIA, ITALIANO, PSICOLOGIA E SOCIOLOGIA.

QUALI LE RAGIONI DEL "FARE CINEMA" ALLE SCUOLE ELEMENTARI?

In primis per sviluppare: CAPACITA' DI COMPrensIONE
CAPACITA' DI COMUNICAZIONE
CAPACITA' CREATIVE.....

FINALITA' DIDATTICHE

- a) Ampliare le opportunità informative;
- b) Consentire processi di apprendimento diversificati, anche mediante strumenti e linguaggi alternativi;
- c) Far nascere capacità di base e potenziarne quelle espressive;
- d) Sperimentare il funzionamento del gruppo;
- e) Stimolare la fantasia, la creatività e la spontaneità;
- f) Far acquisire contenuti didattici relativi all'analisi del film.

FINALITA' EDUCATIVE

- a) Stimolare nei bambini l'esigenza di conoscere nuove chiavi di interpretazione, accanto alla visione cinematografica;
- b) Favorire, con l'interazione del gruppo, l'integrazione e la socializzazione;
- c) Creare le premesse necessarie per avviare la formazione nei bambini di un pubblico corretto e critico, oltre che capace di apprezzare il fatto cinematografico in sé.

STRUMENTI DIDATTICO-EDUCATIVI

- Fascicoli distribuiti al corso di cinema dell'anno scolastico 1994/95
- Documentazioni tratte da libri specifici
- Giornali
- Videocamera
- Esercitazioni eseguite dai bambini

ORE IMPIEGATE

- La programmazione ha richiesto circa 10 ore prima dell'inizio dello stage;
- Oltre alle 10 ore in cui abbiamo tenuto lezione in classe, sono state utilizzate altre 8 ore per gli ulteriori perfezionamenti.

BIBLIOGRAFIA

- L.Allori, Guida al linguaggio del cinema, Editori Riuniti, Roma 1986;
- N.Taddei, Lettura strutturale del film, CiSCS, Roma;
- P.Sorlin, Sociologia del cinema, Garzanti, Milano 1979;

PRESENTAZIONE DEL LAVORO

Durante l'anno scolastico 94/95 la nostra classe, l'attuale IIIA, ha frequentato un corso di cinema tenuto dal signor Primo Goldoni, con l'attiva collaborazione delle insegnanti di italiano/latino, Iorio Patrizia, pedagogia, Romagnoli Elena, (Corso per il quale si fa riferimento al fascicolo relativo) che ci ha permesso di apprendere, oltre alle varie notizie tecniche sul cinema e alle sue connessioni con la letteratura, anche di familiarizzare col "linguaggio filmico".

Questo interessante corso è stato molto stimolante, quindi, abbiamo deciso di tenerlo a nostra volta sotto forma di stage alle scuole elementari di Finale Emilia.

Come obiettivo primario ci siamo proposte di insegnare ai bambini a non limitarsi a guardare il film, ma a "leggerlo"; quindi abbiamo preparato un programma un po' semplificato rispetto al nostro dell'anno precedente utilizzando vario materiale opportunamente adattato, per agevolare la comprensione degli argomenti.

Dopo il colloquio con le maestre del 10/04/96, abbiamo iniziato a programmare i quattro giorni di stage.

Stabilito il film da analizzare ("F.B.I. Operazione gatto"), non un cartone animato per espresso desiderio delle maestre, abbiamo impostato il lavoro nei tempi e nelle modalità, allestendo i primi cartelloni esplicativi e quelli operativi, oltre alle videocassette, sulla base dei preziosi consigli fornitici dai nostri insegnanti e dalle maestre, le quali si sono dimostrate molto disponibili.

Infine abbiamo preparato una verifica sull'analisi del film.

PROGRAMMA:

LUNEDI' 15/04/1996 10,30/12,30 :

- Conoscenza;
- Presentazione del lavoro da svolgere al fine di stimolare l'interesse della classe;
- Introduzione al cinema;
- Assiomi della comunicazione;
- Come nasce un film(+cartellone);
- Chi ci sta dietro al film(+cartellone);
- Vari linguaggi filmici(+cartellone);
- Classificazione delle inquadrature(+videocassetta).

MARTEDI' 16/04/1996 08,30/12,30 :

- Allestimento in classe del cartellone delle inquadrature da parte dei bambini, sotto la nostra guida;
- Visione film(I°Parte);

MERCOLEDI' 17/04/1996 10,30/12,30 :

- Fine visione film(II°Parte);
- Questionario di verifica;

GIOVEDI' 18/04/1996 10,30/12,30 :

- Consegna delle verifiche corrette;
- Analisi filmica(riassunto, analisi, personaggi, luogo, tempo, etc....).

"CRONACA DI UN SUCCESSO ANNUNCIATO"

ovvero modalità di svolgimento dei programmi:

I°GIORNO:

Per prima cosa ci siamo presentate alla IV°D e dopo aver conosciuto i bambini abbiamo introdotto l'argomento CINEMA,partendo dal loro vissuto. Tutti ci hanno detto di aver sempre guardato le bellissime immagini colorate sul grande schermo,in particolare i cartoni animati,ma sempre in modo superficiale,e proprio questo ha rafforzato in noi la necessità di insegnar loro ad interpretare meglio i messaggi che provengono da quella "fantastica fabbrica di sogni"che è il CINEMA. Prima di parlare di "tecnica",abbiamo spiegato loro i due più importanti principi riguardanti le immagini.

PRIMO ASSIOMA:L'IMMAGINE DI UNA SEDIA NON E'UNA SEDIA:

Per spiegare questo concetto abbiamo utilizzato il disegno(su cartellone) di una sedia spiegando la differenza tra IMMAGINE e OGGETTO STESSO;dicendo fra l'altro che,mentre la sedia si può toccare,l'immagine può solo essere interpretata soggettivamente.

SECONDO ASSIOMA:DIETRO UN SEGNO(PAROLA O IMMAGINE)C'E'SEMPRE L'IDEA DELL'AUTORE,CIOE'L'INTERPRETAZIONE PERSONALE:

Per questa definizione abbiamo elaborato qualcosa di più semplice rispetto al modello che ci era stato proposto dal nostro corso. Servendoci di varie macchie di colore(allegato a/b),abbiamo fatto notare come sia facile attribuire INTRPRETAZIONI VARIE ad una stessa immagine.

(MATERIALI)

FOTOCOPIA A:COME NASCE IL FILM:

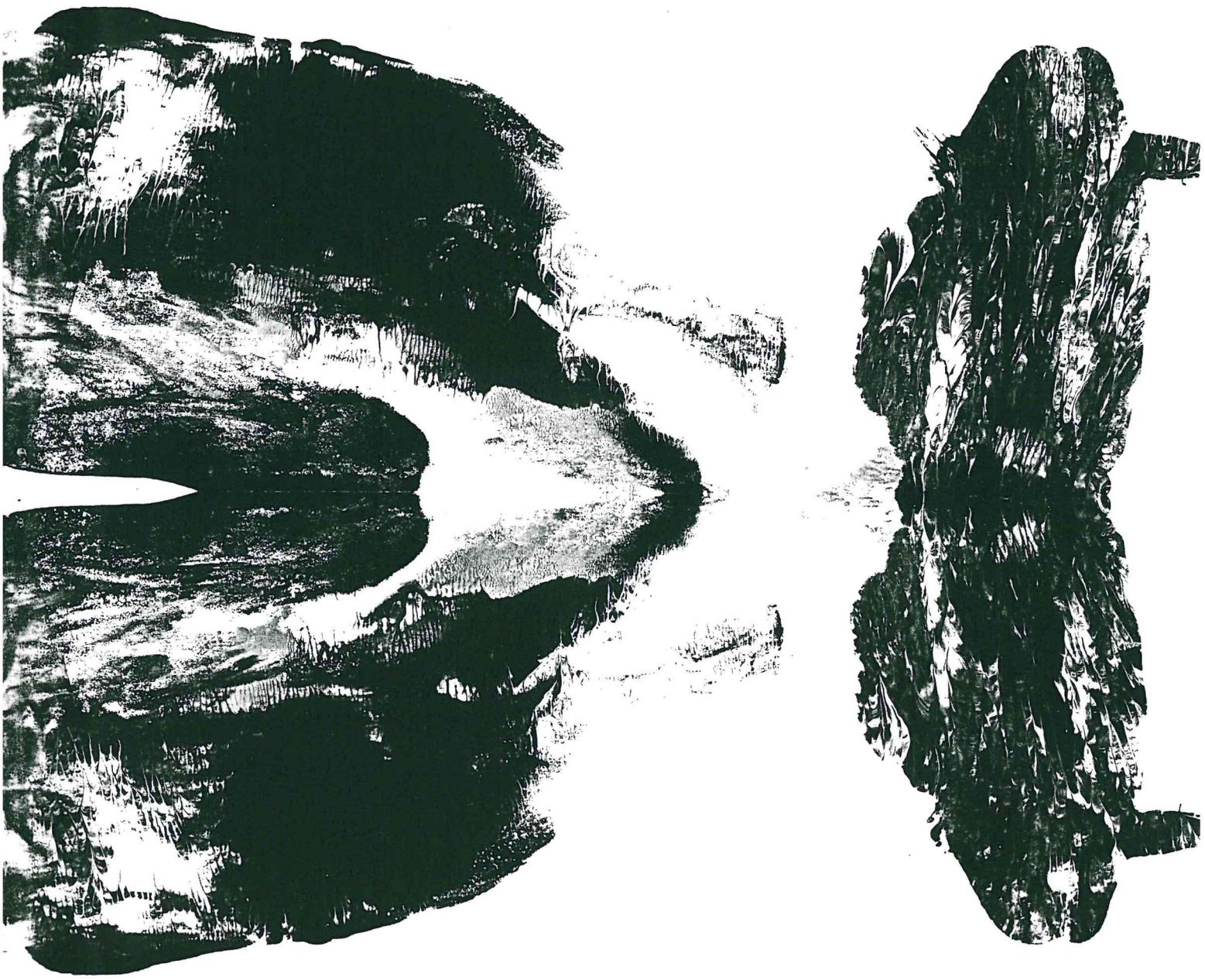
La fase di preparazione di un film comprende le operazioni che traducono l'idea in sceneggiatura:

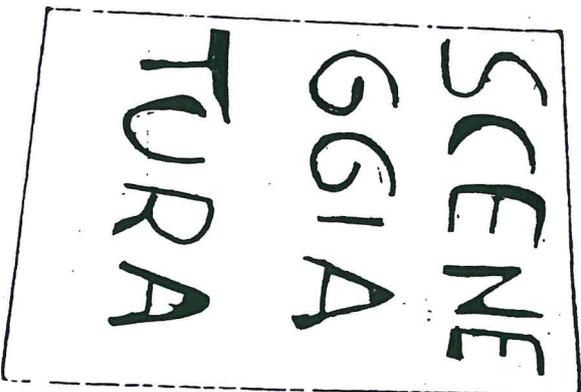
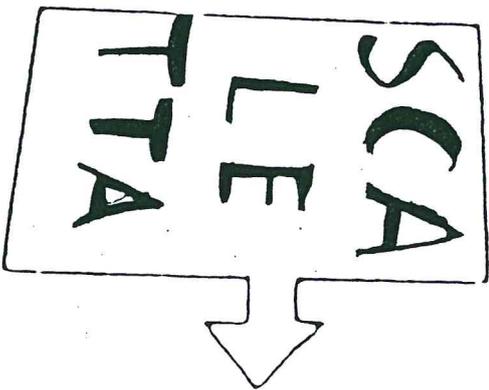
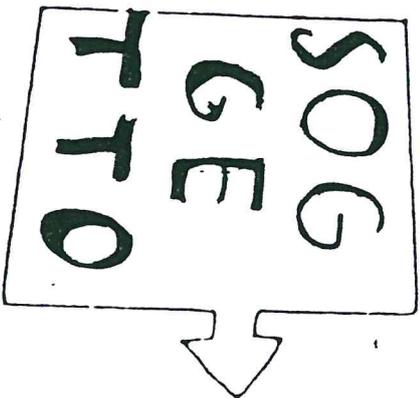
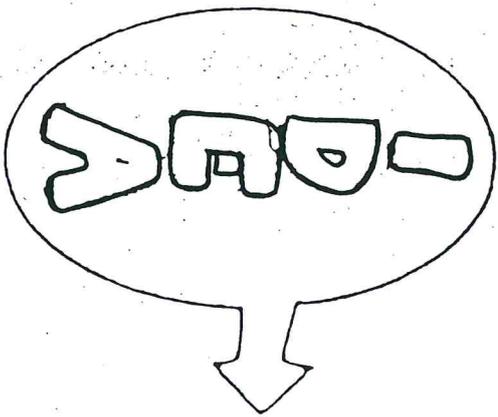
Il SOGGETTO,che dipende dall'idea del film,racconta i fatti essenziali che costituiscono la trama del film e precisa i personaggi principali.Il soggetto può essere originale o di invenzione, tratto da un fatto di cronaca o storico,oppure ricavato da un' opera letteraria,romanzo o racconto.

7



ALLEGATO A





IL TRATTAMENTO (detto impropriamente SCALETTA) è la stesura scritta delle azioni principali di cui si compone il film, disposte nella successione che avranno nel film.

La SCENEGGIATURA è l'ultima fase della preparazione. Consiste nella stesura scritta di come il film sarà realizzato in immagini sia per la parte visiva (inquadrature) sia per la parte sonora. La sceneggiatura è composta quindi di inquadrature disposte in scene e queste in sequenze. Scene e inquadrature presentano una propria numerazione progressiva.

FOTOCOPIA B: CHI CI STA DIETRO AL FILM?:

- PRODUTTORE è colui che finanzia il film e organizza la troupe.
- SCENEGGIATORE, cura la stesura della sceneggiatura, cioè l'ultima fase della lavorazione scritta che si articola per l'organizzazione produttiva del film.
- REGISTA, traduce in immagini la sceneggiatura, dirige gli attori, coordina e controlla il lavoro di tecnici e dà unità al film.
- SCENOGRFO, è il progettista o anche realizzatore di scenografie (arte e tecnica di rappresentare l'ambiente in cui si finge l'azione di uno spettacolo).

Oltre a questi personaggi, ci sono aiutanti secondari, ma non di minore importanza:

SOGGETTISTA: è l'ideatore del soggetto, molto spesso è lo stesso regista;

DIALOGHISTA: è colui che scrive i dialoghi per ogni personaggio;

AIUTO REGISTA: affianca il regista, lo aiuta nelle scelte;

SECRETARIA DI EDIZIONE: regge il piano di lavorazione e nota i dettagli di ogni inquadratura, generalmente è una donna poiché è più precisa e ordinata; solitamente non viene molto valorizzata ma è importante.

CHICI STA DIETRO AL FILM

* PRODUTTORE *

FINANZIA IL FILM E ORGANIZZA LA TROUPE

* SOGGETTISTA *

E' L'IDENTORE DEL SOGGETTO.
SPESSE LO STESSO REGISTA

* SCENEGGIATORE *

CURA LA STESURA DELLA
SCENEGGIATURA

* DIALOGHISTA *

SCRIVE I DIALOGHI

* REGISTA *

TRADUCE IN IMMAGINI LA SCENEGGIATURA. DIRIGE GLI ATTORI.
COORDINA E CONTROLLA IL LAVORO DEI TECNICI.
DA' UNITA' AL FILM

* AIUTO REGISTA *

* SEGRETARIA DI EDIZIONE *

REGOLA IL VANTO DI LABORATORI E
NOTA I DETTAGLI DI OGNI INQUADRATURA

* DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA *

APPUNTO DA:
OPERATORE * MACCHINISTI *
ELETTRICISTI * FOTOGRAFO
DI SCENA

* SCENOGRAFO *

CON
ARCHITETTO * ARREDATORE *
PITTORE * TROVABOIE

* COSTUMISTA *

CON
TRUCCATORE * SARTE *
PARRUCCHIERI

* COMPOSITORE *

CON
STAFF DEI MUSICISTI

* FONICO *

INCIDE LA MUSICA * DIALOGHI *
RUMORI NELLA PELLICOLA
CON
MICROFONISTI

* DIRETTORE DI PRODUZIONE *

HA LA PARTE PREPONDERANTE
NELLA CURA DELL'ORGANIZZAZIONE
GENERALE DI TUTTI I LAVORI

* ATTORI *

PROTAGONISTI
GENERICI
COMPARSE

DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:viene affiancato da operatori,macchinisti, elettricisti e dal fotografo di scena.

COSTUMISTA:prepara i costumi e i vestiti per ogni attore e per ogni scena;viene affiancato da truccatori,sarte e parrucchieri.

COMPOSITORE:scrive la musica della colonna sonora ed è affiancato dallo staff dei musicisti.

FONICO:incide la musica,i dialoghi,i rumori nelle pellicola ed è affiancato dai microfonisti.

DIRETTORE DI PRODUZIONE:ha la parte preponderante nella cura dell'organizzazione generale di tutti i lavori.

ATTORI:CAST:protagonisti,generici,comparse.

Dopo di chè abbiamo svelato alcuni effetti speciali abbastanza banali e alcune tecniche di ripresa,poi alcuni termini chiave :

-MONTAGGIO:fondamentale per la lavorazione del film,è un'associazione tra le inquadrature in modo da formare delle sequenze;

-INQUADRATURA:corrisponde alla parte di pellicola che la macchina ha già "girato"senza interrompersi.Può essere OGGETTIVA,quando la cosa è ripresa come si presenta in realtà e l'obiettivo è testimone di come essa è;SOGGETTIVA,quando la cosa è ripresa come se l'obiettivo della macchina fossero gli occhi del personaggio che agisce sulla scena in quel momento.

-SCENA:è costituita dalla riprese di ciò che si svolge in uno stesso luogo nella stessa unità di tempo.E'costituita da un numero variabile di inquadrature.

-SEQUENZA:è un insieme di scene che esprimono una unità narrativa.

Generalmente coincide con un episodio.Ipassaggi da una inquadratura ad un'altra avvengono attraverso vari stadi.

FOTOCOPIA C: VARI LINGUAGGI FILMICI:

Per illustrare la GRAMMATICA FILMICA abbiamo utilizzato una videocassetta da noi montata in cui avevamo raccolto esempi (tratti da cartoni animati) dei vari piani e campi di ripresa; mentre, per i movimenti, le angolazioni e le posizioni della macchina da presa abbiamo filmato i bambini all'interno della classe:

-PANORAMICA: la macchina da presa gira fissata sul proprio asse orizzontalmente, verticalmente, obliquamente. La funzione di questi movimenti è generalmente descrittiva, qualche volta anche drammatica.

-CARRELLATA: la macchina da presa è montata su un carrello e si muove:

IN AVANTI: la descrizione va dal generale al particolare con significato di penetrare, scoprire, introdursi.....

IN INDIETRO: la descrizione va dal particolare al generale con il significato di separarsi, allontanarsi, concludere.....

Inoltre, avevamo raccolto da diversi cartoni animati, come "Red e Toby", "Cenerentola", "Il Re Leone"... brani musicali; dopo averli fatti ascoltare ai bambini e averli collegati alle scene, abbiamo chiesto quali sentimenti, stati d'animo, il linguaggio sonoro aveva suscitato in loro.

Per quanto riguarda il linguaggio gestuale corporeo, abbiamo fatto fare ai bambini brevi scenette per far loro notare come sia facile comunicare con il solo codice prossemico e linguaggio gestuale.

LINGUAGGIO FILMICO

E' MOLTO COMPLESSO
PERCHE' E' UN
INTRECCIO DI PIU'
CODICI

GRAMMATICA FILMICA:

piani e campi di ripresa • movimenti e posizione della macchina da presa • angolazioni di ripresa

INQUADRATURA

SCENA

L'insieme delle inquadrature (in una unità di tempo e di luogo)

SEQUENZA
L'insieme delle scene

Sintassi filmica:

La costruzione del «periodo» cinematografico (periodi lunghi o corti alternati e correlati tra di loro). Il «periodo» è costruito con le inquadrature, le scene, le sequenze.

Punteggiatura filmica:

il modo di raccordare le inquadrature tra di loro.

LINGUAGGI CHE SI INTEGRANO

LINGUAGGIO VISIVO

- fotografia
- iconografia
- scenografia
- costumistica

LINGUAGGIO SONORO

- dialoghi
- suoni/rumori
- musica

LINGUAGGIO GESTUALE CORPOREO

- recitazione
- coreografia
- gestualità
- movimenti

LINGUAGGIO VERBALE

- soqgetto
- sceneggiatura
- recitazione
- dialoghi

CODICI

codici dei vari linguaggi
per esempio il linguaggio fotografico ha i suoi codici

- CODICE CROMATICO
- CODICE COMPOSITIVO
- CODICE PLASTICO/FIGURATIVO

codici musicali

significanti e significati delle parole

CODICI SPECIFICI E SOTTO-CODICI

- effetti speciali, trucchi fotografici
- codici pittorici • plastici • cromatici
- codici ambientali • architettonici • storiografici
- codici vestimentari

codici cinestetici (movimento del corpo)

codici tonali

CLASSIFICAZIONE DELLE INQUADRATURE:

(+videocassetta)

Fin dall'inizio della sua storia, la macchina da presa si è mostrata capace di far vedere lo stesso soggetto in diversi modi:

DETTAGLIO: l'inquadratura mostra solo la mano di un uomo, una ruota di un carro, un bicchiere di una tavola apparecchiata; insomma una sezione limitata di un soggetto.

PRIMISSIMO PIANO: il volto riempie tutto lo schermo.

PRIMO PIANO: oltre al volto vengono inquadrati anche le spalle e il collo dell'individuo.

MEZZA FIGURA: nell'immagine rientra il mezzobusto di una persona.

PIANO AMERICANO: il personaggio viene ripreso dalle ginocchia in su.

CAMPO MEDIO: l'inquadratura presenta l'attore nella sua interezza, visto da vicino.

CAMPO LUNGO: l'attore viene inquadrato da lontano.

CAMPO LUNGHISSIMO: l'inquadratura in cui l'attore si trova all'orizzonte, inserito in un paesaggio o una scena che occupa gran parte della ripresa.

II°GIORNO:

Per verificare se quello che avevamo spiegato il giorno prima era stato capito e ricordato, abbiamo distribuito vari ritagli di giornali ad ogni bambino, il quale doveva incollarli nei cartelloni che avevamo precedentemente elaborato con le definizioni delle varie inquadrature. Il lavoro è stato molto coinvolgente per i "critici in erba", e a noi è servito per verificare come avevamo svolto il programma il giorno precedente.

Dopo l'intervallo siamo andati con le classi IV°D e IV°E nell'aula audiovisivi per la visione del film.

Durante la proiezione i bambini sono stati sufficientemente attenti anche se a volte erano un po' annoiati dalla lunghezza di alcune scene. Causa mancanza di tempo, abbiamo dovuto sospendere la proiezione.

III°GIORNO:

Dopo aver concluso la visione del film,abbiamo utilizzato alcuni ritagli di pellicola("Pomi d'ottone e manici di scopa")per spiegare come si riesce a far recitare attori veri con cartoni animati:gli attori rappresentano la loro parte,poi,viene sovrapposta quella del cartone animato.

Una volta tornati in classe,abbiamo assegnato una divertente e semplice verifica sull'analisi del film,per vedere cosa avevano imparato in questi tre giorni i "nostri alunni".

CORSO DI CINEMA

QUESTIONARIO DI VERIFICA

"F.B.I. OPERAZIONE GATTO"

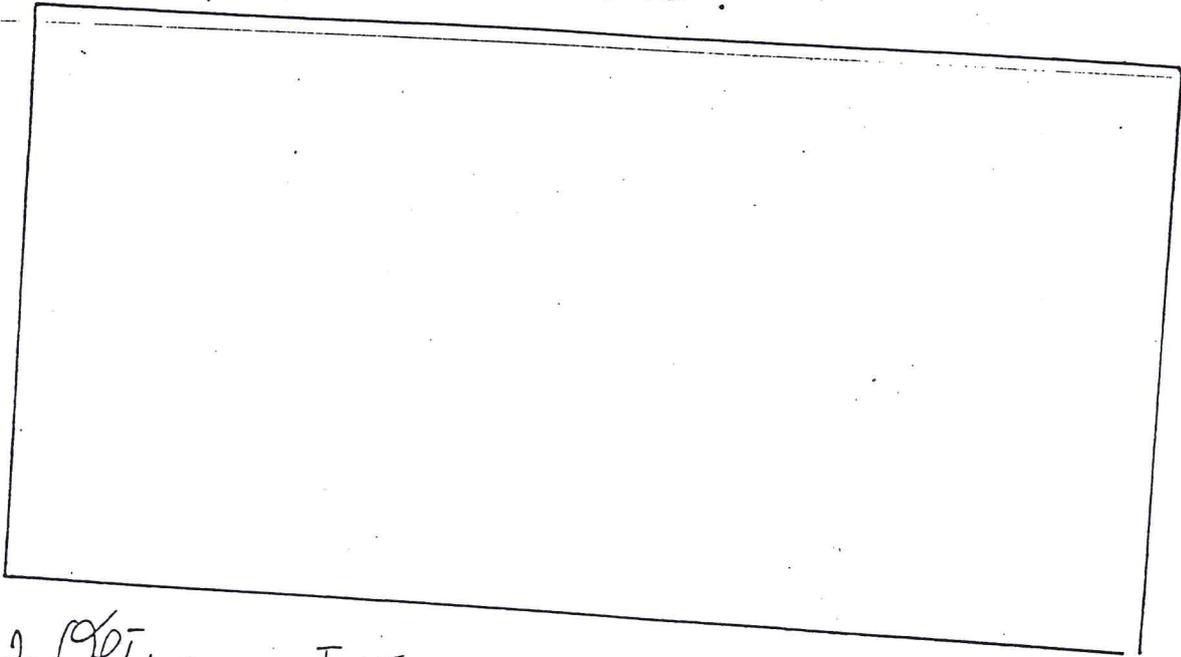
Un giorno in una cittadina viene rapinata una banca. I ladri oltre a rubare molto denaro rapiscono anche la cassiera di uno degli sportelli e si rifugiano in una pensione. Un gatto di nome Gigi segue uno dei rapinatori che compra del pesce, e arriva nel luogo in cui si sono nascosti i malviventi.

La donna, quando vede il gatto pensa di sostituire il collare dell'animale con il suo orologio, incidendo dietro "HEL", un disperato tentativo interrotto di scrivere "HELP": AIUTO!!

Quando il gatto torna a casa, la sua padroncina Patty si accorge dell'orologio e, dopo aver riflettuto un'intera notte su chi abbia potuto incidere l'orologio, lo collega subito alle rapine del mattino precedente e al rapimento. Dopo averne parlato con le sorelle Ingrid, Patty decide di recarsi all'F.B.I. per risolvere il caso. Una volta stabilite le piste da seguire, l'agente dell'F.B.I, Mr. Kelso, si reca a casa di Patty per seguire da vicino i movimenti di Gigi nella speranza che l'animale sarebbe ritornato sui passi delle notte precedente.

Dopo una serie di ridicole avventure, finalmente Mr. Kelso trovano i rapinatori, recuperando così il denaro e liberando l'ostaggio. Così grazie a Gigi, l'F.B.I riesce ad arrestare i malfattori, riponendo tanto tranquillità nella cittadina.

1 Sapresti disegnare l'animale protagonista di questa vicenda?



2 Oltre a Jiji, chi sono i protagonisti e i personaggi secondari di questa storia?

3 Il gatto chi segue?

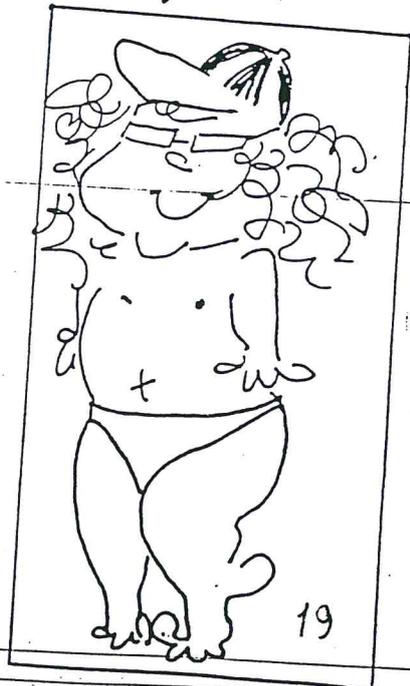
contadino



rapinatore



bagnino



Colora il personaggio giusto

4 Chi incide l'orologio ?

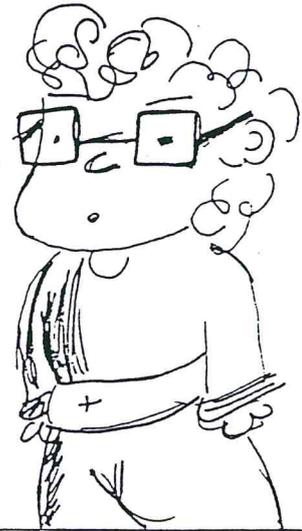
Gatto



Rapita

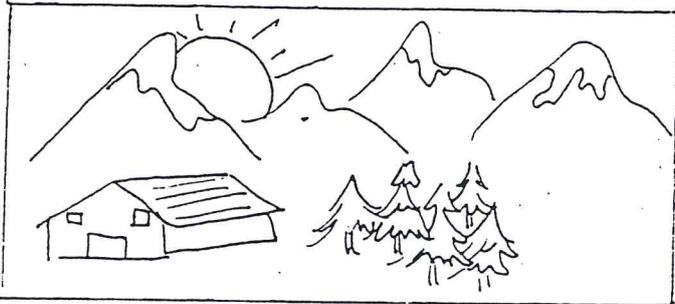


Studente



Colora il personaggio giusto

5 Dove si svolge la vicenda ?

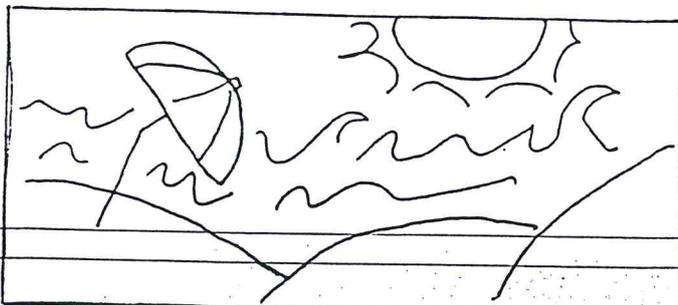


montagne



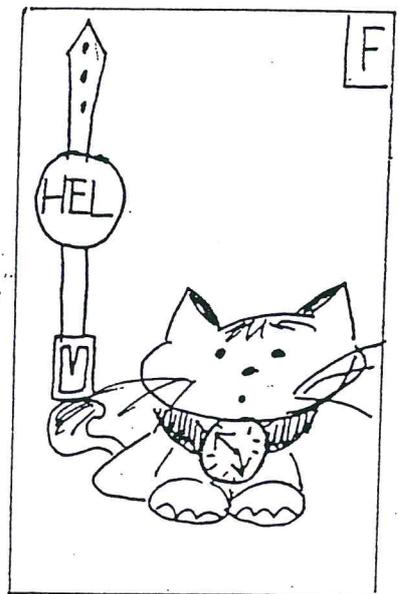
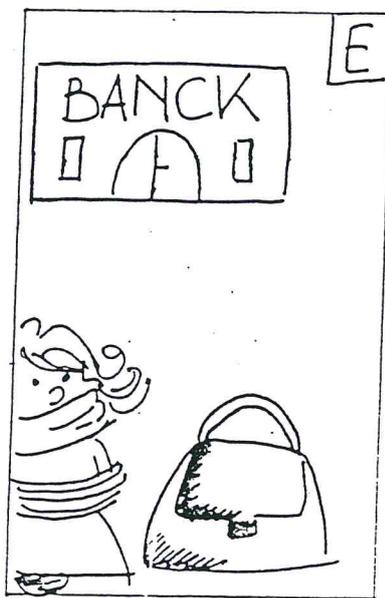
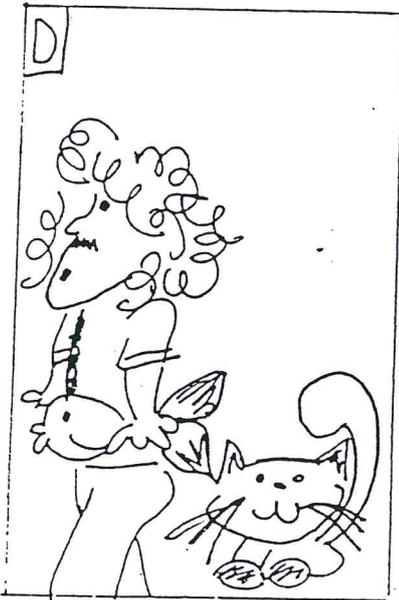
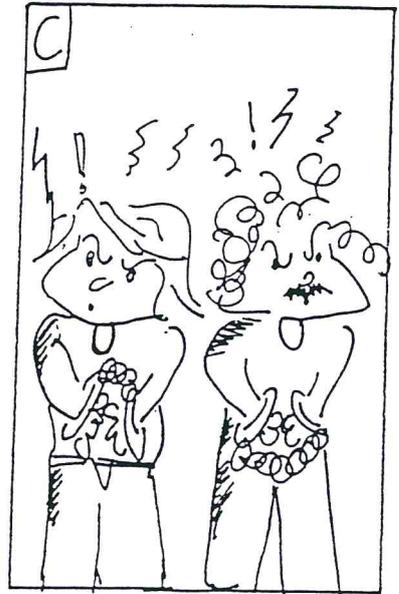
cittadine

Colora il paesaggio giusto



mare

6 Ecoti la divisione in sequenze del brano, riusciresti a riordinarle, in ordine di tempo?



- Metti la lettera delle vignetta vicino al numero, come nell'esempio

1 → E

5 →

2 →

6 → 21

3 →

7 →

8 Se tu potessi cambiare il finale della vicenda, come lo vorresti?

Narracelo brevemente

NOME
COGNOME
CLASSE
DATA

IV°GIORNO:

Per lasciare un "dolce ricordo" di questa bella esperienza alla classe IV°D abbiamo portato alcune torte e bibite che abbiamo equamente distribuite durante l'intervallo.

Dopo aver consegnato le verifiche corrette ai bambini, abbiamo fatto insieme un'analisi più approfondita del film visto.

Lo schema riproduce ciò che è emerso dai bambini con qualche nostra piccola modifica per rendere il discorso più scorrevole:

ANALISI FILMICA

Riassunto:(vedere testo di verifica);

Personaggi:



PROTAGONISTA è il personaggio su cui è basato il film;

PERSONAGGI PRINCIPALI sono coloro che insieme al protagonista fanno parte integrante del film (Mr Kelso, Patty, Ingrid, Cassiera, Rapinatori);

PERSONAGGI SECONDARI sono coloro che appaiono solo ogni tanto (Canoa, Gregory, Vicini di casa, Investigatori);

COMPARSE sono personaggi che hanno poche battute e appaiono raramente sullo schermo (Gioielliere, Gatta con cuccioli).

Luogo: Il film è ambientato in una piccola città, e cioè in un luogo reale.

Tempo: è una storia contemporanea.

Ambientazione: è una storia fantastica.

CONCLUSIONE:

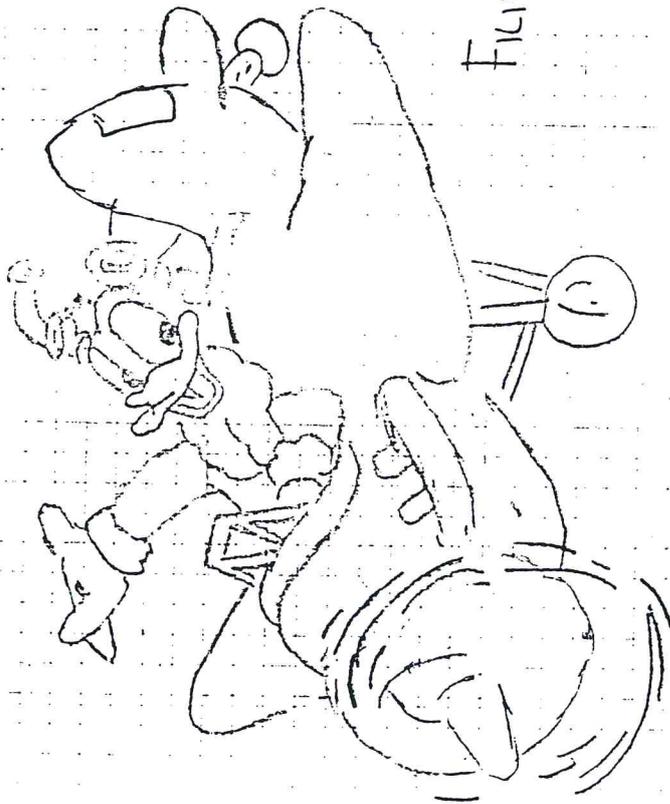
Questa esperienza didattica del tutto nuova ci ha procurato molte soddisfazioni. Infatti riteniamo che sia stato un successo per l'entusiastica partecipazione dei bambini ed i commenti lusinghieri degli insegnanti. Alla classe IV°D (composta da 21 alunni) il corso è piaciuto molto: tutti sono stati attenti collaborando attivamente alle varie iniziative proposte.

Grazie alla breve durata del corso (articolatosi in quattro lezioni), ed al tipo di metodologia adottata (costantemente interattiva, centrata più sull'aspetto operativo che informativo, anche se questo è stato presente in una fase iniziale, comunque sempre dialogata) l'interesse dei bambini è rimasto sempre vivo, ne sono una testimonianza i disegni e i lavori che hanno eseguito, che resteranno per noi un affettuoso ricordo oltre che il documento di una piacevole esperienza.

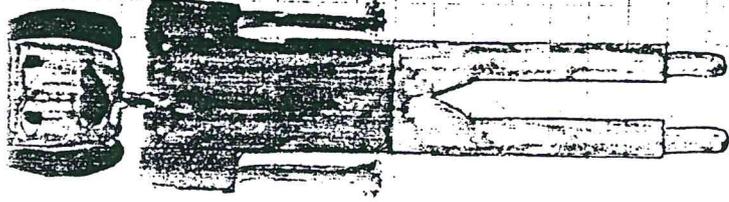
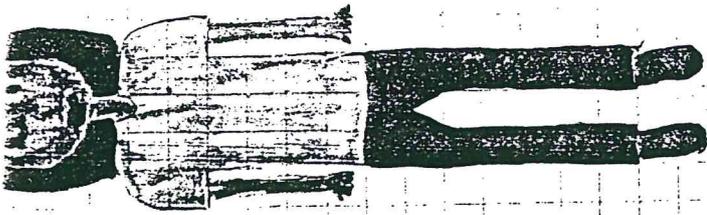
Nonostante ciò, siamo consapevoli di non aver creato piccoli critici o tecnici cinematografici, ma ci piace pensare di aver contribuito alla formazione personale (e non solo esclusivamente culturale) di questi bambini che ora non vedono più il cinema passivamente, ma sono consapevoli del lavoro che esso richiede.

Ed è proprio per tali ragioni che vorremmo poter ripetere altre esperienze di questo tipo.

X GULLA

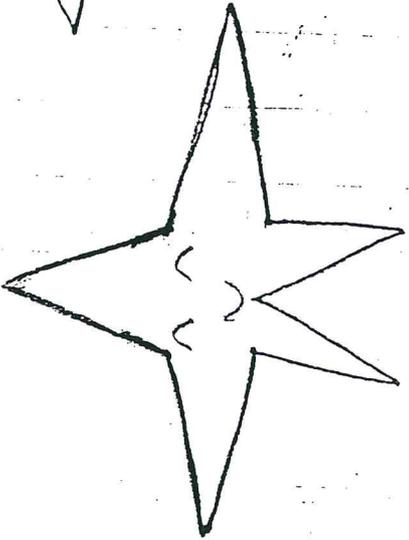


Filippo



Giulia D' ENRICO ~~Carri~~ Piam Tava.

Pi Marchisai Hcto Pi Hancera Hcto.



X MIRIAM

LICEO SCIENTIFICO M.MORANDI FINALE EMILIA N.O.E
ANNO SCOLASTICO 1994/95
N.O.E (Nuova Offerta Educativa)

C O R S O di C I N E M A

CLASSI INTERESSATE: II X II Z.

MATERIE COINVOLTE: ITALIANO, STORIA, PEDAGOGIA.

ORE IMPIEGATE : 15 (delle quali 6 con esperti di cinematografia)

FILM ESAMINATI: GHOST di J.Zucker
FORREST GUMP di R.Zemeckis
NELL di M.APTED
IL GATTOPARDO di L.Visconti

Corso inserito nell'ambito delle seguenti U.D interdisciplinari:

-COMUNICAZIONE (GRAMMATICA, PEDAGOGIA) , IL LINGUAGGIO
(GRAMMATICA, PEDAGOGIA) in particolare: IL LINGUAGGIO FILMICO.

-TESTO E CONTESTO: dall'analisi del testo narrativo, in
particolare, il ROMANZO, all'analisi del FILM (ITALIANO, STORIA,
PEDAGOGIA).

-IL TESTO INTERPRETATIVO-VALUTATIVO, ovvero la RECENSIONE.
(ITALIANO, PEDAGOGIA, STORIA) (cfr. PIANO DI LAVORO allegato)

Insegnante: Iorio Patrieiz

PREMESSA INTRODUTTIVA

COMUNICARE significa "mettere in comune" informazioni, stati d'animo che, altrimenti, apparterebbero ad una sola persona. Tutti gli uomini hanno bisogno di COMUNICARE dal momento che vivono in società e lo fanno attraverso vari CODICI fra i quali la LINGUA, che, per la sua versatilità ed economicità, è quello privilegiato dall'uomo. Ma esistono altri tipi di sistemi di segni che si esprimono attraverso SIMBOLI, GESTI, IMMAGINI... non meno interessanti per la loro efficacia e per la capacità di assimilazione e permanenza nella nostra mente; sono i cosiddetti CODICI-NON VERBALI.

Emanuele Tesauro (Torino 1592- 1675) li aveva già individuati nei "cenni", cioè nei gesti e nelle espressioni del viso e del corpo: “

... i cenni son parole senza romore. Parlano gli occhi con gli occhi, e hanno ora il riso e ora il pianto per parole; parlano le ciglia coll'inarcarsi e con lo spiegarsi; parla la bocca, or sogghignando, or sospirando: parla tutto il capo affermando o negando; parlano i piedi, or tripudiando di gioia, or battendo il suolo di stizza; parlano le braccia, or supplici or stese. or inalzate e festanti; parlano le mani tutto ciò che la lingua sa dire e l'arte sa fare: tutte le dita sono alfabeti: tutto il corpo è una pagina sempre apparecchiata a ricever nuovi caratteri e cancellarli. Insomma, egli è meraviglia come l'anima tenga nascoso alcun pensiero, avendo dintorno tante spie quante membra. ”

(Tre frammenti, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli)

Oggi Cinema, televisione, pubblicità, fumetti, fotografia, videotape e game parlano più che mai un LINGUAGGIO AUDIO-VISUALE e ICONICO che è ormai entrato PREPOTENTEMENTE nei nostri schemi mentali e comunicativi, creando processi di ASSORBIMENTO-ASSUEFAZIONE o, nel migliore dei casi, RECETTIVITÀ CRITICA assai diversi da individuo ad individuo. Un bambino di quattro anni ad esempio, che trascorre dalle due alle cinque ore davanti ad un video, ha buone possibilità per diventare un VIDEODIPENDENTE. Perché, allora, non educare al LINGUAGGIO DELLE IMMAGINI? O, meglio: è possibile rendere i giovani spettatori non più passivi, ma attivamente "critici e consapevoli"? Riteniamo che ciò non sia solo possibile, ma NECESSARIO, visto che proprio i bambini e gli adolescenti sono i più indifesi fruitori d'immagini e di telefilm, spesso di scarsissimo livello contenutistico, se non addirittura dannosi perché portatori di falsi ideali e/o di violenza.

EDUCARE ALLA LETTURA DEL FILM

L'EDUCAZIONE AL CINEMA riveste un ruolo importante nel panorama socio-culturale odierno in quanto è capace di coinvolgere migliaia di persone orientandone gusti ed esigenze. Oltre a fornire risposte ai problemi che il mezzo cinematografico determina nell'individuo e nella società stessa, L'EDUCAZIONE CINEMATOGRAFICA inserita correttamente nell'iter evolutivo dei ragazzi, dovrà fornire loro gli STRUMENTI PER SAPER LEGGERE E GIUDICARE UN FILM e non essere, quindi, spettatori facilmente strumentalizzabili.

Il primo passo è, dunque, mettere in grado i ragazzi di vedere e discutere di un film, sotto la guida dell'insegnante che darà loro adeguati supporti "tecnici" per DECODIFICARE il MESSAGGIO sotteso dal TESTO FILMICO, secondo una metodologia non molto diversa da quella dell'analisi del TESTO LETTERARIO. Dalla discussione guidata, infatti, è possibile superare le suggestioni emotive del LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO (cosa/ come) per giungere all'indagine dei valori ideologici, manifesti o occulti dell'opera cinematografica. Sempre il DIALOGO, come comunicazione di esperienze, ideali, problemi, interessi propri della comunità può assolvere a un valido compito di socializzazione, trasferendo l'esperienza cinematografica consapevolizzata nell'insieme di altre esperienze per una maggiore CIRCOLAZIONE DI ESPERIENZE e, quindi, DI IDEE.

FORMULAZIONE DEGLI OBIETTIVI

1) AIUTARE IL RAGAZZO A LEGGERE CRITICAMENTE UN PRODOTTO FILMICO

(Cio' è possibile valendosi di appositi "strumenti analitici" che permettano allo studente di svincolarsi dal livello epidermico-emozionale sotto la guida del docente)

2) UTILIZZARE IL FILM COME SUPPORTO DIDATTICO

(facendone un ampliamento di un determinato argomento di studio, dalla Letteratura alla Storia e alle Scienze Sociali)

3) EDUCARE IL RAGAZZO A DECODIFICARE IL LINGUAGGIO DELLE IMMAGINI

(Per questo occorrerà portarlo a conoscenza della GRAMMATICA FILMICA che gli permetterà di identificare le soluzioni tecniche ed estetiche adottate dal regista per comunicare) (COME non solo COSA)

4) UTILIZZARE IL FILM COME VEICOLO CULTURALE

(Il film, in questo senso, è visto non solo come un "fine", ma come un "mezzo" per far giungere "messaggi" culturali, ideologici allo studente, attraverso la rielaborazione logico-critica di ciò che ha visto)

5) EDUCARE ALLA CORRELAZIONE DEI LINGUAGGI COMUNICATIVI

(Come è stato già detto, la struttura del linguaggio filmico può essere messa in rapporto alla struttura lessicale, grammaticale e logica del linguaggio scritto, o in rapporto alla struttura formale e tecnica del linguaggio iconografico, musicale etc... giungendo a far comprendere ai ragazzi che il sapere non è "a compartimenti stagni", ma un tutto interdipendente e strettamente correlato; per cui la GRAMMATICA non appartiene solo all'ITALIANO e il TESTO da decodificare NON è solo uno scritto.

CINEMA E STORIA/ CINEMA E LETTERATURA

Particolarmente proficuo può essere il supporto del film all'insegnamento della Storia e della Letteratura, sia nel momento della conoscenza del fatto storico, sia nella fase della rielaborazione critica, intesa come approfondimento e valutazione del materiale filmico: vicende narrate, scelte ideologiche, tesi storiche (COSA/COME) prospettato dal regista. Lo stesso dicasi per l'analisi del modo in cui un'opera teatrale o, più generalmente letteraria, viene trasposta in un film; "come" e "perchè" viene rielaborata per lo spettatore per quanto riguarda i concetti di TEMPO-SPAZIO, REALTA'-RAPPRESENTAZIONE, REALTA'-IMMAGINAZIONE.

L'esame di tutto ciò potrà chiarirci molto sull'ideologia e sullo stile dell'autore-regista.

I TRE ASSIOMI

Prima di iniziare qualsiasi discorso sul cinema e anche sulla comunicazione, dobbiamo porre alcune premesse di carattere generale, ma veramente fondamentali.

Le esprimo in tre assiomi.

1° — «L'immagine di una seggiola non è una seggiola»

Sembra banale; eppure non si riesce a cogliere nessuna comunicazione o informazione, soprattutto se fatta di immagini, se non si tiene conto di questo.

Come diciamo che «l'immagine di una seggiola non è una seggiola» e che «l'immagine di una pistola che spara non è una pistola che spara», così diciamo anche che «la notizia di un evento non è quell'evento» e, più in generale, che «il segno (p.e. il libro) di una cosa (p.e. della vita di qualcuno) non è quella cosa (cioè quella vita)».

Ne segue che conoscere qualcosa «per comunicazione» (cioè attraverso segni) non è conoscere direttamente le cose di cui il segno tratta.

L'importanza pratica di questo assioma, lo si capisce pensando che quasi tutte le nostre conoscenze circa quanto avviene nel mondo ci arrivano, oggi, «per comunicazione», cioè praticamente attraverso i mass media. Quindi dobbiamo stare ben attenti a credere di conoscere quello che avviene nel mondo: di fatto, noi conosciamo solo «le notizie» di quello che succede; vale a dire, le interpretazioni che qualcuno ci dà su quello che questo qualcuno vuol farci conoscere di quanto avviene nel mondo.



2° — «Dietro ogni segno c'è sempre un'idea»

Dietro ogni segno, sia esso parola o immagine, c'è sempre l'idea dell'autore del segno; vale a dire l'interpretazione personale che l'autore dà della cosa di cui parla.



Che questo avvenga quando si tratta di segni verbali, è piuttosto evidente: se uno parla a vanvera, senza idee in testa e tanto per parlare, ce ne accorgiamo ben facilmente (benché talvolta non ci si preoccupi di capire quello che uno dice e si badi, invece, alla simpatia della persona che parla, alla bella voce, al parlar bene, ecc.).

È più facile cascare nell'equivoco quando si tratta di immagini. Siamo infatti abituati a pensare che il significato di un'immagine consista in ciò che essa rappresenta. Invece, ogni immagine «rappresenta» sí, ma anche «esprime»; ed **esprime** per il fatto di «rappresentare» **in un certo modo** (come si vedrà meglio, più avanti).



Anche l'importanza di questo secondo assioma appare facilmente: noi crediamo di venire a conoscere una cosa, perché l'abbiamo vista in fotografia o al cinema o alla tv. Di fatto, quello che veniamo a conoscere in tal modo è limitato e, molto spesso, corrisponde solo in piccola parte alla realtà, perché, divenendo immagine, la cosa ha subito una «deformazione», dovuta proprio al fatto di essere rappresentata. Quello che invece ci viene comunicato è l'**interpretazione** che di quella cosa ci ha dato l'autore dell'immagine.

Nelle foto di sinistra: *sopra*, una foto evidentemente emblematica della figura che si intravede sfocata in fondo (Cassius Clay): quella persona è una che si è distinta in maniera rilevante per un'attività svolta con i pugni. È evidente dalla struttura della foto (grandangolare del pugno, buttato in avanti), parte a fuoco e non a fuoco, taglio dell'inquadratura, che quell'attività non è un «fare a pugni» nel senso volgare: è quindi chiaro che la foto intende riprodurre in maniera favorevole l'attività di quel pugile, come pugile. *Sotto*, una

8 - LA COMUNICAZIONE

fotografia di moda. Attraverso la strana divisione in due parti (a sinistra, la modella col vestito in evidenza; a destra, il dettaglio del volto coperto quasi dall'ombra di felci strane — non se ne vede il colore — con l'occhio evidente e simpaticamente acceso), il fotografo ha voluto dare una foto esaltante l'arte della moda, piú che la bellezza della modella o del vestito.

3° — «Un'idea (o conoscenza) è sempre "esistenziale"»

Per «esistenzialità», intendiamo tutti i fattori che compongono la nostra personalità: il carattere, il grado o tipo di intelligenza, l'istruzione e l'educazione avute, l'ambiente socio-culturale in cui siamo

cresciuti o nel quale ci troviamo, le disposizioni psicologiche o fisiche del momento, ecc..

L'esistenzialità si può chiamare anche **soggettività**.

Ma non si deve confondere «soggettività» con «soggettivismo». Quest'ultimo — ch'è un aspetto negativo, mentre la soggettività è un fatto naturale e quindi, di per sé, positivo — si ha quando la soggettività prevale talmente da inquinare o addirittura da compromettere o impedire una conoscenza vera. Non solo; bensì il soggettivismo fa sí che uno sia convinto che le cose stiano come le vede lui e non come sono di fatto.

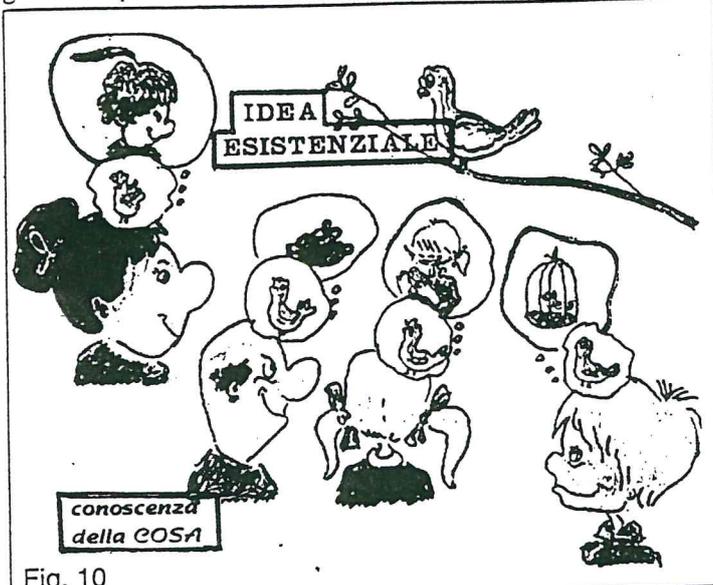


Fig. 10



Fig. 11

Questo terzo assioma rivendica l'esistenzialità sia dell'autore sia del recettore della comunicazione.

Nella fig. 10, si accenna all'esistenzialità del recettore di fronte **alle cose** (cose-segno), cioè l'uccellino del ramo. Nella striscia immediatamente sopra le teste, si evidenzia l'esistenzialità di carattere fisico, cioè — in questo caso — la posizione topografica dei quattro rispetto all'uccellino. Nella striscia superiore, si evidenzia l'esistenzialità di carattere psicologico.

Nella fig. 11, si accenna all'esistenzialità del recettore di fronte ai segni, in questo caso un quadro.

Come si nota, anche i fruitori di quel segno, lo considerano come cosa-segno e non come segno-cosa. Solo il cav. Prosdocimo accenna a un elemento (il pittore, cioè l'autore di quel segno) che si riferisce al quadro come segno espressivo. Questo modo errato di considerare i segni è molto diffuso anche tra i cultori dell'immagine cinematografica. Comunque, qui il problema è quello dei tre assiomi e non quello della disposizione nei confronti del segno in funzione di "Lettura"

*** PRODUTTORE ***
FINANZIA IL FILM E ORGANIZZA LA TROUPE

*** SOGGETTISTA ***
È L'IDEATORE DEL SOGGETTO
SPESSE LO STESSO REGISTA

*** SCENEGGIATORE ***
CURA LA STESURA DELLA
SCENEGGIATURA

*** DIALOGHISTA ***
SCRIVE I DIALOGHI

*** REGISTA ***
TRADUCE IN IMMAGINI LA SCENEGGIATURA • DIRIGE GLI ATTORI •
COORDINA E CONTROLLA IL LAVORO DEI TECNICI •
DA' UNITA' AL FILM

*** AIUTO REGISTA ***

*** SEGRETARIA DI EDIZIONE ***
TENE IL DIARIO DI LAVORAZIONE E
NOTA I DETTAGLI DI OGNI MOVIMENTAZIONE

*** DIRETTORE DELLA
FOTOGRAFIA ***
AFFIANCATO DA:
OPERATORE • MACCHINISTI •
ELETTRICISTI • FOTOGRAFO
DI SCENA

*** SCENOGRAFO ***
CON
ARCHITETTO • ARREDATORE •
PITTORE • TROVAROBE

*** COSTUMISTA ***
CON
TRUCCATORE • SARTE •
PARRUCCHIERI

*** COMPOSITORE ***
CON
STAFF DEI MUSICISTI

*** FONICO ***
INCIDE LA MUSICA • DIALOGHI •
RUMORI NELLA PELLICOLA
CON
MICROFONISTI

*** DIRETTORE DI PRODUZIONE ***
HA LA PARTE PREPONDERANTE
NELLA CURA DELL'ORGANIZZAZIONE
GENERALE DI TUTTI I LAVORI

*** ATTORI ***
PROTAGONISTI
GENERICI
COMPAGNE

soggettista • sceneggiatore
scenografo

coreografo • musicista
compositore

regista
(In un film «d'autore»
il regista spesso è anche
soggettista e sceneggiatore)

cinematografica

scritto sintetico in
5-20 pagine

storiche

cronaca
sociologiche

Scaletta

successione ordinata di tutti
gli avvenimenti previsti dal
soggetto

Trattamento

raggruppamento in sequenze
varie unità narrative

Pre-sceneggiatura

Sceneggiatura

suddivisione del trattamento
scene ed inquadrature, con l'
descrizione delle scene, i dia
le note particolari

FASE PRODUTTIVA (fase intermedia tra quella letteraria ed esecutiva)

Produttore
Produttore esecutivo
Direttore della produzione
Ispettore della produzione
Segretaria di produzione

**Spoglio della
sceneggiatura**

momento decisionale (regista
produttore • previsione cost
• previsione piano organizza

Piano di lavoro

FASE ESECUTIVA

troupe:

- regista • aiuto regista
- segretaria di edizione
- direttore della fotografia
- operatori alle macchine da presa
- macchinisti
- elettricisti
- architetto scenografo
- scenotecnici • tecnici degli
effetti speciali
- tecnici effetti ottenuti con
l'elaborazione computerizzata
- operatore computer-graphic
- fono • microfonisti

Ordine del giorno

Riprese

interni/esterni

Copia di lavorazione

il «giornaliero» materiale già
e subito visionato

**Riprese effetti
speciali**

in studi specializzati

FASE FINALE IN STUDIO

- montatore
- assistente al montaggio

Montaggio

(alla moviola) premontaggio
prova sulla copia di lavorazio
• montaggio • montaggio ef
speciali eseguiti con apparecch
elettroniche

- tecnici musicali
- tecnici del suono
- direttore del doppiaggio

Sonorizzazione
premissaggio
missaggio
riversamento su videocassette
accoppiamento

colonne (rumori, effetti sono
dialoghi, musiche)

Stampa copie

Distribuzione nelle sale pubbliche

LE FASI

9
del

FILM

Il racconto del film

«Fotografia in movimento», «fabbrica di sogni», «settima arte»: tutto questo e altro ancora è il **cinema**, una delle forme espressive e artistiche più significative e popolari del nostro tempo. La possibilità di riprodurre oggetti e persone in movimento ha consentito al cinema, fin dall'inizio della sua storia, di donare una perfetta illusione di realtà. Grande importanza ai fini del coinvolgimento emotivo dello spettatore ha assunto inoltre l'*avvento del sonoro*: grazie ad esso infatti si può dire che il cinema realizza una forma di comunicazione "sinestesica",¹ in quanto fa leva contemporaneamente su più facoltà sensoriali.

Il cinema, in particolare nella prima metà del Novecento, si è imposto come la macchina meglio attrezzata, tra quelle mai progettate dall'uomo, per produrre storie, personaggi, spazi immaginari o reali, in grado di trasferire in una dimensione d'invenzione coloro che si affidano ai suoi perfetti meccanismi fabulatori. Proprio il cinema infatti è riuscito a creare, in modo assai più immediato rispetto alla letteratura, alcune "storie" che si sono diffuse contemporaneamente in tutti i paesi e in tutti gli strati sociali: l'epopea del West, le avventure internazionali dell'agente 007 e quelle spaziali di Star Trek fanno parte ormai della cultura di ogni essere pensante del nostro pianeta, qualunque sia la latitudine a cui si trovi.

Il film è stato definito un «racconto per immagini», nel quale alle parole, organizzate in frasi e periodi, si sostituiscono **inquadrature**, **sequenze** e **montaggio**. Tale affermazione, pur essendo sostanzialmente corretta, è in parte riduttiva. In realtà il linguaggio filmico è la *sintesi di molti linguaggi*: non soltanto la letteratura, nelle forme della narrativa e del teatro, ma anche la musica e le arti figurative "prestano" qualcosa di sé al cinema.

Il *legame con la letteratura* ha avuto indubbiamente grande importanza nei primi decenni della storia del cinema: numerosi film di successo infatti si sono ispirati alle più celebri opere della narrativa e del teatro, attingendo alle letterature delle

1. **sinestesica**: da *sinestesia*, procedimento retorico consistente nell'associare in un'unica immagine parole appartenenti a sfere senso-

riali diverse (ad esempio, nell'espressione *voce calda* l'impressione acustica è unita a quella tattile).

più diverse tradizioni. Oggi peraltro si verifica anche il fenomeno opposto: un film – o uno sceneggiato televisivo – di successo può offrire lo spunto per la trama di un romanzo. Inoltre, non v'è dubbio che i primi registi, per raccontare le loro storie, presero a prestito le tecniche proprie del discorso letterario. Tuttavia ben presto il cinema si rese conto delle nuove possibilità narrative collegate alla propria capacità di mostrare concretamente le azioni in movimento, passando senza difficoltà alcuna da uno spazio all'altro. Nella narrazione cinematografica infatti sono lo *spazio* e il *movimento* a sollecitare costantemente l'attenzione dello spettatore, contrariamente a quanto avviene nella pagina scritta, in cui lo spazio e i movimenti dei personaggi, per quanto descritti minuziosamente, rimangono pur sempre una costruzione mentale del lettore, che può anche dimenticarsene in alcune occasioni, concentrandosi ad esempio sul dialogo o su alcune parti riflessive.

Nello stesso tempo la *fluidità del punto di vista*, consentita al cinema dal susseguirsi di diverse inquadrature di una stessa scena, e dal possibile fluttuare da una dimensione realistica ad un'altra fantastica, dà l'impressione di una realtà non predeterminata, ma problematica e in continua evoluzione, assai diversa da quella che può apparire sulla scena di un teatro.

Anche la narrazione cinematografica, come quella letteraria, prevede un'ampia scelta per quanto concerne la *posizione del narratore*. Se l'intento del regista è quello di accentuare l'impressione di realtà, è possibile rinunciare alla presenza palese di un narratore, costituito solitamente da una **voce fuori campo** che spiega ciò che i personaggi non fanno o dalla voce di un personaggio che racconta l'avvenimento che vediamo attraverso i suoi occhi. L'organizzazione della storia si avverte, in questo caso, solo tramite la *scelta delle inquadrature* e la *successione delle sequenze*. Non sempre però la narrazione filmica tende ad accentuare la capacità di imitazione del reale, caratteristica della tecnica di cui fa uso; spesso l'intervento del regista è rivolto invece proprio a distruggere questa illusione e a risvegliare nello spettatore la consapevolezza di stare assistendo a una creazione artificiale, opera di un artista (ne sono un esempio, tra i tanti, gli ultimi film di Woody Allen). In questo caso l'intervento del narratore si fa esplicito, con frequenti sollecitazioni dirette allo spettatore.

Anche la *presentazione* e la successiva *costruzione dei personaggi* in un film richiedono tecniche solo parzialmente assimilabili a quelle utilizzate nella narrazione o nella messa in scena teatrale. Il regista può decidere infatti di presentare immediatamente il protagonista di un film, attraverso una serie di **primi piani** particolarmente insistiti del suo volto, o, al contrario, di introdurlo solo dopo una lunga *inquadratura* su altri personaggi, o ancora di mostrarlo per "sinèdoche"² (cioè attraverso successivi aspetti parziali invece dell'intera figura, per cui ad esempio sullo schermo appaiono per diversi istanti alcuni oggetti che caratterizzano il protagonista: una pistola, un armamentario da agente segreto, una serie di documenti falsi con diversi nomi...).

La *scelta delle inquadrature*, i *movimenti della macchina da presa* e soprattutto il *montaggio* sono dunque gli elementi essenziali attraverso i quali si realizza la scrittura filmica. Per aiutarti a comprendere l'importanza del montaggio ai fini di esigenze

2. **sinèdoche**: figura retorica consistente nella sostituzione di una parola con un'altra che si trova con la prima in un rapporto di ap-

partenza o di maggiore o minore estensione (ad esempio: *la vela* per indicare «la nave»).

narrative e spettacolari, in particolare per scandire il ritmo narrativo e creare la suspense. ti proponiamo la descrizione di una celebre sequenza tratta dal film *Marnie*, realizzato nel 1964 dal regista Alfred Hitchcock.

È la sequenza in cui la protagonista (Tippi Hedren), cleptomane,³ compie un furto nell'ufficio in cui lavora, dopo la chiusura. Vediamo, analiticamente, come Hitchcock riesce a sfruttare in termini spettacolari la situazione. C'è un primo piano di Marnie che si è nascosta nella toilette; poi esce e va ai lavandini; quindi esce nell'ufficio vuoto, e si alternano la panoramica dell'ambiente e la figura di Marnie che guarda se non c'è proprio più nessuno; il regista inserisce allora un movimento di macchina in dettaglio, tipico del suo stile, sulla chiave della scrivania ov'è chiusa la combinazione della cassaforte, chiave di cui la ragazza s'è impossessata e che estrae dalla borsetta, con un gesto reiterato in questo film pieno di chiavi. Seguono l'avvicinarsi di Marnie alla scrivania e poi alla cassaforte. A questo punto, una lunga inquadratura in campo totale per aumentare l'effetto di suspense grazie all'inserimento dell'imprevisto: vediamo infatti in campo da una parte Marnie alla cassaforte e dall'altra, divisa da una parete, una donna delle pulizie, che entra dal fondo e avanza lentamente, lavorando. Nell'inquadratura successiva Marnie esce e vede la donna; campo medio della donna, che non s'accorge della ragazza dietro di lei; Marnie si toglie le scarpe e le mette in tasca, per non far rumore camminando; dettaglio dei piedi nudi di Marnie che avanza per raggiungere le scale sempre senza essere vista dalla donna, ancora voltata. Non pago; Hitchcock inserisce un ulteriore potenziamento di suspense: a Marnie cade a terra, dalla tasca, una scarpa, e l'inquadratura è obliqua, esasperata drammaticamente: ma quanto lo spettatore si può aspettare ancora una volta non accade: stranamente la donna non si volta. Marnie raccoglie la scarpa e fugge per le scale, uscendo di scena; dall'altra parte entra intanto un negro, che si avvicina alla donna delle pulizie e le grida nelle orecchie. Anche l'ultimo particolare un po' sorprendente ha la sua motivazione narrativa: la donna è sorda.

da R. Campari, *Il racconto del film. Generi personaggi immagini*,
Bari, Laterza, 1983

3. **cleptomane**: affetta da cleptomania, una tendenza impulsiva al furto, per lo più legata a turbe mentali e del tutto indipendente da qualsiasi considerazione circa il valore reale dell'oggetto rubato.

GRAMMATICA E SINTASSI DEL LINGUAGGIO
CINEMATOGRAFICO
(ANALOGIE CON IL LINGUAGGIO SCRITTO)

Linguaggio scritto		Linguaggio cinematografico
parti significanti di parole: FONEMI	→	FOTOGRAMMI
PAROLA	→	INQUADRATURA (un Piano, un Campo)
PROPOSIZIONE (più parole collegate in una struttura logica)	→	SCENA (una o più inquadrature che mostrano una azione o uno stato)
PERIODO (più proposizioni)	→	SEQUENZA (più scene)
TESTO COMPLETO (più periodi)	→	FILM (più sequenze)

N.B.: costruire una sceneggiatura (testo scritto che precede la realizzazione del film attraverso le immagini, quindi con l'uso della cinepresa), corrisponde alla scomposizione del testo scritto, cioè all'analisi del testo e dei periodi.

LEGGERE

E' INTERPRETARE (= tradurre in termini accessibili)

IL SEGNO:

cioè

IDENTIFICARE (= a/ trovare le caratteristiche individuali;
b/ far eguale)

LA SIGNIFICAZIONE DEL SEGNO.

E POICHE' L'IMMAGINE E'

RAPPRESENTAZIONE DI UNA COSA ED E'

ESPRESSIONE DELL'IDEA DELL'AUTORE,

LA QUALE APPUNTO SI ESPRIME RAPPRESENTANDO,

LEGGERE L'IMMAGINE

E'

IDENTIFICARE

NON LA SIGNIFICAZIONE DELLA COSA RAPPRESENTATA,

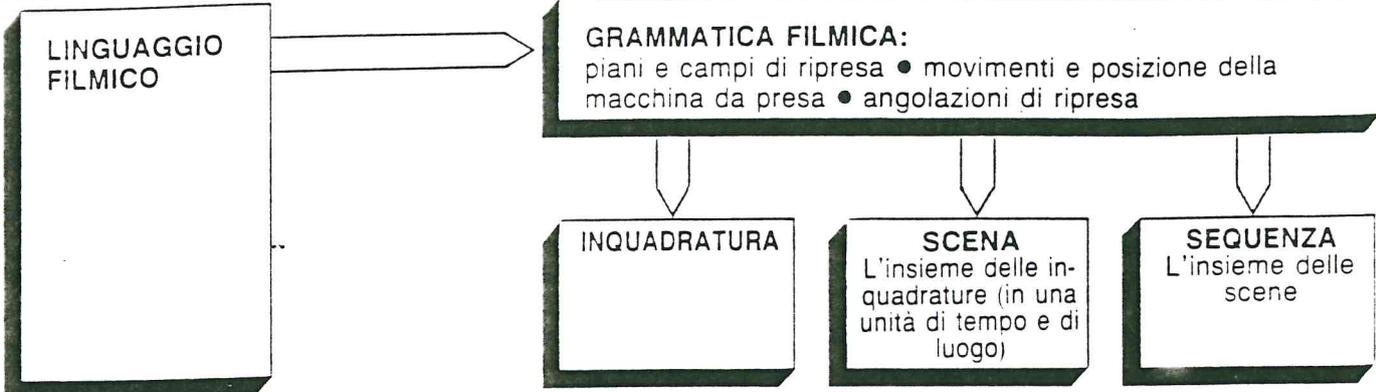
BENSI'

LA SIGNIFICAZIONE DELL'IMMAGINE. COME TALE,

CIOE' COME SEGNO, CIOE' COME ESPRESSIONE;

QUINDI

E' COGLIERE L'IDEA DELL'AUTORE ESPRESSA NEL E DAL
SEGNO.

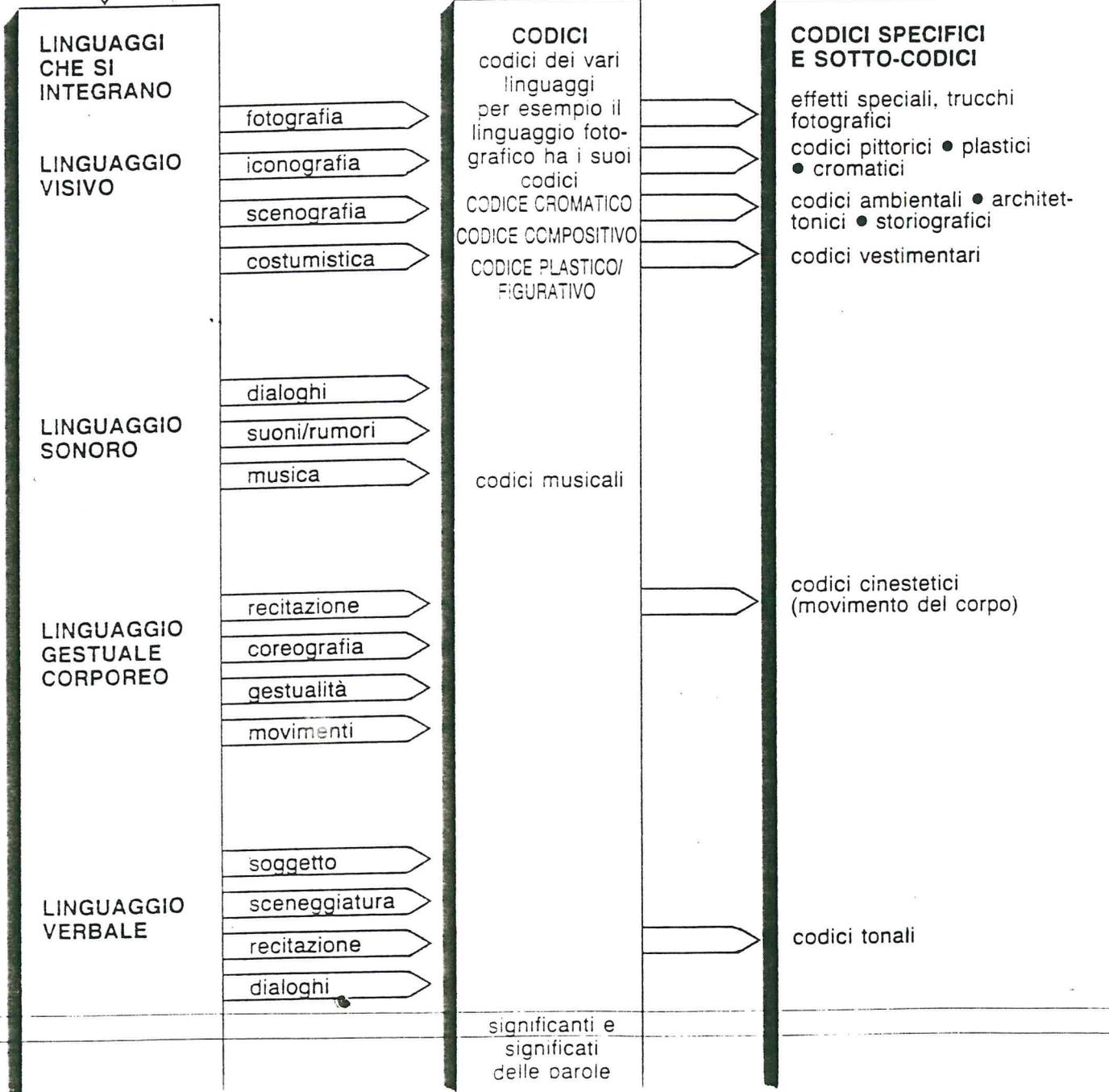


Sintassi filmica:

La costruzione del «periodo» cinematografico (periodi lunghi o corti alternati e correlati tra di loro). Il «periodo» è costruito con le inquadrature, le scene, le sequenze.

Punteggiatura filmica:

il modo di raccordare le inquadrature tra di loro.



Il linguaggio del cinema: alcuni termini tecnici

Ti diamo qui di seguito le definizioni di alcuni termini fondamentali per aiutarti a capire com'è costruito un film. Prenderemo in considerazione in particolare tre aspetti: il *campo di ripresa*, i *movimenti della macchina da presa*, il *montaggio*.

Il campo di ripresa

Campo di ripresa: porzione di realtà che viene inquadrata e ripresa dall'obiettivo. A seconda della *distanza* tra la macchina da presa e il soggetto da riprendere si possono avere le seguenti inquadrature:

- *campo lunghissimo* (CLL): abbraccia una porzione di spazio la più vasta possibile ed è usato per dare una visione d'insieme dei luoghi dove si svolge un'azione;
- *campo lungo* (CL): abbraccia una porzione di spazio abbastanza ampia, anche se inferiore a quella precedente. I soggetti si trovano a circa trenta metri dalla macchina da presa. La messa in evidenza del luogo o dell'ambiente è ancora preponderante rispetto a quello di persone o oggetti (che comunque sono distinguibili);
- *campo totale* (CT): viene inquadrato completamente un interno (ad esempio una stanza);
- *campo medio* (CM): il soggetto dell'azione è posto in evidenza rispetto a ciò che lo circonda.

Inoltre, in rapporto al *rilievo* assegnato alle figure umane presenti nell'inquadratura, si possono avere:

- *figura intera* (FI): viene inquadrato l'intero corpo del personaggio, dalla testa ai piedi;
- *piano americano* (PA): la figura umana è inquadrata per tre quarti, fino alle ginocchia. Questo tipo di piano fu usato per la prima volta nei film western, allo scopo di evidenziare la fondina della pistola;
- *piano medio* (PM): il personaggio è ripreso dalla cintola in su;
- *primo piano* (PP): la figura umana è tagliata a metà torace;
- *primissimo piano* (PPP): viene inquadrato il solo volto del personaggio, per metterne in evidenza le espressioni;
- *dettaglio* (Dett.): vengono inquadrati particolari del corpo del personaggio (mano, bocca ecc.). Il dettaglio permette di inquadrare anche piccoli oggetti o parti di oggetti.

Controcampo: tecnica di ripresa che consiste nel far seguire a un'inquadratura un'altra analoga, ma ripresa da un'angolazione opposta: due persone discutono in una stanza; in un primo tempo la camera inquadra di faccia la persona di destra (*campo*) poi la persona di sinistra (*controcampo*).

I movimenti della macchina da presa

Panoramica: la macchina da presa ruota in tutti i sensi.

Carrellata: la macchina da presa si muove in avanti, all'indietro, di lato, per lo più su binari predisposti (può essere collocata, ad esempio, su un carrello a rotaie oppure su un veicolo).

Carrellata a seguire: la macchina segue il movimento di un attore o di un veicolo.

Carrellata ottica: movimento di avvicinamento o allontanamento rispetto al soggetto ottenuti non attraverso spostamenti di macchina, ma tramite l'impiego di un obiettivo a focale variabile, lo *zoom*.

Carrellata dall'alto: si ottiene grazie a una macchina da presa montata su un carrello elevatore (*dolly*), che può alzarsi e scendere gradualmente di molti metri.

Macchina a mano: la macchina da presa non è posta su un sostegno, ma manovrata direttamente dall'operatore in movimento. Questo tipo di ripresa permette di ottenere un'impressione di realtà particolarmente viva.

Il montaggio

Montaggio: associazione tra le inquadrature in modo da formare delle sequenze. Il montaggio costituisce una fase essenziale della lavorazione del film; il racconto filmico si sviluppa infatti attraverso la selezione e la successione di inquadrature e sequenze, da parte del regista.

Inquadratura: oltre a indicare genericamente il campo visivo inquadrato dalla macchina da presa (v. *campo di ripresa*), il termine può riferirsi all'unità di montaggio, cioè il tratto di pellicola che registra un'azione senza visibile discontinuità di tempo e di spazio, ovvero, più semplicemente, il frammento di pellicola compreso tra il *ciak* e lo *stop* di una stessa ripresa. Il passaggio tra un'inquadratura e l'altra può essere ottenuto, dal punto di vista tecnico, attraverso due soluzioni: lo *stacco* (passaggio netto, senza interferenze) e la *dissolvenza*, che serve solitamente per collegare due diverse sequenze. Per lo più si tratta in quest'ultimo caso di *dissolvenza incrociata*, che consiste nella graduale sovrapposizione di due immagini, delle quali una sparisce mentre comincia a emergere la seconda.

Sequenza: serie di inquadrature che sono tra loro in rapporto spazio-temporale e che costituiscono un'unità narrativa. Ogni sequenza può essere composta da una o più scene, a seconda del tipo di montaggio utilizzato.

Piano-sequenza: unica inquadratura di un'intera sequenza, consistente in molti movimenti della macchina da presa, senza stacchi.

Montaggio lineare: collegamento di varie inquadrature in una sequenza che "racconta" in modo ordinato una scena.

Montaggio alternato o incrociato: sequenza composta da inquadrature che si riferiscono a scene simultanee, ambientate in luoghi diversi.

Montaggio parallelo: collegamento narrativo tra due o più storie che corrono parallele, senza che siano indicati precisi rapporti temporali o spaziali.

Montaggio descrittivo: sequenza che contiene immagini dettagliate di un ambiente, che viene così "descritto" prima di introdurre i personaggi.

Flash-back: o «salto nel passato», scena o sequenza che interrompe la continuità cronologica dell'azione per presentare un episodio del passato.

Flash forward: o «salto in avanti», scena o sequenza che interrompe la continuità cronologica dell'azione per introdurre un fatto che avverrà nel futuro.

CLASSIFICAZIONI DELL'INQUADRATURA

Fin dall'inizio della sua storia la macchina da presa (mdp) si è mostrata capace di far vedere lo stesso soggetto in diversi modi:

- quando l'inquadratura mostra solo la mano di un uomo, una ruota di un'automobile, un bicchiere di una tavola apparecchiata, insomma una sezione limitata di un soggetto, si parla di DETTAGLIO;
- se è un volto a riempire lo schermo, si parla di PRIMISSIMO PIANO (PPP);
- se oltre al volto ci sono anche il collo e le spalle dell'individuo inquadrato, si parla di PRIMO PIANO (PP);
- se nell'immagine rientra il mezzobusto di una persona si parla di MEZZA FIGURA (MF);
- si parla di PIANO AMERICANO (PA) se il personaggio si presenta dalle ginocchia in su;



1. Thomas A. Edison, Il bacio (1893)



2. René Clément, Giochi proibiti (1952)



3. Alfred Hitchcock, Psycho (1960)



4. George W. Pabst, Lulu (1928)



5. Serghei M. Eisenstein, Ivan il Terribile (1944)



6. Luis Buñuel, Le chien andalou (1928)

Il primo piano (PP). Il PP è una delle scoperte più importanti dell'intera comunicazione moderna: stabilisce un "contatto" sintetico e profondo tra le intenzioni creative dell'autore e le aspettative di coinvolgimento dello spettatore; inoltre, dinamizzando le conquiste della pittura e della fotografia ritrattistiche, fa parlare la realtà in modo più veritiero e significativo, scendendo comunicazioni altrimenti "invisibili" a uno sguardo meno ravvicinato. All'inizio niente fu ovvio: gli spettatori rimasero perplessi di fronte a uno schermo che tagliava i personaggi in modi così arealistici. I primi esperimenti non crearono shock solo perché il pistolero puntò il revolver contro la platea o scandalo con May e John che si baciavano davanti a tutti (1), ma anche perché non si erano mai visti spettacoli simili e così da vicino. Poi, però, il PP si è perfettamente integrato nel linguaggio filmico per radiografare [...] le emozioni: il dolore di una bimba che ha perso la madre (2) o l'ac-

me del terrore di fronte all'esplosione imprevedibile della violenza omicida (3). Il PP, inoltre, è riuscito anche a narrare psicologicamente o moralmente: è il caso del quadro di Pabst (4), in cui la postura degli attori e la possibilità di vedere (e non vedere) le espressioni rendono immediatamente percepibile la natura vera dei rapporti tra i personaggi. Ancor più sofisticato è il PP di Ivan (5), che documenta l'aspirazione dell'immagine filmica a darsi una forma esteticamente matura dal punto di vista compositivo e luminescente. Dichiaratamente al servizio della simbologia surrealista è, infine, il PP di Buñuel (6) che dimostra come esso possa assurgere alla significazione metaforica, comunicando così messaggi al di là della mera apparenza visiva.

L. Allori, *Guida al linguaggio del cinema*,
Editori Riuniti, Roma 1986

CAMPO MEDIO (CM) è il termine usato per l'inquadratura che presenta l'attore nella sua interezza, visto da vicino;

CAMPO LUNGO (CL) è il termine usato quando l'attore viene inquadrato da lontano;

CAMPO LUNGHISSIMO (CLL) è infine il termine che designa un'inquadratura in cui l'attore si trova all'orizzonte, inserito in un paesaggio o una scena che occupa gran parte della ripresa.

Di tutte queste inquadrature, scoperte via via che la tecnica del cinema si evolveva, la più importante è il primo piano, che, come ha sottolineato un noto critico cinematografico, «non ha solo allargato ma anche approfondito la nostra visione della vita, svelandoci il senso delle cose». Con il PP l'attenzione viene concentrata sul personaggio o sulla cosa inquadrata; il mondo reale è soggetto a una radiografia che non consente mimetizzazioni e occultamenti. Così spesso una sola immagine in PP svela, come indagata al microscopio, la nuda e sincera verità delle cose e dell'anima.



1. Alfred Hitchcock, *Il sospetto* (1941)



2. Stanley Kubrick, *Lolita* (1962)



3. George W. Pabst, *La via della gioia* (1925)



4. Orson Welles, *Quarto potere* (1941)



5. Michelangelo Antonioni, *L'avventura* (1960)



6. Luchino Visconti, *Le notti bianche* (1957)

Il primissimo piano (PPP) e il dettaglio. Se il PP è lo sguardo ravvicinato su una realtà tutta da scoprire, il PPP è l'invito a scegliere una visuale ancor più molecolare, per guardare e "capire" meglio. Dal punto di vista narrativo: il dettaglio del bicchiere di latte avvelenato assume un valore drammatico lampante specie se accostato al volto della vittima (1). Dal punto di vista psicologico: gli ammennicoli erotici di *Lolita* (gli occhiali a cuore e il lecca-lecca) ben sintetizzano, nell'accostamento con gli occhi infantilmente torbidi, la percezione di una sensualità distorta (2). Ma il piano ravvicinato non si contenta dei volti e degli oggetti rivelatori o simbolici: vive anche coi dettagli più disparati, una mano stretta a pugno, un occhio in preda a un tic, un labbro che trema, dei piedi che, muovendosi, esprimono, come solo al cinema si può, condizioni di vita e psicologie in atto, magari accostati ad altri particolari significativi, come nel nostro esempio (3).

La ripresa ravvicinata e la profondità di campo (pdc). Il cinelinguaggio ha saputo coniugare la conquista del PP con il progresso tecnico [...]. Così è stato con l'acquisizione della messa a fuoco contemporanea di tutte le "quinte" di un quadro, dal PPP all'infinito. Per esempio, nella immagine di Welles (4), non c'è solo il PP-oggettivo della madre, ma anche quello, "imposto" dalla pdc, del figlio fuori della finestra, il quale, pur sullo sfondo, nell'occhio dello spettatore è portato in prima evidenza. [...] Antonioni (5) porta alternativamente in PP, e senza stacchi, i personaggi impegnati a "dimostrare" la loro incapacità di comunicare dal punto di vista psicologico. L'ultimo esempio (6) dimostra come, con la pdc, sia permessa la visualizzazione ravvicinata del dialogo [...].

L. Allori, *Guida al linguaggio del cinema*,
Editori Riuniti, Roma 1986

Impariamo a «leggere» il film



Ogni film,
non
comunica tanto con
CIO che dice, quanto
invece con il MODO con
cui lo dice.

La cinèpresa,
Infatti, non impressiona
pellicola a caso. È
usata dall'intelligenza
dell'uomo in MODO
tale da esprimere ciò
che egli ha intenzione
di esprimere.

La TECNICA è in
funzione
dell'ESPRESSIONE.

Accade in tutti i campi.
Per esprimere ira,
alzerò con violenza la
voce; per esprimere
affetto modulerò con
dolcezza le parole; gual
se confondessi la
tecnica! Anche nel

film avviene lo stesso
processo: una scelta
tecnica decide la
scelta espressiva. Se
così non fosse si
tratterebbe di errore:
non faccio uso di
scalpello per scrivere
un biglietto di auguri!
Consideriamo alcuni
fattori tecnici del cinema
con brevi indicazioni
di natura espressiva.
Parliamo da un fatto: il
cinema non riproduce
la realtà, ma la
DEFORMA. Sempre. Il
cinema è una « bugia »
continua. Fanno
sorridere le espressioni
che spesso fanno spicco
nella pubblicità:

« quello che vedrete è
autenticamente vero »,
« assolutamente vero »,
ecc.

Anche le lenti della
cinèpresa portano un
nome sospetto:
« obiettivo ». Quasi a
indicare la loro totale
lealtà e oggettività
nel riprendere la realtà.
Dopo quanto abbiamo
annotato più sopra non
è difficile smascherare
l'inganno. C'è sempre
una serie di
« deformazioni » nel

fotografare la realtà e
queste dipendono dalla
tecnica usata e dal
modo con cui si fa uso
della tecnica. Prendiamo
in considerazione
alcuni elementi tecnici
che riscontriamo
nell'immagine
filmica. Il film, si sa,
nasce dentro la
cinèpresa o cinècamera:
strumento che
attraverso l'obiettivo
fa entrare determinate
quantità di luce
provenienti dagli
oggetti ripresi che
vanno a impressionare
la pellicola contenuta
nella macchina. La
cinèpresa non registra
tutto ciò che c'è
attorno a noi, ma
soltanto alcune
cose secondo le scelte
di chi opera dietro
l'obiettivo. Questa
parte di realtà si chiama
QUADRO e viene
formata grazie al
QUADRUCCIO che è
l'apertura in metallo
che si trova nel corpo
della macchina, dietro

l'obiettivo. Il quadro
costituisce quindi la
prima « deformazione »
della realtà perché ne
rappresenta solo una
porzione: indica la
scelta dell'autore che
isola delle porzioni di
realtà mettendone in
evidenza solo alcune.
Quando noi guardiamo
un volto, ad esempio,
lo vediamo nella sua
totalità e anche se il
nostro sguardo si
fissa su un particolare
(una macchia, una
lacrima, ecc.) non
perdiamo il contesto di
tutto il volto. Il cinema
non fa questo. Se la
cinèpresa inquadra una
lacrima e ce la
presenta in dettaglio,
elimina tutto ciò che
vi è attorno (il volto)
facendone perdere
l'importanza. Nel
film è importante solo
ciò che si vede (un
volto, per esempio) e
non quello che
potremmo pensare di
vedere (la giacca
dell'uomo di cui
vediamo il volto:
significa che questa
giacca non è
importante se l'autore
non ce la fa vedere).



CAMPI, PIANI, INQUADRATURE

Quando il quadriccio seleziona la realtà, lo fa raccogliendo un certo numero di cose, creandovi determinate distanze e per un certo periodo di tempo. In termini cinematografici si suole parlare di CAMPI, di PIANI, di INQUADRATURE. Si parla di CAMPO quando si fa riferimento all'ambiente. Avremo un CAMPO LUNGHISSIMO (CLL) quando l'autore ha interesse a mostrarci

lo spazio completo entro il quale avverrà una determinata azione (pensate ai grandi panorami del film western): un CAMPO LUNGO (CL) quando questo spazio viene ridotto rispetto alla linea dell'orizzonte, avremo allora le figure alla distanza di 20-30 metri; un CAMPO MEDIO (CM o MCL) quando lo spazio è ulteriormente ridotto e le figure arrivano quasi ad occupare il piano superiore e inferiore dello schermo; un CAMPO TOTALE (CT) quando le figure presenti occupano tutto lo spazio scenico; un PARTICOLARE o DETTAGLIO quando l'inquadratura pone in estremo risalto un oggetto o un particolare dell'oggetto (un coltello, una sigaretta sul tavolo, un occhio, ecc.). Quando l'attenzione dell'autore non è rivolta all'ambiente, ma alle persone, allora si parlerà di PIANO. PRIMISSIMO PIANO (PPP) quando è il

volto a occupare tutto il quadro; PRIMO PIANO (PP) quando la persona è ripresa all'altezza delle spalle; PIANO MEDIO (PM) se la figura è tagliata a mezzo busto; PIANO AMERICANO (PA): il personaggio è inquadrato dal ginocchi alla testa; FIGURA INTERA (FI): le figure occupano totalmente il quadro. È intuitivo avvertire le diversità di significato che sono legate a un piano piuttosto che a un altro. Inquadrare un volto in PPP ad esempio, potrà significare che l'autore intende approfondire, svelare o dare estremo rilievo all'intimità segreta di una persona. Abbiamo accennato anche all'INQUADRATURA. Essa è l'unità base della costruzione filmica. Più inquadrature formano la SCENA, più scene originano la SEQUENZA. Fissiamo la nostra attenzione sull'inquadratura. Immaginiamo di avere di fronte a noi una fotografia e di

Le complicate riprese all'aperto di una scena di guerra. Noi vedremo soltanto dei soldati disperati.

osservarla. Non potremmo lasciarci sfuggire due elementi molto importanti. E qui dovrete perdonare le parole difficili che siamo costretti ad usare, ma appartengono ormai al vocabolario dell'immagine e, da qualche anno in qua, anche al vocabolario delle vostre grammatiche italiane. Gli elementi fondamentali che troviamo nell'immagine sono:
 — di CONNOTAZIONE 2)
 — di DENOTAZIONE 1)
 Elementi di denotazione sono quelli che ci forniscono l'informazione immediata dell'immagine, il suo contenuto materiale, quello che viene rappresentato. Se in una inquadratura vedo un cavallo non posso dire che l'autore mi vuole mostrare una casa. Elementi di connotazione sono quelli, invece, che

- 1) denotazione = COSA vedo
 - 2) connotazione = COME lo vedo
- tecniche
 varie colori
 ↓
 profondità di campo
 illuminazione



riguardano il **MODO** con cui una determinata realtà viene rappresentata. Gli elementi di **connotazione**, quindi, ci faranno capire se l'autore ha ripreso nell'inquadratura un cavallo per mostrarci « quel » cavallo o se piuttosto ha usato la figura concreta di quel cavallo per comunicare a noi un'altra idea: forza, vigore, slancio (se il cavallo è *rappresentato* in un certo modo) oppure abbandono, tristezza, languore (se il cavallo è *rappresentato* in modo diverso). Ciò che interessa in questo momento si riferisce soprattutto agli elementi di connotazione. All'interno della singola inquadratura essi sono assicurati dai seguenti fattori tecnici: colore, obiettivi, filtri, grana, angolazione, illuminazione:

Una scena di « Pledone lo sbirro ». L'angolazione dal basso aumenta l'importanza del personaggio.

figurazione, profondità di campo, Inclinazione, taglio dell'immagine, ecc.

COLORE, FILTRI, OBIETTIVI

Il **COLORE** non ha solo la funzione di rendere più spettacolare e quindi piacevole un film. Sarebbe troppo poco. Ha, invece, lo scopo di rappresentare e di esprimere, grazie alle sue possibilità, ciò che è nell'animo dell'autore. Fino al punto che spesso si falsificano i colori degli oggetti reali perché possano offrire allo spettatore quelle sensazioni che l'autore intende comunicare. Basterebbe ricordare per tutti il film « DESERTO ROSSO » di Antonioni o « BLOW-

UP » dello stesso autore che ha fatto dipingere di colore diverso da quello che avevano, le facciate delle abitazioni di un quartiere inglese che faceva da sfondo a una scena del film. Spesso, poi, si fa uso di FILTRI (sono vetrioli colorati che si mettono davanti all'obiettivo) per attenuare o accentuare la tonalità o la resa dei colori. A differenza del colore, il **bianco e nero** (usato spesso per motivi di economia) viene preferito per i film psicologici a forte contenuto drammatico perché, rispetto al colore, riesce a concentrare meglio l'attenzione e a rendere più essenziale la dimensione emotiva del racconto.

Gli **OBIETTIVI** sono lenti che si allacciano alla cinepresa e hanno il compito di concentrare la luce, proveniente dagli oggetti ripresi, sulla pellicola da impressionare. Sono chiamati **NORMALI** quando riprendono un angolo di realtà che corrisponde più o meno a quella dell'occhio umano; **GRANDANGOLARI** quando quest'angolo è molto maggiore; **LUNGOFOCALI** (o più comunemente **TELEOBIETTIVI**) quando l'angolo di visuale è molto ristretto. Il grandangolo viene usato normalmente per le descrizioni di grandi ambienti e, a causa della sua forza di deformazione, lo si usa per rappresentare figure deteriori, odiose

(pensate ai mafiosi ripresi spesso con i volti deformi grazie al grandangolo) o vicende distorte, anormali, pesanti di brutalità e di violenza. Il teleobiettivo avvicina il personaggio allo spettatore e glielo rende simpatico.

L'ANGOLAZIONE E L'INCLINAZIONE

L'ANGOLAZIONE è uno dei più importanti elementi di connotazione. Essa dipende dalla posizione che la cinepresa assume nel momento di filmare un oggetto. L'angolazione può essere:

— NORMALE o —
ORIZZONTALE: la cinepresa è di fronte all'oggetto; e lo riprende come lo vediamo solitamente nella realtà. Ha una funzione di *descrizione*.

— DAL BASSO: la macchina riprende dal basso verso l'alto. In questo caso un personaggio viene esaltato, appare imponente, acquista importanza. Tale tecnica è usata per esprimere forza, grandezza, sopruso, tirannia o, secondo il contesto, felicità di vivere, gloria, eroismo, ecc.

— DALL'ALTO: la macchina guarda obliquamente verso il basso. Il risultato di questa tecnica si manifesta in figure che appaiono schiacciate, rimpicciolite, isolate. Si usa generalmente per esprimere paura, violenza subita, abbandono, incubo, remissività, senso di nullità, ecc.

Simile all'angolazione

è l'INCLINAZIONE. Anch'essa è legata alla posizione della cinepresa. Questa tecnica sottolinea situazioni distorte, anormali. Esprime folle, inquietudine, squilibrio, disagio, ubriachezza, ecc. ... L'ILLUMINAZIONE è un altro fattore determinante. Basti considerare il fatto che nel film un oggetto non illuminato non esiste. Acquista esistenza in proporzione alla quantità e qualità di luce che gli dà risalto. Per questo, al momento della ripresa, l'operazione che richiede più attenzioni e più cure è l'approntamento e il dosaggio delle luci (operazione che di

solito è svolta dal direttore di fotografia).

IL MONTAGGIO

Le considerazioni che sono state fatte fino ad ora riguardano la singola inquadratura, vista senza riferimento alle altre. È bene considerarle il legame interno alla struttura di tutto il film. Emergono di conseguenza gli aspetti di linguaggio che sono tipici del cinema e che trovano nel MONTAGGIO il momento più caratteristico dell'immagine in movimento. Generalmente per montaggio si intende

quella operazione, svolta di solito alla moviola, con la quale si collegano insieme pezzi di pellicola. Ma più spesso indica il rapporto che si crea fra una inquadratura e quelle che la precedono o la seguono. In un breve filmato osserviamo un militare puntare il fucile e sparare. Poi, vediamo, in un prato, una lepre ribaltarsi e crollare stecchita. Noi immediatamente pensiamo: la lepre è caduta perché il militare l'ha uccisa. Purtroppo la realtà è molto diversa e il « perché » che noi abbiamo inserito tra i due fatti rappresentati va fuori bersaglio. Il militare, infatti, che

abbiamo visto nel film era, nella realtà, un soldato che faceva le prove di come si imbraccia un fucile. E la lepre che abbiamo visto caracollare era, in realtà, un coniglio che in un momento di buonumore si divertiva a capriolettare sull'erba e che la cinepresa ha filmato nell'attimo in cui sembrava rovesciarsi e cadere morto. Allora, abbiamo sbagliato a « leggere » il filmato? No! Per il fatto che le immagini sono state cucite tra loro in un certo ordine e in una determinata successione, non possono non costringerci a leggervi altro da quello che vi abbiamo letto.

(cfr. Blob...)

LA LETTURA DEL FILM

Per la lettura del film distinguiamo due momenti:

- la lettura DURANTE la visione del film
- la lettura DOPO la visione del film.

È chiaro che, essendo il film una serie di immagini in connessione, cioè strettamente legate e dipendenti le une dalle altre, la vera e propria lettura si potrà fare soltanto DOPO la visione dell'ultima immagine che completa e conclude tutto il discorso.

Finché non si è vista l'ultima immagine, quindi, non si può completamente cogliere la significazione del film. Però la lettura DOPO è possibile farla, solo se si è fatta bene la lettura DURANTE.

La lettura «Durante»

Nella lettura «durante» si procede ad una continua analisi dei «cosa» e dei «come» tenendo presente tutti gli elementi già visti.

Anche qui infatti abbiamo un «cosa» sia visivo che sonoro con dei precisi «come», che stanno dalla parte della «cosa». Per es. a livello visivo, come sono vestiti i personaggi, come atteggiano il volto, l'ambiente in cui agiscono, ecc.. A livello sonoro: come dicono (recitano) ciò che dicono. Es. da arrabbiati, in modo patetico, ecc..

E abbiamo i «come» che stanno da parte dell'immagine filmica cioè:

— a livello visivo: quadro, angolazione, illuminazione, piani di ripresa ecc. (te-
nendo presente che essendo l'immagine in movimento questi elementi non sono fissi
ma possono cambiare) all'interno delle singole inquadrature, la connessione e succes-
sione delle inquadrature, la loro durata e i modi con cui si passa dall'una all'altra, cioè
se per stacco, dissolvenza, mascherino;

— a livello sonoro: la musica e alcuni rumori (quando non si riferiscono diretta-
mente alla cosa rappresentata) o la voce di commento fuori campo.

Quindi si procederà in questo modo: appena inizia il film, dalla primissima imma-
gine, o meglio già dai titoli (tenendo presente il tipo di musica o il silenzio che li accom-
pagnano) in modo particolare poi se sono presentati per sovrapposizione a immagini
visive, che servono molto spesso ad ambientare la storia, ci si incomincerà a chiedere:
«cosa succede? e come succede?»

ESEMPIO:

1° INQUADRATURA: cosa succede?

ci sono due ragazzi che raccolgono funghi;
come sono quei ragazzi?

vestiti piuttosto poveramente; ecc.

come li fa vedere?

ripresi in campo medio, angolati dall'alto...
e cosa succede?

che mentre raccolgono i funghi uno dei due dice: «Guarda questo che grande!».
e come lo dice?

con soddisfazione...

(mentre succedono queste cose si sente un sottofondo di musica allegra).

e poi cosa succede?

che attraverso un movimento di macchina (zoom) l'immagine porta la visione di uno dei due ragazzi dal campo medio al primo piano;

come è il suo volto?

sorridente...

per quanto tempo mi fa vedere quel volto sorridente? ecc.

(e continua la musica allegra).

2° INQUADRATURA: Cosa succede?

si vede il volto di una donna, presa in primo piano, ecc.

(e si procede così per tutto il film).

Nel passaggio di inquadratura ci si chiede inoltre come avviene la connessione fra la precedente e quella successiva: p.e. per stacco o per dissolvenza; ecc.; qui avviene per stacco.

Fino a questo punto della lettura «durante» potremo aver già colto che a livello espressivo le due inquadrature narrano la storia di due ragazzi poveri, che quindi vanno a raccogliere funghi non per divertimento ma per necessità, e che uno dei due è felice (vedi sorriso) perché mentre li raccoglie pensa di essere utile alla mamma.

Il fatto che lui pensi alla mamma nasce dalla connessione per stacco fra la fine della prima inquadratura (primo piano del ragazzo) e inizio della seconda inquadratura (primo piano della mamma); ecc..

La lettura «Dopo»

Si tratta ora di ricostruire tutto il film nei suoi elementi narrativi ed espressivi, stabilendo o cogliendo i rapporti che nascono dalla connessione e successione delle varie scene; in altre parole, si tratta di andare alla ricerca dei vari PERCHÉ portando, attraverso la struttura piramidale (vedi l'immagine idealmente dinamica) tutti gli elementi che compongono il film in una unità espressiva, cioè l'IDEA CENTRALE.

Questo lavoro sarà tanto più facilitato quanto più si sarà fatto bene il lavoro di lettura «durante»; richiede infatti la capacità di ricostruire — a livello di memoria — tutto il film, per cui sarebbe bene, per rendere possibile ciò, o vedere il film più volte, o, durante la visione, cercare di prendere appunti segnando le varie scene.

Quindi rivedendo mentalmente o sulla carta il film, partendo generalmente dalla fine, cominceremo a chiederci il PERCHÉ è successo quello che è successo, nucleo per nucleo, andando dai livelli più bassi a quelli più alti e cercando di individuare quali di questi nuclei hanno maggiore peso, cioè narrano le azioni principali e sono quindi i perni strutturali del film.

Nel film distinguiamo quindi la parte narrativa (di azione) cioè il COSA o VICENDA (C1), e i vari COME o MODI (C2) di raccontare la vicenda in funzione espressiva (parte di significazione), cioè il RACCONTO.

Vicenda - Cosa o C1

è l'oggetto della narrazione filmica in quanto cosa rappresentata.

Racconto - Modi o C2

è il risultato del MODO con cui viene narrata la vicenda e quindi il complesso di significazioni che vengono poi a ritrovare la loro unità nella comprensione-formulazione dell'IDEA CENTRALE del film (che è il PERCHÉ).

NARRATIVITÀ

è l'aspetto di dizione narrativa dell'immagine, l'aspetto cioè di quella azione che è in funzione della significazione; quella azione della cosa rappresentata, la quale (per quel suo modo particolare di essere rappresentata) diviene azione del racconto conglobando e dando propria significazione alla significazione della cosa rappresentata.

Essa pertanto diviene il concreto veicolo dell'espressione dell'autore.

TEMATICITÀ

è l'aspetto di significazione dell'immagine; quella significazione in funzione della quale sta tutta la struttura dell'immagine stessa.

TEMA

è l'idea (il contenuto mentale) che sta all'origine dell'opera cinematografica, pur senza essere definita in termini razionali e/o «dimostrata» dal film.

TESI

è un'idea di carattere tipicamente razionale, un qualcosa che il film vuole e deve «dimostrare» razionalmente per convincere, o comunque per produrre un preciso frutto mentale nello spettatore.

ARGOMENTO

è l'ambito di fondo in cui si muove il contenuto narrativo del film.

IDEA CENTRALE

è il contenuto mentale che l'autore ha inteso esprimere (o ha espresso di fatto) col film.

Essa può essere:

— **narrativa**; è l'idea centrale che si propone di narrare una storia per l'interesse che essa presenta;

— **tematica**; è l'idea centrale che si propone di affermare qualcosa di qualsiasi genere, ci sia o non ci sia l'intenzione di convincere;

— **poetica**; è l'idea centrale che si propone non di narrare una storia (anche se la narra di fatto), non di esprimere una certa idea tematica (anche se può darsi che la esprima di fatto), bensì di proporre una materia cinematografica come contemplabile.

— **spettacolare**; è un'idea tematica proposta spettacolarmente, cioè in un gioco di emozioni, che quindi, non trovando un valido sostegno razionale, diviene PSEUDO-

TEMATICA

Nota: la spettacolarità, come abbiamo visto, consiste nella forza che un film ha di agganziare l'attenzione del pubblico, si da dargli delle particolari soddisfazioni emotive.

IDEE PARZIALI

sono le idee che per il loro reciproco gioco (cioè dalla somma delle quali) fanno sorgere nel film l'idea centrale.

Nell'individuare i nuclei narrativi si dovrà andare alla ricerca del PROTAGONISTA dei singoli nuclei e quindi del PROTAGONISTA (o protagonisti) DEL FILM.

Il protagonista

È il soggetto del racconto cinematografico, colui che fa l'azione. Può essere persona, animale, o cosa.

I fattori che lo caratterizzano sono:

— tutto il racconto, tutti i dettagli narrativi, tutte le situazioni del film gravitano attorno a lui direttamente o indirettamente;

— nello sviluppo del film, egli ha una propria evoluzione interiore (narrativa o, se persona, anche psicologica);

— gli altri personaggi o elementi del film sono — a livello sia narrativo che espressivo — in funzione di lui e non si reggono senza di lui;

— mancando lui, il racconto cinematografico, così come è fatto, non si reggerebbe e quindi al massimo si avrebbe un altro film.

Quindi attraverso l'analisi (nel nucleo) di quello che succede, cioè di ciò che il protagonista fa e di come lo fa, si arriverà al perché, cioè al significato di quel nucleo. Poi si coglierà il rapporto fra un nucleo e l'altro dato dalla loro connessione e successione sia a livello narrativo (vicenda) sia a livello espressivo (racconto).

E così su su fino agli alti livelli della piramide, collegando di nucleo in nucleo, per arrivare al significato finale dato dalla somma di tutti i nuclei.

Teniamo presente che ogni nucleo ha un preciso significato che scaturisce dal posto che occupa nel montaggio, che è dato quindi da tutto ciò che viene prima e che naturalmente serve per preparare ciò che viene dopo.

Per la **LETTURA DELL'IDEA CENTRALE**, si dovrà considerare se il protagonista e anche le varie azioni che capitano nel film sono legate al caso particolare narrato (vicenda) o se contengono elementi che vanno bene in ogni caso. Si tratterà cioè di vedere a quale grado di rappresentatività o di EMBLEMATICIZZAZIONE il protagonista agisce.

Tutto ciò naturalmente dovrà emergere da come il protagonista si comporta e quindi dai vari come quella storia è cinematograficamente raccontata.

Prendiamo per es. un film che abbia per protagonista Pierino. Un ragazzo biondo. Diremo allora che il film:

È LA STORIA DI PIERINO (?) — RAGAZZO BIONDO — IL QUALE...

Da come lui agisce e da come cinematograficamente la storia è raccontata si potrà ricavare se ciò che capita è strettamente legato a quel particolare Pierino, cioè se si riferisce solo ed esclusivamente a lui. In questo caso sarebbe un film a idea narrativa, cioè un cosiddetto film di vicenda (Pierino = COSA-OGGETTO).

Se invece la storia di quel Pierino serve per dire (Pierino = COSA-STRUMENTO) che tutti i ragazzi biondi in quelle circostanze si comportano in quel modo, abbiamo un film a idea tematica. In questo caso non interesserebbe più Pierino come singolo ragazzo, bensì egli diventerebbe rappresentativo, emblema, di tutti i ragazzi biondi.

Oppure potrebbe essere rappresentativo non solo dei ragazzi biondi, bensì di tutti i ragazzi.

(?) Il «è la storia di...» è un preciso strumento metodologico di lettura strutturale. Vedine la trattazione di N. Taddai alla voce in «Schedario cinematografico», oppure in N. Taddai la *Letture strutturali del film*, CISCS, Roma.

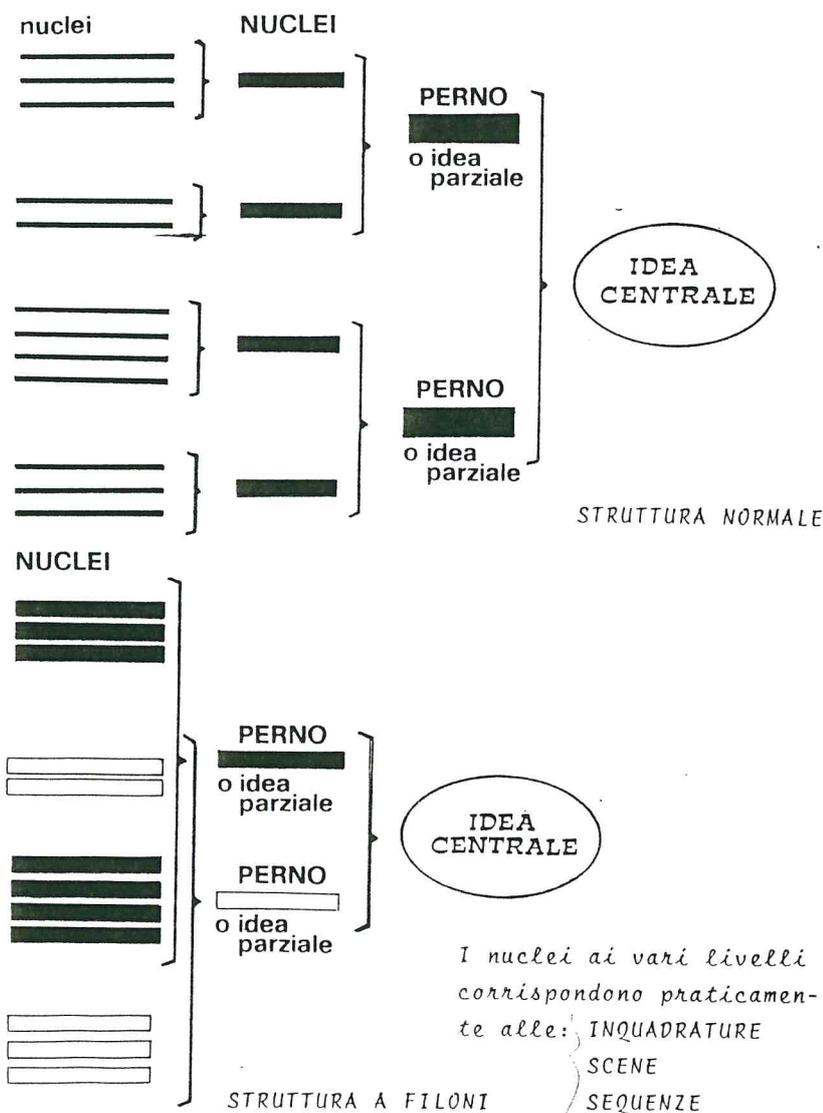
Oppure, infine, Pierino si comporta così non perché è quel Pierino, nemmeno perché è biondo e neppure perché è un ragazzo, MA si comporta così in quanto persona umana. In tal caso — sarebbe il livello generalmente massimo di emblemizzazione — Pierino diventerebbe rappresentativo (emblematico) di «persona umana».

Si coglierà e si formulerà quindi l'IDEA CENTRALE, cioè quello che l'autore ci ha voluto comunicare e ci ha comunicato di fatto con quella storia narrata in quel modo. L'idea centrale scaturisce sempre dal rapporto fra le idee parziali o la significazione delle azioni principali, cioè dei perni strutturali.

Succede come nell'esempio dell'immagine idealmente dinamica, cioè nella storia della vedova: l'idea centrale «nonostante tutto, la vita continua» scaturisce dal rapporto fra i due perni (o azioni) principali: vedova - matrimonio.

Esempi di struttura

Ecco come possono disporsi, a livello di significazione, i vari nuclei: dai più piccoli su su fino all'IDEA CENTRALE.



- secondo la successione cronologica esterna;
 - secondo il tempo interiore di un personaggio;
 - secondo la variazione del punto di vista;
 - secondo la dislocazione spaziale degli avvenimenti;
 - secondo un rapporto di tipo logico;
- Ricostruire la fabula e confrontarla con l'intreccio.

3. *I personaggi*

Possono essere presentati:

- direttamente dal narratore (attraverso ritratti a tutto tondo o successivi tocchi descrittivi);
- indirettamente attraverso le parole di altri personaggi;
- indirettamente attraverso i loro gesti e le loro parole.

Possono essere caratterizzati con elementi:

- fisiognomici
- psicologici
- etici
- sociologici
- culturali
- storici
- simbolici
- ideologici

Definire i ruoli di ciascun personaggio (protagonista, antagonista, aiutanti, figura secondaria ecc.) e i rapporti fra i personaggi nel loro insieme (sistema dei personaggi). Individuare il sistema d'idee che è sotteso al sistema dei personaggi (struttura ideologica).

4. *Indicazioni spazio-temporali*

Verificare la consistenza, il grado di precisione storico-geografica, l'eventuale simbolicità delle indicazioni spazio-temporali. Individuare i luoghi della narrazione e illustrarne:

- il modo di presentazione (descrizioni ampie e complete, o per tocchi successivi, effettuate direttamente dal narratore o affidate a qualche personaggio, prive di emotività o lirico-affettive ecc.);
- la caratterizzazione (puramente naturale, oppure storica, sociologica, simbolica, ideologica ecc.);
- il criterio di organizzazione reciproca, di parallelismo o di opposizione (interno/esterno, alto/basso, aristocrazia/proletariato, città/campagna ecc.).

Individuare i tempi della narrazione e illustrarne:

- il modo di presentazione (come sopra, per i luoghi);
- la caratterizzazione (ora della giornata, stagione, date storiche ecc.);
- il criterio di organizzazione (come sopra, tenendo conto in particolare di eventuali significati simbolici).

5. *Tema e concezione del mondo* *weltanschauung*

Sulla base dell'analisi sin qui svolta, individuare il tema generale del testo e la concezione del mondo che vi è sottesa. Se si esamina un romanzo o altra opera narrativa di grandi dimensioni, conviene indicare i luoghi del libro più significativi da questo punto di vista (scene, dialoghi, descrizioni ecc.).

6. *Lingua e stile*

Esaminare gli aspetti fondamentali della lingua e del registro (o dei registri) stilistico, della struttura retorica del testo, secondo procedimenti analoghi a quelli indicati nella Scheda 1, punto IV, 5. Anche in questo caso è opportuno, per opere ampie, citare qualche esempio.

VI. *Testo e contesto*

Rapportare il testo (o elementi del testo) ad uno o più degli aspetti contestuali provvedendosi dell'opportuna bibliografia (si rimanda alla Scheda 1, punto VI).

Gatto parolo: analisi del romanzo

03-01-1995

ANALISI DEL ROMANZO

IL GATTO PAROLO di G. Tommasi di Dampedusa

Questo romanzo, intitolato il Gatto parolo, scritto da
(1894-1957)
G. Tommasi di Dampedusa è pubblicato postumo nel 1958, è
edito da Feltrinelli. Il libro è conforme al manoscritto
del 1867, ma esistono tre stesure del Gatto parolo: 1) a
mano raccolta in più quaderni (1855-1858) 2) in sei parti
battute a macchina da Difuria e corretta dall'autore
(1958) 3) una ricopertura autografa in 8 parti del 1867,
recante sul frontespizio IL GATTO PAROLO. Questo è suddiviso
appunto in 8 ^{sezioni} ~~parti~~ ognuna con mese ed anno in cui si
svolgono i fatti. È stata adottata la divisione in parti,
anziché in capitoli perché così si è espresso l'autore nell'indi-
ce analitico posto al compimento del manoscritto completo.
Ogni sezione del Gatto parolo è infatti propriamente una
parte, cioè la trattazione da un'angolazione diversa della
condizione siciliana. La narrazione inizia nel maggio 1860
e termina nel maggio 1862 anche se nelle prime quattro
sezioni
- vengono narrate le vicende relative ai sette mesi (da
maggio 1860 a novembre 1860), nella V, VI parte l'autore
analizza due anni circa (da febbraio 1861 a novembre
1862) per poi saltare nella VII parte al luglio 1862; nell'ultima
parte il narratore passa al maggio 1860, anno in cui
finisce la dinastia dei Salina.

Il romanzo parla di una famiglia aristocratica di
origine siciliana, ^{principi} di Salina che cerca di "rimanere

allegato p. 33

di quella „ nel passaggio dal tramonto barocco al regime
L'opera
sabauda (esordio). Ambientata in Siberia, è una spietata
analisi del disgregamento, accettato dall'aristocrazia isolana
con la convinzione che "tutto deve mutare, perché tutto rimanga
uguale", e, insieme, fa storia dei disgregarsi di una personalità,
quella di Fabrizio (PROTAGONISTA PERSONAGGIO STATICO), principe di
Saliva, colta da un tragico senso della morte. Egli ci
viene presentato per lo più direttamente dal narratore
attraverso espressioni volutamente incisive come "potente
zampaccia", "immitabile Principe", "premuta dalla massa del
Principe", "prepotenza del Principe", oppure dagli altri
personaggi che sono parte integrante della vicenda: Stella,
Don Fuccio, Fuccio Turmeo, le figlie, i figli, Angelica, gli abitanti
dei suoi feudi. Don Fabrizio è "un gigante, dagli
"occhi chiarissimi, che ama "signoriare su uomini e fabbricati".
Non è grasso, è "immenso e fortissimo", "la sua testa sfiorava il
rosone inferiore dei lampadari", e le sue dita possono sia
"accartocciare le monete o le frotte, sia carezzare delicata-
mente qualcosa o qualcuno come la moglie Maria Stella".
Amava l'astronomia e la caccia e possiede rispettivamente
un osservatorio privato e più di un cane. Egli ha la pelle
bianchissima, i capelli biondi perché di origine germanica
dal parte materna, un temperamento autoritario, una certa
rigidità morale, conosce le matematiche. Vive in perpetuo
scontento e contempla la rovina del suo ceto e del suo

patrimonio senza nessuna attività e voglia di porvi rimedio.
Inerte timore e si fida dei "noi" dei suoi figli ("... scusatemi
papa'..."). Ha al suo servizio molti domestici, alcuni dei quali
lo vestono persino. È un uomo di mezza età, sui 40 anni
(inizialmente), spesso perde la pazienza, è irascibile, cade
frequentemente in tentazioni carnali perché ha anche un'amante
di nome Mariammina. Stimato molto suo nipote Tancredi
Falconeri perché in lui vede se dal giovane, si riconosce in
lui, nei suoi pregi e nei suoi difetti vede la proiezione delle
proprie qualità e debolezze giovanili. Tancredi è un
personaggio d'allegria rictosa, dal "temperamento frivolo
a tratti contraddetto da improvvise crisi di serietà", si "da al bel
tempo spendendo molti soldi", ha simpatie per le relazioni col
Comitato Nazionale Segreto. "Il volto magro, "distinto con
un'espressione di timorosa beffa", "la voce un po' nasale
trasmetteva una forte carica di brio giovanile, a cui nessuno
può opporsi; è un po' insolente, crede di potersi permettere
tutto. Ha gli occhi azzurri, è malizioso, prende in giro un po'
tutti, è "inesistibile a mostrare la propria intimità coi vicini",
Si innamora di Angelica, ^{subito} tra i due avviene il tipico
colpo di fulmine. Angelica è la figlia del sindaco di Donna fugata,
un paese ^{che le rende} in cui è Don Fabrizio. È "alta e ben fatta", "la
carnagione sua doveva possedere il sapore della crema fresca a cui
rassomigliava, la bocca infantile quello delle fragole", ha i capelli
scuri raccolti in "soavi ondulazioni", gli occhi verdi, ha molta

padronanza di sé ("procedeva lenta, facendo roteare intorno a sé
l'ampia gonna bianca"), è preta ("recava nella persona la persistenza,
l'invincibilità della donna di sicura bellezza"). Durante il suo primo
incontro con la famiglia Salina, si inchina di fronte alla
Principessa conferendoci per "un istante il fascino dell'erotismo
della bellezza paesana", ho notato l'analogia tra
questa espressione e quella riguardante Lucia dei Promessi
Sposi. Nella medesima situazione, suo padre Don Falogero
(OPPOSITORE) si presenta con un frack male confezionato.
Infatti ci appare subito in tutta l'avarizia del suo carattere,
tipico comunque dei membri della borghesia. Egli è a tutti
gli effetti il simbolo della Rivoluzione borghese e spesso
le sue idee sono messe in contrasto con quelle conservatrici
dell'aristocrazia, quindi ^{con} di quelle del Principe. Come tale,
Falogero è intelligente ed ingegnoso, ^{è riuscito, grazie alla sua} ^{intelligenza a} ^{insieme} ^{ma di dire} ^{otti} si sa materiale.
È "piccolissimo", "minuto e malamente rasato", e "i suoi occhietti",
sprizzano "intelligenza", ha "un accento plebeo", gli abiti bislacchi,
un persistente olezzo di sudore. Falogero è ^{si fa /} leggermente
^{o, però,} influenzato dalla classe mobile: "da allora in poi seppero
radarsi un po' meglio", "capiva che un pasto in comune non
deve di necessità essere un uragano di rumori e macchie
d'unto", "Se lettore, quindi, si accorge che la classe
borghese è in ascesa, nel passare dei decenni cambiano
molte cose", "il Principe muore, Tancredi
e Angelica si sposano, ma Tancredi depresse, il re borbone

questo nuovo film
è costretto ad obediare in favore del nuovo Re d'Italia, per
sostituzione regna in casa Salina).

Il tema dell'amore ^{è visto da} ^{aspettazioni} presenta diverse versioni: 1) quella
riguardante il matrimonio combinato di Don Fabrizio con
Stella; qui si nota un rapporto distaccato in cui la religiosità,
o meglio il bigottismo, incide negativamente sulla moglie
Stellanella e rendendo più formale questa relazione,

anche perché tutto è visto come un peccato 2) quella riguardante
l'amore libero e senza freni inibitori che nasce tra il
Principe e Mariammina 3) quella inerente all'amore vissuto

in modo impetuoso e spontaneo tra Angelica e Tancredi,
nonostante la loro unione sia stata progettata; in ogni
casa la loro relazione ^{si mantenga sempre sul piano della fedeltà,}
~~non trova successo~~ perché Tancredi
'coltiva' una "ferrea infedeltà" coniugale.

I punti di vista storico, politico e sociale sono analizzati con
molta cura in questo romanzo e l'attenzione cade soprattutto

sull'impresa dei Mille capeggiata da Garibaldi e vista dall'
(Tancredi)
una nobiltà sensibile e convinta di subire un cambiamento
politico, ma non sociale (l'innocenza

riso sociale è ricorrente). Il cambiamento politico si rende
necessario proprio per mantenere lo status quo ("... si teneva
uno sbarco dei Piemontesi nel sud dell'isola", "sul giornale

Piemontesi sono sbarcati, siamo tutti perduti", "Un atto di pirater-
ia flagrante veniva consumato l'11 Maggio merce lo sbarco di
gente armata alla marina di Marsala. Hanno chiesto essere la

la banda comandata da Garibaldi). A ciò è immunito
l'UNITÀ DI ITALIA ed emerge dal popolo e dai umili
i tentativi di miglioramento: "... Riconfermo col Triicolore ...",
"... Dopo avremo la libertà, la sicurezza, tasse più leggere, la
facilità, il commercio ...", "... 12 bicchierini torze colmi di
rosolio: 4 rossi, 4 verdi, 4 bianchi: questi in centro ... ingenua
simbolizzazione della nuova bandiera ...".

In seguito si giunge all'esposizione di un altro tema: LA
MORTE DEL PRINCIPE (SPANNUNG) ["... Per entrambi (Angelica e
Tancredi) la conoscenza della morte era puramente intellettuale,
era ... un dato di cultura e basta, non un'esperienza che avesse
fatto loro il midollo della cosa. La morte esisteva senza dubbio, ma
era roba ad uso degli altri; Don Fabrizio pensava che e per l'ignoranza
intima di questa suprema consolazione che i giovani sentono i dolori
più acerbamente dei vecchi; per questi l'uscita di sicurezza è più
vicina ..."]. Lo SPAGNAMENTO è attestato al periodo che segue
la morte del Principe in cui viene esaminato l'ultimo tema:
LA SOLITUDINE (in cui viene esaminato l'ultimo tema, ^{fra parentesi accennato nei sentimenti di don Fabrizio,}
"... Concetta si ritirò nella sua stanza; non provava
assolutamente alcuna sensazione; le sembrava di vivere in un mondo
noto ma estraneo che già avesse ceduto tutti gli impulsi che poteva
dare e che consistesse ormai di pure forme ...").

Le descrizioni (in generale faticose, mimetiche ad ogni cosa,
trici) dell'ambiente sono molto accurate, dettagliate e
presentano spesso delle pennellate di colore e delle note
oggettive ed uditive: "... il giardino dormiva sprofondato

nell'ombra, nell'aria inerte gli alberi sembravano di piombo fuso,
dal campovale incorniciate giungeva il stilo fisso del gufi».

Frequentemente la narrazione procede per metafore come

in questo caso: "... il Principe quando dischiocava con dolo

Calogero si trovava allo scoperto su una banda spazata ad venti

oscuri e continuando a preferire gli anfratti dei monti, non poteva

non ammirare la foga di queste correnti d'aria che dai lecci e dai

cedri di Donna fugata traeva arpeggi mai uditi prima».

Il romanzo

di luoghi esistono realmente e sono citati come Palermo,

Marsala, Donna fugata, Napoli; i loro nomi sono espressi

soprattutto perché sono strettamente legati agli eventi storici e

probabilmente rispecchiano ricordi ed esperienze dell'infanzia

dell'autore. Il narratore è onnisciente e la focalizzazione è

zero proprio perché egli sa più dei personaggi: "... ma essi allora

non lo sapevano ed inseguivano un avvenire che stimavano più

concreto benché poi risultasse formato di fumo e di vento soltanto».

Si serve di molte metafore ("... tutto era andato liscio ... ma

nondimeno era stata questa una delle spinnace che il fidanzamento di

Teneredi aveva iscritto nelle zampe del Gattopardo), similitudini:

("... meschina come il plebeo diminutivo del proprio nome ...") ... come la

colombella dell'arca di Noè, piena come un uovo ...") e di dialoghi

"in interiore homine". Inoltre l'autore ironizza su alcuni concetti

come ad esempio quando scrive che "sua figlia è tornata dal

collegio di Firenze e va in giro per il paese con la sottana rigata e i

nastri di velluto che le pendono giù dal cappellino". Il tempo attinge

frase e strettamente in relazione con ciò che accade nel corso del romanzo: "il giorno del Plebiscito era stato ventoso e coperto, e per le strade del paese si erano visti aggirarsi stentati gruppetti di giovanotti con un cartello recante --- di "si" ". Ho sto a indicare un presagio dell'amara vicina tramonto del "vecchio", Tomasi si serve di un linguaggio parlato ("... Ercucchi stavi parlando? ..."), "se Vincenzo lo sa li ammazza a tutti e 2" che include il tipico "ca" siciliano ("... Questa insinuazione perfida fu del tutto spreco, che don Glog ignorava gli statuti del sovano ..."). Compare anche un proverbio millenario che "esorta a preferire un male già noto a un bene non sperimentato", sono diffuse le espressioni in francese ("les petits mens"), in latino ("formosissima et nigerrima") e in inglese ("... They are coming to teach us good manners"). Di certo non mancano le intrusioni e gli inserti del matracone come le seguenti: " (che era del resto irresistibile), (le due più puntigliose d'Italia) ... Secondo Dampedusa, gli uomini non si differenziano dalle cose e come esse vanno alla deriva nel lento "fiume pragmatico siciliano" quindi, è più drastico di Verga che per credere che la vittoria finale sia della "roba", + ^{che} i suoi simili abbiano per un momento creduto di poterla possedere. Per entrambi per "roba" e le "cose" sono la totalità del reale. Ma in Verga si ha l'umanità di una soluzione mercantile, borghese, indampedusa. È ammettimento di nascita dell'individuo, l'ideologia del fidecommesso, le "cose" di Dampedusa non possono essere "maneggiate" meglio di come lo sono sempre state, anzi saranno esse a trasformarsi nel corso di 3 generazioni efficienti esponenti in gentiluomini indifesi. Egli non pratica l'invenzione pura, ma cerca di cristallizzare la propria esperienza umana. Suo compito è di riferire sulle cose, più che su se stesso, sulla tecnica, la contaminazione e l'ovapposizione di tempo e di luogo.

La punteggiatura usa il punto solo quando ha esaurito per intero un tema, altrimenti adotta il punto e virgola. Il suo uso della virgola è più musicale che grammaticale.

La l'attenzione si concentra inizialmente sulla tesi conservatrice dell'opera che sostituendo la vecchia agiografia risorgimentale con la visione di un risorgimento diseredato e prosopeo, sembra giustificare la convinzione qualunque

storia e scettica dell'immobilità della storia. In realtà, il fulcro del romanzo è da ricercarsi nel motivo decadente del presagio della morte, ed coincide con lo spiccolo di un'antica stirpe gentilizia: un pessimismo essenziale ^{che} più storico, che esprime con splendido disincanto e malinconica eleganza l'antico tema dell'ineluttabile fluire del tempo.

Legato alla tradizione verista di Verga, ma soprattutto sensibile alle lezioni di Tolstoj e Proust, Tomasi ha rinnovato con sapiente maestria femminile, la tematica decadente proprio quando sembrava ormai fuori moda.

⊗ di cui il protagonista è il portavoce.

Deursipelli 22

Deursipelli
31/1/1995

4. Scheda d'analisi per il testo cinematografico

Titolo. Titolo originale (nel caso di un film straniero). Anno di distribuzione. Anno di lavorazione (nel caso non coincida col precedente).

I. Gli autori del film

1. il regista;
2. l'autore del testo letterario, teatrale, musicale ecc., da cui il film è tratto (in questo caso va anche considerato l'autore della riduzione cinematografica);
3. l'autore del soggetto originale;
4. l'autore della sceneggiatura;
5. l'autore delle musiche;
6. il direttore della fotografia;
7. gli attori;
8. il produttore.

II. Il film

1. Chi parla?

Può essere, come abbiamo visto, uno dei personaggi (e non necessariamente quello principale) a condurre la narrazione oppure può trattarsi di una voce fuori campo o ancora tutto il racconto può essere preso «in medias res», in modo che siano gli avvenimenti stessi della vicenda a spiegarsi da soli.

2. Di cosa si parla?

La trama, intesa come resoconto breve e circostanziato delle vicende raccontate nel film, può servire ad evidenziare le tematiche che il film affronta. Va da sé che un esame di questo tipo non può essere mai disgiunto dall'analisi della struttura del testo (vedi oltre).

3. I personaggi

Il personaggio è in genere la porta attraverso la quale lo spettatore entra nel film. Il mezzo è quello che viene definito il processo d'identificazione. Con quale personaggio ci identifichiamo? Si tratta di una scelta obbligata o esiste un margine di arbitrarietà? È possibile identificarsi in più di un personaggio allo stesso tempo? ecc. Analizzare la caratterizzazione e l'evoluzione dei singoli personaggi e quindi le implicazioni derivate dalla loro interrelazione.

III. La struttura del film

1. Blocchi di narrazione

È una prima suddivisione che può essere fatta sulla base di caratterizzazioni geografiche o temporali o ancora può basarsi sulle svolte, sui punti nodali attraverso i quali passa il racconto. In alcuni casi può essere lampante, ma in altri molto più sfumata. Notare come la relazione tra questi blocchi e la loro dislocazione funzioni all'interno dell'economia generale del film.

2. Sequenze

Ogni blocco si può suddividere a sua volta in sequenze che sono sotto-segmenti di narrazione in qualche modo autonomi. Notare di nuovo come il montaggio tra le diverse sequenze e quindi il loro posizionamento funzioni all'interno dell'economia generale del film.

3. *Inquadrature*

Le sequenze sono fatte di singole inquadrature. Queste sono distinguibili tecnicamente in primissimi piani, primi piani, piani medi e piani (o campi) lunghi. La camera può essere fissa o mobile. Se si muove attorno al suo asse si dice che fa una panoramica. Se si muove su binari si dice che fa una carrellata che può essere in avanti (o indietro) o laterale a seconda della direzione rispetto all'oggetto inquadrato. Anche cambiando la focale dell'obiettivo senza spostare la macchina si possono ottenere immagini più ravvicinate o più lontane: in questo caso si dice che si fa uno zoom (in avanti o indietro). La macchina si muove anche a mano o montata su un dolly, così da poter passare senza soluzione di continuità, ad esempio da un primo piano ad un piano medio, effettuando contemporaneamente un movimento laterale. Ciò che si ottiene è quello che viene detto un piano-sequenza.

Dalla combinazione di questi elementi (e non li abbiamo elencati tutti per brevità) si ottengono infiniti modi diversi di girare una medesima scena. Notare come le scelte per ogni singola inquadratura (ad esempio un campo lungo piuttosto che un primo piano) e il montaggio delle inquadrature funzionino all'interno dell'economia generale del film.

IV. Il contesto

1. *La storia del cinema*

Ogni film vive in un contesto di relazione (e a volte anche di citazione) con altri film e quindi con l'intera storia del cinema. Ricollocare un'opera nel suo periodo storico vuol dire quindi poter capire meglio il perché di determinate scelte narrative o stilistiche.

2. *La filmografia del regista*

Il principio d'autore non è sempre una guida sicura. È giusto cercare di sapere cosa abbia fatto un determinato regista prima o dopo il film in oggetto. Però non bisogna neppure crearsi degli schemi preconcepi, così da giudicare negativamente un film solo perché non corrisponde all'idea che ci siamo precedentemente fatti del suo autore.

3. *La produzione*

Conoscere la storia della produzione di un film può servire spesso a distinguere tra l'intenzionalità del regista e ciò che si è prodotto soltanto per caso o per mala sorte o ancora per l'intervento del produttore che può aver preteso, ad esempio, dei tagli o dei nuovi montaggi di certe scene.

4. *Il genere*

Per la verità non è necessario che un film appartenga ad un genere ben definito. Però l'utilizzazione dei generi come griglia può servire ad evidenziare l'uso degli stereotipi e delle situazioni-chiave.

Contributo per la revisione della scheda del film presentata nel dossier distribuito

IL GATTOPARDO regia di L. Visconti

VICENDA

E' LA STORIA DI don Fabrizio, principe di Salina, fiero aristocratico siciliano, sui 45 anni, il quale, coinvolto con tutta la sua famiglia negli avvenimenti risorgimentali di Sicilia (lo sbarco dei garibaldini e i disordini di Palermo), assiste con amarezza all'ascesa ineluttabile al potere della nuova classe borghese (rappresentata da don Calogero) e dall'avvento di nuovi spregiudicati tempi (nei quali si inserisce l'amore del nobile Tancredi, suo nipote, per Angelica, figlia di don Calogero), finchè avvertendo il peso della vecchiaia più interiore che esteriore e il fatale declino della sua classe, accetta con animo sereno l'idea della morte.

NARRATIVAMENTE il film si compone di tre grossi nuclei narrativi ben differenziati e distinti: il primo si estende dalla recita del rosario agli scontri tra garibaldini e borbonici a Palermo; il secondo è costituito dal soggiorno di don Fabrizio con tutta la sua famiglia nella residenza estiva di Donnafugata; il terzo dal ballo a palazzo Ponteleone.

Essi sono caratterizzati da tre diversi ambienti (villa dei Salina nei pressi di Palermo; Donnafugata; l'interno di palazzo Ponteleone), da un analogo avvio (iniziano con la rappresentazione della famiglia Salina al completo riunita nella recita del rosario o nel trasferimento e arrivo a Donnafugata, o nell'ingresso al ballo) e da un modo analogo di svilupparsi: numerosi capitoletti tendono in ciascun nucleo ad isolare dal contesto corale di partenza i personaggi, sollecitandone continui e reciproci rapporti, spesso risolti in forma di puro colloquio (è da notare che i vari colloqui coincidono a volte con una intera scena acquistando nell'economia del racconto, un peso notevole. Il racconto così impostato, mostra di essere in funzione diretta di una tematica proposta fin dall'inizio che in quei rapporti tra i personaggi trova un suo sviluppo e una sua progressiva illustrazione.

RACCONTO

L'intelligenza della nobiltà siciliana, coinvolta suo malgrado negli avvenimenti storici del 1860/62, matura la convinzione che, a fronte di grandi sovrappiù apparenti (sbarco dei Mille - plebiscito -), la sostanza dei rapporti di potere non muta, per la collusione della nobiltà con la borghesia rampante e si rifugia, quasi a scavalcare il disincantamento (per altro confermato dalla piega degli ultimi avvenimenti storici - dopo Aspromonte -), nel corteggiare la morte, vista non come annullamento, ma come rifugio in una dimensione meno effimera.

STRUTTURALMENTE il film è incentrato sulla figura di don Fabrizio e sulle tappe che, da una parte lo portano a prendere coscienza della sua vecchiaia e della morte, e dall'altra lo fanno assistere al declino della classe nobiliare e feudataria, di cui egli è rappresentante, in conseguenza dell'ascesa della borghesia.

Nel primo nucleo vengono maggiormente sviluppati i motivi che si riferiscono alla vita personale e privata del principe (la visita all'amante, i rapporti con i parenti, i colloqui con il principe Tancredi e padre Pirrone).

Ne scaturisce il ritratto di un nobile sui 45 anni ma ancora nel pieno delle forze (capostipite di una famiglia organizzata in forma patriarcale e legata alla chiesa), fiero ed orgoglioso della sua stirpe. Nello stesso tempo, anche se in sott'ordine, viene definito l'atteggiamento del protagonista nei confronti degli avvenimenti storici (lo sbarco dei garibaldini, la notizia dei disordini a Palermo e dei cambiamenti che essi potranno determinare nelle classi sociali siciliane): inizialmente indifferente, don Fabrizio mostra di interessarsi alla realtà storica nei colloqui con Tancredi ("se vogliamo che tutto rimanga com'è bisogna che tutto cambi"); e questo interesse si manifesta appieno nel colloquio con padre Pirrone.

Accanto allo sviluppo di queste due diverse dimensioni del personaggio, è parallelamente avviata un'altra linea di sviluppo che di fatto risulta svincolata dal protagonista, pur situando la sua vicenda nel preciso contesto storico che la condiziona (le scene del ritrovamento del soldato morto e degli scontri tra garibaldini e borbonici a Palermo).

Nel secondo nucleo la vicenda privata di don Fabrizio viene ad essere più intimamente coinvolta nei mutamenti sociali in atto in Sicilia, con l'introduzione della figura di don Calogero nella quale il principe (secondo il regista) trova un tipico rappresentante della nuova borghesia in ascesa. Con esso egli instaura rapporti pubblici (in occasione del plebiscito) e privati (le trattative di matrimonio). Tali rapporti portano ad un sempre maggior avvicinamento della famiglia Sedara (borghese) con quella dei Salina (nobiliare) e lentamente creano le premesse della crisi interiore di don Fabrizio (colloquio con Chevalley).

Anche in questo nucleo sono presenti vari elementi che distolgono il racconto dai casi del protagonista: ma questa volta, più che di fatti storici legati all'epopea garibaldina si tratta del rilevante peso che acquista il personaggio di Tancredi nei suoi rapporti con Angelica.

Il terzo nucleo è invece dominato decisamente dal maturare del dramma interiore di don Fabrizio, ancora collegato ai mutamenti sociali ormai in atto, che si risolve alla fine nell'accettazione della vecchiaia e della morte: una posizione precisa acquista qui l'eco dei drammatici fatti storici che ancora travagliano la Sicilia. Pur essendo quindi tutto il racconto imperniato sul lento profilarsi della crisi interiore del principe, essa crisi risulta tuttavia sufficientemente equilibrata in rapporto a fatti e personaggi che ad essa risultano estranei e che fanno divergere il film da quei motivi che troveranno la loro piena enunciazione solo nell'ultimo nucleo.

La struttura complessiva dell'opera sembra quindi risentire del peso decisivo che i dialoghi vengono ad assumere nell'arco del racconto. Anche nella caratterizzazione dei personaggi, ad un ben definito (anche se piuttosto programmatico) sviluppo psicologico del protagonista corrispondono le figure di contorno, caratterizzate in funzione di una significazione emblematica.

LO SVILUPPO TEMATICO del racconto oscilla tra il dramma esistenziale intimistico del principe e quello più vasto di un rivolgimento storico e sociale in atto in Sicilia. Da una parte è possibile individuare una serie di enunciazioni e sottolineature che riguardano un mondo aristocratico in dissoluzione, con i motivi del "risorgimento tradito", della chiesa al servizio dei potenti e dell'atavico immobilismo siciliano; dall'altra un peso determinante manifesta il dolente pessimismo di un nobile ormai vicino (almeno interiormente) alla vecchiaia, che vede nell'ascesa al potere della classe borghese la fine di un mondo fiero e "nobile".

CINEMATOGRAFICAMENTE le immagini, splendide e raffinate sono spesso illustrazione organica di un testo che ha subito una adeguata rielaborazione. Il film risulta suntuoso nella minuziosa ricostruzione ambientale, negli scorci e nelle aperture paesaggistiche, nella perfezione e nella grazia ornamentale del colore. L'immagine riesce ad acquistare quindi una sua autonomia e un suo vigore espressivo: ciò avviene in particolare in singoli brani, come nella scena del "Te Deum", a Donnafugata, in cui le figure dei membri della famiglia Salina trasfigurate da sapienti spruzzi di polvere, sono fissate dal lento procedere della carrellata, in forme senza vita ormai fuori del tempo.

Si può inoltre notare che l'attenzione di Visconti è volta anche alle single inquadrature (che egli carica di evidenti allusioni pittoriche attraverso una figurazione elegante), e ai rapporti tra esse.

Mai scaturiscono scompensi di ritmo (fusione tra ritmo interno e ritmo esterno), cosicchè l'uso funzionale del commento musicale e la splendida recitazione, consentono al fine di raggiungere quell'armonia di insieme che è condizione di arte.

ESTETICAMENTE quindi il film, attraverso l'unità della struttura e del tema, raggiunge validità cinematografica e pienezza espressiva tanto da renderlo "contemplabile". Sono apprezzabili il gusto raffinato e il suggestivo e nobile senso dello spettacolo che hanno sorretto il regista per l'intero film.

MORALMENTE si deve rilevare come il film sia animato da una volontà di denunciare i germi che logorano e determinano lo sfaldamento di tutta una società così come l'opportunismo e l'atteggiamento materialistico di scalata al potere che mostra la borghesia siciliana

Docenti del corso: Eugenio Biondi - Primo Goldoni - Flavia Rossi)

SCHEDA FILM

PROVA DI LETTURA

GHOST
(FANTASMA)

Regia JERRY ZUCKER

Personaggi: Sam - Patrick Swayze
Molly - Demi Moore
Carl - Tony Goldwyn
Oda Mae - Whoopi Goldberg

Vincitore di 2 Premi OSCAR:
- migliore sceneggiatura e
- migliore attrice non protagonista
(Whoopi Goldberg)

COSA SUCCEDDE

Elencare in questa colonna il "COSA SUCCEDDE"
(C 1) nella vicenda filmica. (Nuclei narrativi)

I° - durante i titoli di testa.

II° - da: subito dopo i titoli di testa, alla conversazione tra Sam e Molly seduti sul letto.

III° - dalla conversazione, all'uscita da teatro.

COME SUCCEDDE

Descrivere in questa colonna il "COME SUCCEDDE" e cioè i MODI narrativi (C 2) relativi al "Cosa succede" nel I° - II° - III° - nucleo.

IV° - dalla collutazione con il rapionatore - al momento che Molly esce con Carl.

Proseguire la ricerca del "COME SUCCEDE" in riferimento al IV° - V° - VI° - VII° nucleo narrativo.

V° - dal tentativo di Sam di attraversare la porta - all'incontro di Sam con Oda Mae

VI° - dalla telefonata di Oda Mae a Molly - al colloquio tra Molly e Carl.

VII° - da Carl che si reca dall'omicida di Sam - al vasetto con il "penny" che si frantuma.

VIII°- Da Carl che ritorna da Molly - a Sam che impara dal fantasma del metrò.

IX°- Dal ritorno di Sam da Oda Mae- alla scritta sul computer di "Murderer" (Assassino)

X°- Dal ritorno di Carl a casa di Molly - alla morte dell'omicida di Sam.

XI°- Dalla scena precedente - alla morte di Carl.

XII° - Dalla morte di Carl - alla fine del film.

Continuare nella ricerca del "COME SUCCEDE"
in riferimento ai nuclei VIII° IX° X° XI° e XII°.

PERCHE'?

In questa colonna cercare di rispondere: "PERCHE'"
ciò che è successo nel film (prima colonna) è stato
detto in quel particolare "MODO"(seconda colonna)
al fine di identificare l'"IDEA" espressa dal
film.(C 1)+(C 2).

E' LA STORIA DI...

In questa colonna occorre ricostruire la storia raccontata dal film in riferimento al Protagonista -
usando parole che esprimano l'IDEA ricavata dalla
colonna del "perche'".

E' la storia di...

Dalla visione del film alla Recensione

dati informativi

Ombre rosse, di John Ford, con John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, John Carradine, Western, USA, 1939. Durata 97'.

tema fondamentale

Una diligenza deve attraversare un territorio selvaggio, minacciato dagli indiani Apache. Gli occasionali compagni di viaggio sono divisi da antipatie reciproche e da forti pregiudizi. Tra gli altri si segnalano, per il loro carattere e la loro personalità, una giovane donna, Dallas, uno sceriffo, un giocatore professionista e un medico alcolizzato. A loro, poco dopo la partenza, si aggiunge Ringo Kid, un giovane fuggito di prigione per vendicarsi della banda che gli ha sterminato la famiglia. Lo sceriffo lo arresta e lo fa salire a bordo, dove però egli si familiarizza solo con Dallas. Le difficoltà e le peripezie del viaggio accentuano le incomprensioni tra i vari personaggi, che sono sempre sotto la minaccia di un attacco da parte degli Apache. Di fatto, proprio quando la meta è ormai prossima, la diligenza è assalita dai pellerossa e solo il coraggio di Ringo Kid e l'arrivo, all'ultimo momento, della cavalleria salvano i bianchi. Giunti a destinazione, i passeggeri superstiti si separano. Ringo, dopo aver dichiarato a Dallas i suoi sentimenti, riesce a punire i suoi nemici e, con la complicità dello sceriffo, può rifugiarsi in Messico insieme alla donna che ama.

interpretazione

Il film è un classico western: anzi, è il capostipite di una lunga serie di western incentrati sul tema del viaggio in diligenza sotto la minaccia del pellerossa o dei banditi e sulla figura dell'eroe senza macchia e senza paura. L'elemento essenziale della vicenda, come in ogni western che si rispetti, è l'avventura, ma non manca l'approfondimento in chiave psicologica del carattere dei personaggi. La drammaticità della situazione, infatti, porta a galla tutti gli aspetti, belli o brutti, ma soprattutto brutti del carattere di ciascuno. Opera di un regista abile e accorto come John Ford, il film è suggestivo anche sotto il profilo più strettamente tecnico, per l'efficacia delle riprese, per la scelta dei piani, per il montaggio e il ritmo dell'azione. Magistrale la fotografia, tutta giocata sulla contrapposizione fra bianco e nero. L'interpretazione di John Wayne, nella parte dell'eroico Ringo Kid, è un modello di impegno professionale.

giudizio

Il film non può non piacere a chi ama il western d'azione all'americana, con le sue emozioni nette e forti. Chi già lo conosce, lo rivedrà con piacere. Chi non lo conosce ancora, passerà una piacevolissima serata.

Roberto Albertini

Come si può ben osservare, ciascuno di questi testi contiene:

- i **dati informativi**: autore, titolo, editore, numero delle pagine e prezzo, se si tratta di un libro; titolo, regista, attori, genere, luogo e data di produzione, durata e a volte il locale dove viene proiettato, se si tratta di un film;
- il **tema fondamentale** del libro o del film, sotto forma di breve riassunto;
- l'**interpretazione** del libro o del film da parte dell'autore del testo;
- il **giudizio** dell'autore sul libro o sul film.

L'ordine di questi elementi può variare da una recensione all'altra ma con maggiori o minori dettagli essi sono presenti in tutte. Perciò, se si deve scrivere una recensione, questi sono gli elementi da trattare per aiutare il lettore o lo spettatore nella sua scelta o a guidarlo a capire.

Prima di accingerci a scrivere materialmente una recensione, bisogna:

- **leggere il libro o guardare il film** da recensire, con molta attenzione;
- **documentarsi** sul libro o sul film, raccogliendo notizie sull'autore, sulle sue altre opere e confrontare il libro o il film con altre opere dello stesso argomento;
- **interpretarlo e valutarlo** serenamente sia che il giudizio che si vuole esprimere sia positivo sia che sia negativo.

4. Scheda d'analisi per il testo cinematografico

Titolo. Titolo originale (nel caso di un film straniero). Anno di distribuzione. Anno di lavorazione (nel caso non coincida col precedente).

I. Gli autori del film

1. il regista;
2. l'autore del testo letterario, teatrale, musicale ecc., da cui il film è tratto (in questo caso va anche considerato l'autore della riduzione cinematografica);
3. l'autore del soggetto originale;
4. l'autore della sceneggiatura;
5. l'autore delle musiche;
6. il direttore della fotografia;
7. gli attori;
8. il produttore.

II. Il film

1. Chi parla?

Può essere, come abbiamo visto, uno dei personaggi (e non necessariamente quello principale) a condurre la narrazione oppure può trattarsi di una voce fuori campo o ancora tutto il racconto può essere preso «in medias res», in modo che siano gli avvenimenti stessi della vicenda a spiegarsi da soli.

2. Di cosa si parla?

La trama, intesa come resoconto breve e circostanziato delle vicende raccontate nel film, può servire ad evidenziare le tematiche che il film affronta. Va da sé che un esame di questo tipo non può essere mai disgiunto dall'analisi della struttura del testo (vedi oltre).

3. I personaggi

Il personaggio è in genere la porta attraverso la quale lo spettatore entra nel film. Il mezzo è quello che viene definito il processo d'identificazione. Con quale personaggio ci identifichiamo? Si tratta di una scelta obbligata o esiste un margine di arbitrarità? È possibile identificarsi in più di un personaggio allo stesso tempo? ecc. Analizzare la caratterizzazione e l'evoluzione dei singoli personaggi e quindi le implicazioni derivate dalla loro interrelazione.

III. La struttura del film

1. Blocchi di narrazione

È una prima suddivisione che può essere fatta sulla base di caratterizzazioni geografiche o temporali o ancora può basarsi sulle svolte, sui punti nodali attraverso i quali passa il racconto. In alcuni casi può essere lampante, ma in altri molto più sfumata. Notare come la relazione tra questi blocchi e la loro dislocazione funzioni all'interno dell'economia generale del film.

2. Sequenze

Ogni blocco si può suddividere a sua volta in sequenze che sono sotto-segmenti di narrazione in qualche modo autonomi. Notare di nuovo come il montaggio tra le diverse sequenze e quindi il loro posizionamento funzioni all'interno dell'economia generale del film.

allegato p. 37

3. Inquadrature

Le sequenze sono fatte di singole inquadrature. Queste sono distinguibili tecnicamente in primissimi piani, primi piani, piani medi e piani (o campi) lunghi. La camera può essere fissa o mobile. Se si muove attorno al suo asse si dice che fa una panoramica. Se si muove su binari si dice che fa una carrellata che può essere in avanti (o indietro) o laterale a seconda della direzione rispetto all'oggetto inquadrato. Anche cambiando la focale dell'obiettivo senza spostare la macchina si possono ottenere immagini più ravvicinate o più lontane: in questo caso si dice che si fa uno zoom (in avanti o indietro). La macchina si muove anche a mano o montata su un dolly, così da poter passare senza soluzione di continuità, ad esempio da un primo piano ad un piano medio, effettuando contemporaneamente un movimento laterale. Ciò che si ottiene è quello che viene detto un piano-sequenza. Dalla combinazione di questi elementi (e non li abbiamo elencati tutti per brevità) si ottengono infiniti modi diversi di girare una medesima scena. Notare come le scelte per ogni singola inquadratura (ad esempio un campo lungo piuttosto che un primo piano) e il montaggio delle inquadrature funzionino all'interno dell'economia generale del film.

IV. Il contesto

1. La storia del cinema

Ogni film vive in un contesto di relazione (e a volte anche di citazione) con altri film e quindi con l'intera storia del cinema. Ricollocare un'opera nel suo periodo storico vuol dire quindi poter capire meglio il perché di determinate scelte narrative o stilistiche.

2. La filmiografia del regista

Il principio d'autore non è sempre una guida sicura. È giusto cercare di sapere cosa abbia fatto un determinato regista prima o dopo il film in oggetto. Però non bisogna neppure crearsi degli schemi preconcepi, così da giudicare negativamente un film solo perché non corrisponde all'idea che ci siamo precedentemente fatti del suo autore.

3. La produzione

Conoscere la storia della produzione di un film può servire spesso a distinguere tra l'intenzionalità del regista e ciò che si è prodotto soltanto per caso o per mala sorte o ancora per l'intervento del produttore che può aver preteso, ad esempio, dei tagli o dei nuovi montaggi di certe scene.

4. Il genere

Per la verità non è necessario che un film appartenga ad un genere ben definito. Però l'utilizzazione dei generi come griglia può servire ad evidenziare l'uso degli stereotipi e delle situazioni-chiave.

Accusato p 37

(A.S. 1994/95)

"Scemo non è chi lo è, ma chi lo pensa"

E' proprio necessario avere un alto quoziente intellettivo per diventare uomini di successo? Non esattamente, stando alla tesi proposta dal film Forrest Gump con un Tom Hanks da Oscar e un computer che fa miracoli.

Si può raccontare la propria vita ad una fermata d'autobus a distratti passanti che prima o poi se ne andranno? E' ciò che fa Forrest Gump, protagonista del film omonimo, ripercorrendo alcune decine di anni fondamentali per la propria esistenza ma anche per la storia americana: da J.F.K. al Vietnam al Watergate...

La vicenda, infatti, inizia in "medias res", quando il protagonista, un ragazzone ingenuo, buono ma con un quoziente d'intelligenza inferiore alla media, ha già vissuto "une tranche de vie" ricca di sorprese quanto di avventure. Fra insuccessi scolastici ed emarginazione, Forrest riesce ad arrivare all'università, in virtù delle eccezionali doti atletiche che madre natura gli ha dato forse per sopperire al difetto di cervello, e alla tenacia di una mamma che fa "per dieci". E' sempre il caso che, dopo averlo fatto diventare campione di football, lo eleva al rango di eroe del Vietnam e lo trasforma in un miliardario. Ma Forrest Gump conserva la propria ingenuità sconcertante, accompagnata ad una filosofia esistenziale (il "Gumpismo") secondo la quale "la vita è come una scatola di cioccolatini, non sai mai quello che ti capita". Il film si apprezza per lo sperimentalismo elettronico (di grande efficacia gli effetti speciali delle scene di guerra e i fotomontaggi computerizzati in cui il protagonista stringe la mano ai vari presidenti americani). Si tratta di meravigliosi giochi di prestigio applicati al linguaggio cinematografico che aprono la strada a una vera e propria "rivoluzione" della narrazione per immagini già avviata da film come "Chi ha incastrato Roger Rabbit", "The Crow", e del più recente "The Mask" etc... Molti e vari sono i temi trattati in questo lavoro: handicap e società, la storia politica degli USA in momento cruciale (anni 50/80), l'amore, la droga, e, anche se solo adombrato, quello dell'AIDS. Nel film non mancano scene di toccante poeticità relative all'amicizia e all'amore per Jenny l'unica donna che lo abbia veramente amato, dopo la madre. Sono pagine che hanno la leggerezza di quella piuma svolazzante che apre e chiude circolarmente il film; essa forse, rappresenta il caso che presiede alla nostra esistenza.

Regista: Robert Zemeckis

Interpreti: Tom Hanks (Forrest Gump)

Robin Wright (Jenny Curran)

Gary Sinise (Capitano Dan)

Mykelti Williamson (Bubba)

Sally Field (mamma Gump)

Anno: 1994

Luogo di produzione: USA

Durata: 2h 20

Genere: "commedia"

Musica: Alan Silvestri



Tom Hanks

• Tom Hanks continua a strabiliare. Dopo aver conquistato l'Oscar per *Philadelphia*, eccolo superare se stesso in *Forrest Gump*, un'ottima pellicola che nei due mesi estivi ha già incassato 300 miliardi. Forrest è un ragazzo buono, timido, non molto intelligente, ma valoroso e con una filosofia di vita che non conosce confini. Quando Forrest racconta di sé, parte dagli Anni 50 per arrivare ai primi '80. Che meravigliosa occasione per commentare la storia con una superba colonna sonora. E *Forrest Gump - The Soundtrack*, un doppio cd con 32 classici, è tra i primi posti delle classifiche. Da Elvis a Wilson Pickett; da Joan Baez a Bob Dylan; da Creedence Clearwater Revival ai Doobie Brothers. E i Doors, Duane Eddy, Jefferson Airplane, Supremes, Buffalo Springfield, The Byrds... una collana di canzoni che aiutano a rievocare anni che sembravano più spensierati, ma allo stesso tempo drammatici. *Forrest Gump* verrà proiettato fuori concorso al Festival di Venezia e uscirà sugli schermi italiani alla fine di ottobre. Da non perdere!

RECENSIONE DEL FILM "NELL", elaborata dalla CLASSE II° X del
LICEO SCIENTIFICO MORANDO MORANDI DI FINALE EMILIA, pubblicata
sul n°3 de L'INDICE, giornalino del LICEO.
(A.S. 1994/95)

"A'BERO NE'ENTO.."
"Un albero nel vento.."

Dopo la vittoriosa idiozia di "Forrest Gump", ancora una volta un film ripropone il dubbio che il vero equilibrio non risieda tanto nella riuscita sociale, quanto nell'ideale comunione nella natura. L'argomento non è nuovo nè per la letteratura, nè per la cinematografia; va dal mito del "buon selvaggio" di Rouseau, passando attraverso Mowgli e Tarzan per arrivare al "ragazzo selvaggio" di Truffaut. Ma in "Nell" il tema si pone in modo doppiamente interessante in quanto tocca sia l'aspetto psicologico che quello linguistico. Il film racconta l'esperienza di una ragazza cresciuta in totale isolamento sulle montagne del nord Carolina con una madre colpita da ictus e un sorella gemella morta giovanissima. Ella parla con un idioma incomprensibile (il "Nellish") che la isola oltre che sul piano della comunicazione anche su quello della socialità dagli altri, fuorchè dal proprio ambiente naturale. Alla morte della madre la tranquilla solitudine di Nell viene turbata dall'intrusione nel suo piccolo mondo, della cosiddetta "società civile" rappresentata dallo sceriffo, da giornalisti e da curiosi... Un medico ed una psicologa, anche se animati da opposte motivazioni, cercano di entrare in contatto con quella misteriosa creatura. Essi si sforzano di scoprire la chiave d'accesso al codice espressivo della ragazza al fine di instaurare con lei un legame comunicativo. Così lo spettatore, durante tutto il film, si troverà a compiere lo stesso percorso conoscitivo dei due studiosi e si porrà un interrogativo impressionante: come possa nascere, in un ambiente così privo di stimoli, una lingua "personale" caratterizzata da suoni strani e da una mimica tanto aggraziata da sconfinare nella danza. Nel tentativo di riportarla alla civiltà, il dottor Lowel e Paula, la psicologa, arrivano a capire meglio non solo Nell, ma anche se stessi, accorgendosi che il sentimento che li lega, l'AMORE, è la chiave di tutto. Per questo lasciano la ragazza libera di vivere tra le sue montagne con la consapevolezza di essere stati "educati" da lei e di aver scoperto che NON CI PUO' ESSERE AMORE SENZA LIBERTA'. Jodie Foster, che del film è sia la protagonista che la produttrice, ha dato un'altra delle sue incisive interpretazioni, forse anche per il fascino che questo soggetto, tratto da una commedia di Merk Hendley "Idioglossia", ha esercitato su di lei. L'intensa fotografia del film è stata affidata all'italiano Dante Spinotti ed anche se il doppiaggio (testi di Alberto Piferi; voce di Laura Boccanera) è lodevole, rimane ugualmente la curiosità dell'idioma "originale". Proprio perchè il film si presta ad essere letto a vari livelli (sociologico, linguistico, psicologico, semiologico...) ha riscosso giudizi discordanti. Infatti alcuni critici lo hanno ritenuto l'ennesimo "prodotto" a happy end hollywoodiano, mentre noi preferiamo cogliere il simbolico messaggio d'umanità e d'amore che la vicenda di Nell racchiude.

II° X

Recensione del film "Seven" pubblicata nel

nr 4 L'Indice anno 1996.

INTERVISTA AL NUOVO MISTER LICEO:

CRISTIAN CAVALLARI

Cos'hai provato quando ti è stato detto che eri stato votato nuovo Mr. Liceo?

- All'inizio mi sono emozionato, ma poi quest'emozione si è trasformata. Posso dire che è stata una bella esperienza e, soprattutto mi sono divertito moltissimo.

(Già...)

Pensavi di poter vincere questo titolo?

- Siiiiii! Sono narcisista, lo ammetto.

Cosa credi ti abbia fatto primeggiare sugli altri pretendenti?

- Forse sono stati i capelli, gli occhi e il modo di vestire che ho. Secondo me è contato molto anche il fatto di essere in quinta.

Qual è il tuo punto forte?

- Gli occhi fanno di me un uomo sessualmente irresistibile.

(Segue un'occhiata alla telecamera, tra l'imbarazzo del cameramen e dei presenti...)

Ehm... E quello debole?

- Forse il mio punto debole è il carattere. Diciamo che sono molto permaloso.

Sei rimasto con i piedi per terra o ti

sei montato la testa?

- Sicuramente non mi sono montato la testa, anche se non posso dire di essere rimasto con i piedi per terra. Molte voci sul mio conto infatti affermano che sono un "fighetto". Comunque vincere mi ha fatto molto piacere.

Come ti sei sentito quando non sei riuscito a stappare lo spumante dopo la premiazione?

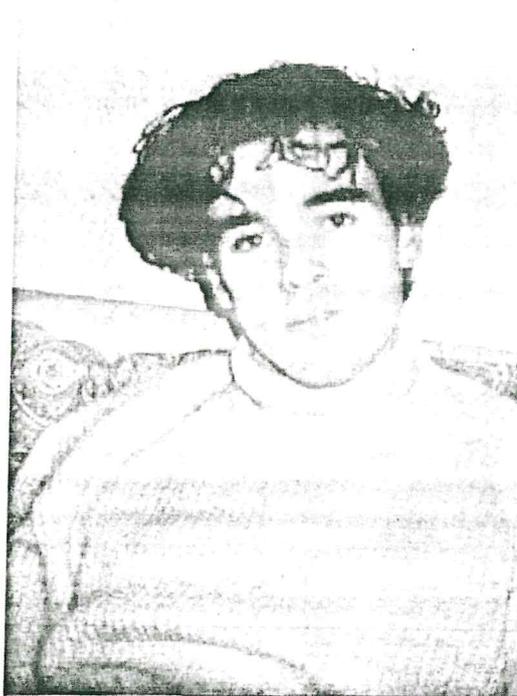
- Purtroppo ho fatto una bella figuraccia. Per voi comunque è stato meglio così.

Perché?

- Perché prima di berlo vi avrei sicuramente bagnati tutti. (Sollievo generale per il pericolo scampato...)

Un'ultima domanda: cosa vuoi dire a tutte le tue fans?

- ...Non saprei, comunque mando un bacio, un'occhiata (!) e una mia foto a tutte voi!



Intervista a cura di
Giovanni Giovanelli

X SEVEN: Che ci fa Dante al distretto di polizia?

Attori: Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow, Kevin Spacey
Regista: David Fincher

In una città immaginaria e senza nome, il detective William Sommerset, ormai al termine della sua intensa carriera, e il giovane impulsivo collega David Mills si trovano a mettere insieme le tessere di una serie di delitti legati dal filo rosso dei sette peccati capitali. Dalla Gola (un uomo obeso costretto a mangiare fino a quando le sue viscere esplodono dallo sforzo) si passa all'Avarizia (un avvocato senza scrupoli obbligato a tagliarsi "le maniglie dell'amore" morendo dissanguato), all'Accidia (uno spacciatore di droga immobilizzato al letto per un anno viene alimentato da continue dosi di stupefacenti che lo condannano ad un coma profondo), alla Superbia

(un'indossatrice sfigurata), alla Lussuria (una prostituta penetrata da una lama). Rimangono esclusi l'Invidia e l'Ira che concluderanno il piano del maniaco nel momento in cui l'iracondo Mills giustizierà l'indiziato, colpevole di aver ucciso sua moglie mosso dall'invidia. Tutta la prima parte del film è caratterizzata più dal susseguirsi "meccanico" dei vari peccati con le rispettive punizioni, in base ad una sorte di legge del contrappasso, che da originalità alla storia, anche se apprezzabili sono i riferimenti a grandi scrittori e teologi quali Tommaso d'Aquino, Dante e Geoffrey Chancer. Un'altra tematica, peraltro non nuova, che emerge nel film è il rapporto generazionale, inevitabilmente conflittuale, fra l'irruenza giovanile di Mills e la riflessibilità anziana di Sommerset

che, unite, permetteranno ai due poliziotti di risalire al serial-killer. Seven riversa sui suoi protagonisti (e sugli spettatori...) il proprio messaggio di paura e di disperata sfiducia nella natura umana, infatti la coppia di detective cerca di fermare il male che c'è dentro ognuno di noi - incarnato dal maniaco John Doe - le nostre tentazioni e i peccati quotidiani. Quello di Seven è un mondo buio contrassegnato da una pioggia battente, dove non c'è posto per la speranza e dove l'amore non può sopravvivere. Controindicato a depressi e deboli di cuore.

Ilaria Poluzzi
Stefania Marchi
Francesca Neri
Marco Bianchini
(III-X)

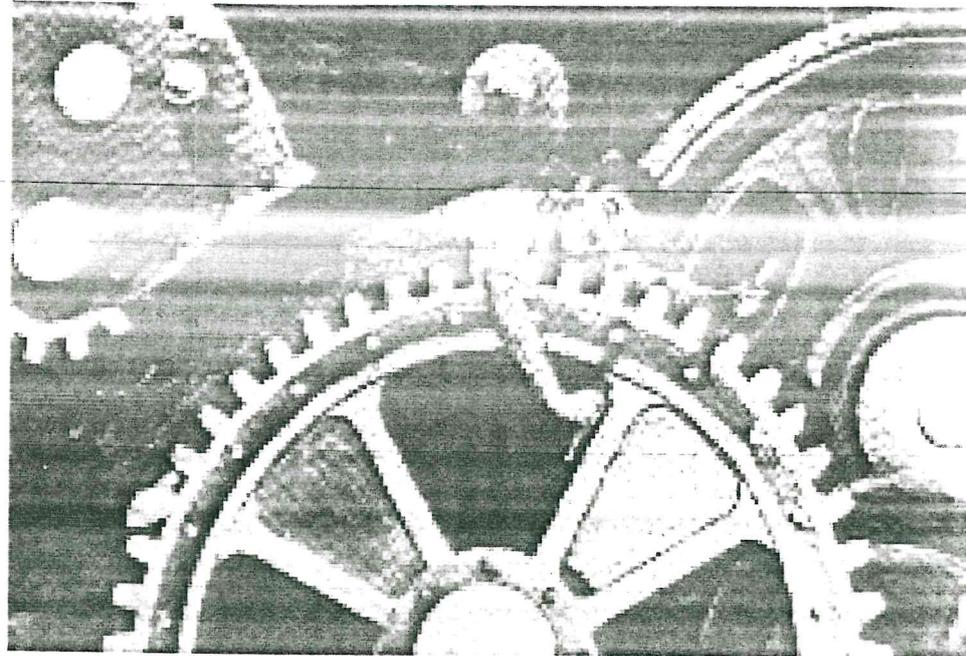
GENERA

Là dove tutto giace, qualcosa si muove. Il vento prima della tempesta.

X

CINEMA AMORE MIO

Happy birthday a un vecchietto un po' speciale che il 28 dicembre compirà cento anni: il cinema. Tutto il mondo lo festeggia con l'apertura di musei con l'allestimento di mostre e rassegne volte a finanziare progetti per rilanciarne il ruolo culturale nella società. Ma ad un secolo dalla sua nascita come sta questa "fabbrica di sogni"? Si può dire che se la passi abbastanza bene, nonostante la concorrenza sempre reale degli altri media, in particolare della televisione dopo le varie crisi che ne hanno avvelenato l'esistenza, soprattutto nell'ultimo decennio. Infatti si è arrivati ad un certo punto a parlare addirittura della sua morte; il calo vertiginoso degli spettatori ha provocato la chiusura di centinaia di sale con conseguenti tagli drastici ai fondi destinati allo sviluppo del settore. I responsabili del tentato omicidio sarebbero stati dunque l'imperversare del tubo catodico e la videotype mania. La questione, secondo il parere di alcuni, è più complessa e riguarda il settore della produzione e della distribuzione che sempre più vincola i gusti e, di conseguenza, le scelte del pubblico. Infatti solamente il venti per cento della produzione cinematografica mondiale viene proiettata nelle nostre sale e solo una minima parte del restante ottanta per cento è, invece, riservata a quei cinema d'Essay o cineforum che operano scelte culturali elitarie, ma ad una lettura in chiave sociologica del problema appare che il grande pubblico specialmente giovanile è abituato a considerare il cinema come un mezzo di svago e tralascia film "impegnativi" apparentemente poco spettacolari per quelli di stile Hollywoodiano, ricchi di effetti speciali e interpretati da attori belli e famosi. Al di là delle varie posizioni noi riteniamo che ciò che accomuna i diversi punti di vista sulla crisi dalla quale questo "vecchietto" sembra uscire solo negli ultimi anni, è il fatto che sia necessaria una maggiore sensibilizzazione culturale già a livello scolastico, per educare fin da piccolo il giovanissimo pubblico a sognare e vivere attraverso il racconto cinematografico tutte le storie del mondo. Guardando un film al cinema grazie all'ingrandimento delle immagini e alla amplificazione dei suoni, si viene a creare una atmosfera che la televisione non è in grado di fornire; in questo nuovo mondo diventa normale sentirsi parte della storia e così ci si trova a condividere le emozioni dei personaggi, le loro angosce, e le loro paure. Non dobbiamo pertanto perdere il gusto di andare al cinema, in tal modo rinunceremo ad una delle ormai rare occasioni per sognare.



Charlie Chaplin, *Tempi moderni*, 1936.

RELAZIONE RELATIVA ALLA RELATIVITA' (relativamente seria)

Commissionata dal dott. G. Tassinari e realizzata da un profano.

Non stiamo qui a discutere su formule e formulette che si limitano a dimostrare la relatività dal punto di vista fisico, ma soffermiamoci piuttosto a considerare come quel geniccio di Einstein, con la sua teoria della "relatività speciale" del 1905, mise in crisi i filosofi dell'epoca (che è poi la nostra di epoca) rivoluzionando concetti quali "spazio assoluto" e "tempo assoluto". Egli disse, anzi postulò insindacabilmente: "la velocità della luce è sempre costante" e "le leggi della fisica sono le stesse in tutti i sistemi inerziali", e da questi due postulati arrivò a dimostrare che uno stesso intervallo di tempo non è sempre uguale a se stesso o che una certa lunghezza non ha sempre la stessa lunghezza. Conclusioni alquanto enigmatiche che provocarono un vespaio, specie nel campo della filosofia. Innanzi tutto i filosofi si sentirono offesi: che diritto aveva uno scienziato, uno che studiava fisica, insomma un "matematico", di mettere il naso in problematiche tradizionalmente di loro competenza? Consideravano cioè Einstein un perfetto invadente, senza però sapere che il fisico tedesco era anche uno studioso di filosofia. Poi, umiliati e offesi, i filosofi si divisero in due grandi scuole di pensiero. La prima, di cui facevano parte quei pensatori ignoranti di matematica e quindi presi completamente alla sprovvista, negava

ogni significato filosofico alla teoria della relatività, sostenendo che una teoria fisica è in ultima analisi una teoria matematica e quindi non ha nessuna valenza filosofica, negandole addirittura il diritto di disquisire su concetti quali spazio e tempo. Ma questa prima scuola ebbe effettivamente poco successo in quanto mostrava i limiti di chi non voleva rendersi conto di quali nuovi sentieri Einstein avesse aperto alla conoscenza. La seconda scuola era invece composta da quei filosofi più disponibili al dibattito che alla fine ammisero l'importanza della relatività. Tra questi, il più famoso fu senz'altro Immanuel Kant, nato circa 150anni prima del fisico tedesco. Kant infatti, nella sua "Critica alla ragion pura" (1770), parla della sua concezione dello spazio e del tempo, intendendole come le forme a priori della sensibilità, nel senso che non possiamo ricavare questi concetti per astrazione dall'esperienza poiché l'esperienza si ha solo attraverso ad essi. Cioè, lo spazio e il tempo non sono più assoluti, non sono realtà oggettive, sono invece condizioni soggettive che consentono la conoscenza sensibile. Spazio e tempo sono relativi: a ciò arrivò Kant più di un secolo prima di Einstein, e senza aver bisogno di equazioni matematiche.

CONCLUSIONI

Al termine di un percorso didattico che ha visto coinvolte parecchie discipline in un processo continuo di interrelazioni, possiamo dire che l'esperienza si è rivelata assai positiva sia per i ragazzi, sia per gli stessi docenti, in quanto i primi hanno seguito con grande interesse e collaborazione tutte le fasi del lavoro, anche quelle che richiedevano non solo la LETTURA del testo filmico, ma anche la fase rielaborativa di SCRITTURA (la RECENSIONE), i secondi hanno ampliato il loro campo d'indagine ad un settore, come quello cinematografico a torto trascurato, o nella migliore delle ipotesi considerato "genere minore" dalla scuola e dalla cultura in generale.

La fase rielaborativa di SCRITTURA, in particolare, è stata l'ideale conclusione di un lavoro analitico, prima visivo-teorico e poi scritto-pratico che ha dato ai ragazzi le soddisfazioni maggiori.

Tutto ciò ha contribuito, inoltre, a fare dell'analisi testuale, non solo un'attività ristretta all'esclusivo ambito letterario, ma una prassi estensibile a campi più vasti, come quello artistico-cinematografico.

- Il piccolo progetto analitico che ci siamo riproposti di fornire ai ragazzi, lungi dal porsi come modello generale di lettura, va inteso come un "percorso" di esplorazione e di scoperta di un "oggetto": IL FILM che ai giovani pare qualcosa ormai di scontato, ma che, invece, può e deve essere soggetto a più prospettive analitiche ed alle più varie angolature possibili, non rinvenibili ad una superficiale o emotiva lettura. In sostanza, ci auguriamo che l'esercizio analitico, oltre ad avere avuto una valenza didattica (in quanto insegna a smontare e a rimontare un oggetto per coglierne la struttura ed il funzionamento, permettendo di entrare nella meccanica del FILM, di afferrare le leggi della composizione, di familiarizzarsi con un linguaggio diverso da quello naturale), abbia abituato gli studenti a diventare spettatori più "attivi" e consapevoli.

Finale Emilia, 1/6/1995

Patrizio Lorio

Novelle veriste → La Roba
(G. Verga) → Caccia al lupo
→ La lupa

La Poesia del NOVECENTO: IL RINNOVAMENTO
G. Gozzano: L'essenza * (infot)

e) estensione
f) eleganza
IL TESTO INTERPRETATIVO - VALUTATI
(La recensione)

Racconto psicologico
e metaforico del
GOO → La Giara
(G. Pirandello)

D. Campana: L'invenzione
G. Ungaretti → Veglia, Sono un creatore (infot)*
S. Quasimodo → Ed è subito sera
E. Montale → Sonatine di pianoforte (infot)*

Racconto realista → La sposa bambina
Contemporaneo → Il portoghese Jenny
B. Fenoglio → Introduzione -
Romanzo storico → Rebecca Getto al giorno
e realista dell'800 → W. Scott (Irishhoe)

P.P. Pasolini: Supplici e mia madre (infot)*
Le ceneri di Gramsci
Non chiederci la parola

Stendhal → Il nuovo precettore
(Le rouge et le noir)
G. Flaubert → Il ballo al castello
(Madame Bovary)

A.S. 1994/95

F. Zola → Nelle fatiche del miniera
(Germinal)
G. Verga → I Malavoglia (Lettere intepale)
G. Tomasi di Lampedusa → Il Gattopardo (Lettere intepale)

Piano di Lavoro
di Italoiano

Romanzo della società incerta:
L. Pirandello: Il fu Mattia Pascal (Lettere intepale)
I. Svevo: La Coscienza di Zeno (Lettere intepale)
L. Sciascia: (Il giorno della civetta) "Il soprannome"
P.P. Pasolini: (Una vita violenta): L'erpismo di Tommasino

Classe IIa Xella

N.B. I testi contrassegnati da asterisco (*) fanno parte delle iniziative del N.O.E. I testi contrassegnati da □ fanno anch'essi parte delle iniziative del N.O.E.

precisamente dello spettacolo teatrale di Pasio "Il Servizio riempiti
precisamente dell'ANALI SI DEL FILM, eridotta in parallelo con

41

Il Testo Narrativo (Antologia, Gramm., Pr. Sposi)

- struttura del racconto (novella)
- lettura preliminare
- smontaggio del testo (Fabula / intreccio)
- sequenze (narrative / descrittive / dialogiche)
- i personaggi e i loro foci di caratterizzazione
- " " " " modi di rappresentazione
- personaggi statici / dinamici
- " " principali / secondari

Il sistema dei PERSONAGGI (o nuclei / funzioni)

- Il tempo della storia
- Lo spazio
- il narratore, narrante / focalizzazione
- tecniche di rappresentazione
- lingua e stile - Il contesto (serie)

IL ROMANZO (riepilogo)

- origini ed evoluzione (A. Marchese)
- Il romanzo storico dell'800 e i romanzi
- Le tecniche narrative applicate ai Pro messi
- Sposi: romanzo polimorfico (bildungssamen, entwicklungssamen, adventures, tragico, picaresco...)

Scelta ontologica di capitoli salienti del romanzo menzionano (I/II/IV/V/VI...) analizzato in relazione ad altri brani ontologici, con quali presenta connessioni narrative che [ad es. Cap. I-olei P. Sposi col rap dell' Ivanhoe di W. Scott]

testi oggetto di analisi narrativa

Il Testo Poetico

- componenti
- lettura
- la relatività
- Specificità
- Il piano del significato
- Il piano dell'immagine

N.B. (nelle scelte di di tipo "stacco con delle elaborazioni del classico / piano dei diversi generi)

La poesia antica

- Stilnovi → D. Alighieri
- Umanesimo → Umanesimo
- Romanticismo → Romanticismo

Poetico (Antologia, Gramm., Lettino, Linguestroniere)

- elementi in versi ed i generi poetici
- relinviare
- universalità del testo poetico
- forma esemplificativa del testo poetico
- Significante (versi, strofe, rime, subn.)
- el significato (i diversi livelli)

Testi in cui è pensato ad un percorso spazio, per dare agli studenti un'idea del testo poetico, dalla sua origine fino a forme usate, da alta, per il poeta

→ Saffo: A me pare uguale agli dei / Satullo: Ille mi par esse

ghieri: Tanto gentile e tanto onesto / de Medici: Cerchi chi vuol / Canzona di Boccaccio

Byron: Così più non andremo / U. Foscolo: Alla sera / A Zacinto * / Leopardi: La sera del dì di festa / " " Canto notturno di un pastore (infot) *

Tradizione dialettale → S. di Giacomo: "Nu piane forte e notte" / Simbolismo → C. Baudelaire → Correspondences / P. Verlaine → Chanson d'Automne / E. Dickinson → Dimenticò quando fui felice / Impressionismo → Pascoli → Il tempo / Il tuono / L'ombra / La tessitura (infot) *

L'ANALISI DEL FILM

- scomposizione
- sequenze e (colossi) stoc
- Immagini (settimane)

1) Linguisticità del film → Significanti segni codici

2) Analisi della rappresentazione → i livelli spazio

3) Analisi della narrazione → personaggi / volti ambiente eventi / azioni trasformazioni

Analisi della comunicazione → Autore / s. Narratore, focalizzazione / atteggiamento cc / cattivo / appetitivo, spettacolo / multilinguist

CRITERI DI VALUTAZIONE

- a) coerenza interna
- b) fedeltà empirica
- c) rilevanza conoscitiva

Il presente documento è tratto dal sito web “Documentaria” del Comune di Modena: <https://documentaria.comune.modena.it>

Titolo: Cronaca di un successo annunciato

Sottotitolo: Stage di cinema alle scuole elementari di Finale Emilia

Collocazione: El 14



Comune di Modena



Copyright 2022 © Comune di Modena.

Tutti i diritti sono riservati.

Per informazioni scrivere a: memo@comune.modena.it