

## Il montaggio: dal cinema espressionista al cinema espanso



A sinistra: Fig. 1  
Locandina del film  
*Il gabinetto del dottor  
Caligari* (Germania, 1920)  
di Robert Wiene.

A destra e sotto:  
Fig. 2, 3 Una scena e la  
locandina originale del film  
*Metropolis* (Germania, 1926)  
di Fritz Lang.



### Dall'horror alla fantascienza

Le prime sale cinematografiche aprirono attorno al 1905 e la produzione industriale di film nacque negli anni Dieci.

Il primo film espressionista, *Il gabinetto del dottor Caligari*, fu prodotto nel 1920, quando la carica innovativa del movimento artistico era già in parte esaurita.

Il film, diretto da **Robert Wiene**, è di carattere noir-fantastico e si avvale della recitazione di attori che provenivano dal teatro. Venne pianificato dall'industria cinematografica come tentativo di coinvolgere il grande pubblico attraverso una trama emozionante: un nuovo tipo di immagine spesso è rifiutato dal pubblico se presentato come "arte", ma è apprezzato se presentato come forma di intrattenimento.

Il successo del film aprì la strada a numerose altre realizzazioni, fra le quali *Nosferatu* (1922) di **Wilhelm Murnau** e *Il tesoro* (1923) di **Georg Wilhelm Pabst**.

Le influenze della pittura espressionista sono chiare nella rappresentazione dell'ambiente, nelle luci, nelle deformazioni scenografiche, nei contrasti accentuati tra luce e ombra.

Il culmine venne raggiunto con *Metropolis* (1926) di **Fritz Lang**, ricco, tra l'altro, di quei contenuti di ordine mistico propri dell'Espressionismo tedesco: una fantasmatica città del futuro è dominata dai ricchi che schiavizzano gli operai, anche attraverso un automa che ubbidisce ai loro ordini. La ragazza protagonista del film riesce a mutare questo stato di cose non con la lotta, ma con la preghiera e l'amore: il lieto fine concilia gli interessi di poveri e ricchi, divenendo quasi un appello alla collaborazione tra masse lavoratrici e capitale.

Malgrado l'ingenuità di alcune trame e l'insistenza sui lati più spettacolari, questi film rappresentano l'inizio di due generi destinati a grandi evoluzioni: il film **horror** e quello di **fantascienza**.

### Il montaggio

Da questi primi tentativi di coinvolgere il pubblico con un'emotività molto densa si può comprendere come il cinema sia andato formando un **proprio linguaggio** fondato non sul semplice "girato" delle immagini, ma sulla **tecnica del montaggio**. Il film è fatto di frammenti che vengono legati tra loro dalla nostra memoria che opera su di essi un collegamento simile a quello usato nella vita quotidiana quando connettiamo sensazioni e pensieri. Si tratta di una tendenza innata della mente umana, come la capacità di distinguere la figura dallo sfondo.

Il primo ad utilizzare le tecniche di montaggio fu uno dei pionieri del cinema, **Georges Méliès** (vedi pag. 11), inventore di rudimentali effetti speciali, seguito da **David W. Griffith** che approfondì la pratica di dare luogo a narrazioni credibili: le basi erano quelle di **decostruzione e ricomposizione della scena**.

A partire da questi albori, il montaggio è stato studiato da registi e teorici. **Lev Kulešov** comprese che una stessa scena (per esempio un viso statico, secondo un filmato che girò nel 1920) può essere interpretata in modi molto diversi a seconda di quella successiva: in uno stesso viso possiamo leggere fame, paura, dolcezza (ciò che **Alfred Hitchcock** negli anni Sessanta avrebbe definito il "**montaggio alternato**"). Il cervello trattiene per un certo tempo le immagini, ma le interpreta in modo elastico e correlato al contesto.



Figg. 4, 5, 6, 7, 8

**Sergej M. Ejzenštejn,**  
*La corazzata Potëmkin*  
(Russia, 1925).

Fotogrammi in sequenza  
da una scena centrale del  
film in cui la popolazione  
viene massacrata  
dall'esercito.

Il filosofo **Walter Benjamin** tornò sul medesimo concetto, così come i registi **Dziga Vertov**, **Vsevolod Pudovkin** e **Sergej M. Ejzenštejn**. Quest'ultimo, nella sua *Teoria generale del montaggio* (scritta nel 1937, ma rimasta a lungo inedita) introdusse una divisione fondamentale: **la rappresentazione** (*izobraženie* in russo, la riproduzione dell'esistente) è diversa dall'**immagine** (*obraz*), che risulta dalla scomposizione e ricomposizione del primo dato.

Come rivela la *La corazzata Potëmkin* (1925) si può riprodurre una barricata in infiniti modi, ma solo spezzando la rappresentazione e ricomponendola se ne può dare un'immagine capace di trasferirne davvero l'esperienza.

Tutte le teorie del regista russo puntano a rendere lo spettatore un soggetto attivo che deve essere smosso dal torpore e chiamato a partecipare della costruzione della vicenda mediante *attrazioni* tra scene incongruenti, *stimoli* per fare completare al cervello scene parziali, *manca-za di linearità temporale* (la narrazione si muove avanti e indietro nelle fasi della vicenda, per esempio mostrando prima una caduta, poi lo sparo e poi il grilletto di una pistola); e ancora, il *cine pugno* doveva colpire lo spettatore con un piano ravvicinato, violento, e con tempi serrati. Nel saggio *Oltre l'inquadratura* (1929) il regista giunse a teorizzare che il montaggio poteva condurre a mostrare idee astratte e a fare di un film qualcosa di simile a un trattato filosofico.

Il montaggio e le sue teorie sono andati evolvendosi di pari passo con l'evoluzione della tecnica. Questa, fin dall'inizio, ha portato a girare molto più di quanto non si veda nel film, spesso riprendendo la stessa scena con più camere e

scegliendo solo in fase di montaggio, appunto, come ricostruire la narrazione.

Nuovi dispositivi furono messi a punto da **Orson Welles**, maestro nell'alterare continuamente la profondità di campo con effetti drammatici (si veda il film *Quarto Potere*, 1941).

Negli anni Sessanta le riflessioni su cosa sia il cinema si sono succedute, soprattutto con la cosiddetta *Nouvelle Vague*: il suo iniziatore **Jean-Luc Godard** ha posto particolare attenzione all'alternanza dei dati temporali (si veda *All'ultimo respiro*, 1960), con un *montaggio connotativo* che aumenta la giustapposizione di frammenti tra loro non correlati.

La ricerca metalinguistica su come si generi una narrazione filmica ha trovato momenti incisivi grazie a registi italiani quali **Federico Fellini** (*Otto e ½*, 1963) e **Michelangelo Antonioni** (*Blow Up*, 1966).

Nella pratica, i continui, velocissimi **flash back** e **flash-forward** sono diventati il linguaggio più usato del **cinema contemporaneo**, che si avvale di potenti software per il montaggio e che si avvia verso nuove determinanti possibilità con l'introduzione del digitale, che ha sostituito la vecchia pellicola.

Negli anni Duemila, inoltre, si sono diffuse dissoluzioni del montaggio attraverso diverse tecniche, tra cui quella del *cinema espanso* e del *cinema esposto*: il film non viene concepito come un prodotto finito, ma come un insieme di frammenti dilatati e sovrapposti in proiezioni che si susseguono in uno spazio, anche su schermi differenti e lontani, chiedendo allo spettatore di muoversi e di non rimanere fermo nell'atmosfera buia e ovattata della sala di proiezione.