

Soggetto, forma, ritmo, sonoro

Soggetto e forma

L'ideazione di un film può definirsi come una pre-composizione di *soggetto, forma, ritmo, sonoro*.

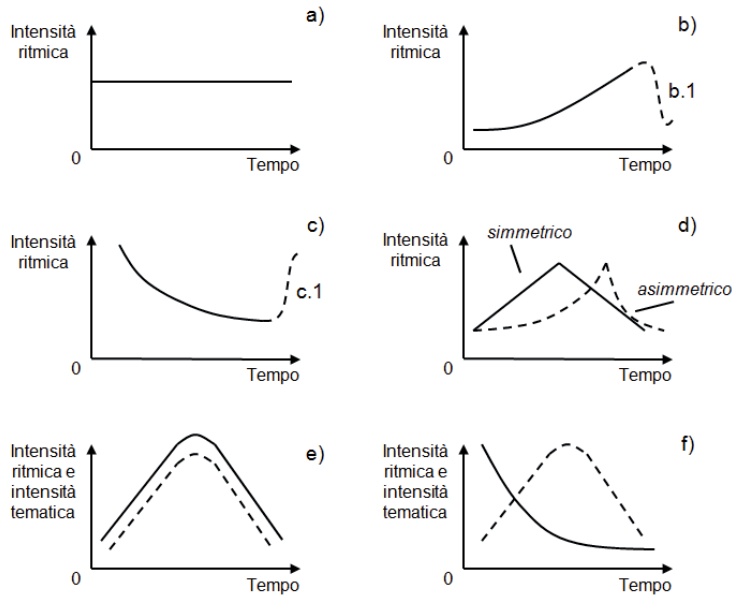
Il film lungometraggio è solitamente caratterizzato da un soggetto che si sviluppa nel tempo, e che prende forma e senso nel suo svolgersi, in rapporto alla visione-cognizione dello spettatore. Forma, ritmo e sonoro forniscono specifiche qualità al soggetto.

Nel film cortometraggio, invece, il soggetto ha carattere e complessità strettamente relazionati alle sue dimensioni spazio-temporali. L'idea di un corto può nascere da un soggetto, una forma, un ritmo, un sonoro ed essere contrassegnato da uno di questi elementi in particolare. Un corto con un'idea *portante* di soggetto sarà diverso da un corto con un'idea portante di forma o sonoro.

L'idea può nascere da una *immagine temporale*, da una *condensazione emotiva* su un'azione, un luogo, una persona; l'autore può scegliere una *struttura* (una forma, un ritmo, ecc.) e coagularvi attorno il soggetto e gli altri elementi. Ad esempio, una volta scelta la struttura dell'idea, si può *contaminarla*, variandone la *luce*: un soggetto può divenire qualcos'altro, un genere può cambiare natura nello svolgersi del corto, un'idea astratta acquistare momenti di contaminazione con il reale, uno schema strutturale temporale essere contraddetto, modificato, una forma cinematografica o un ritmo mutare, per giungere ad altri soggetti, forme, ritmi, oscillare...

La **struttura concettuale** di un film è caratterizzata da un particolare concetto o tema: questi possono derivare da situazioni narrative di tipologie differenti: storiche, filosofiche, psicologiche, cronachistiche, come è anche per altre espressioni come il teatro, il racconto, il romanzo, ecc. Nel cortometraggio l'esplorazione/esposizione del concetto è particolarmente compressa.

La **struttura ritmica** qualifica il ritmo dello svolgersi dell'azione cinematografica: se è questa la portante dell'idea, il ritmo la caratterizza. Possono esserci forme ritmiche con differenti modulazioni dell'inten-



1. Forme ritmiche nella struttura di un film

sità (fig. 1): a) un ritmo uniforme; b) un ritmo crescente; c) un ritmo decrescente; d) un ritmo *crescente-culmine-decrescente*; e possibili combinazioni di questi.

La *forma* ritmica può essere relazionata alla *forma* concettuale-tematica, ad esempio per *co-azione* (e) o per *contrasto* (f).

Il ritmo è costituito dalla frequenza dei cambiamenti di scena nello svolgersi dell'azione, dal suo intensificarsi o diradarsi; il ritmo, cinematograficamente, è generato dal tipo di montaggio e dalla durata della sequenza. Il ritmo del film può essere altresì caratterizzato dall'azione musicale.

Un ritmo uniforme può essere significativo per costituire l'idea-guida; un'uniformità ritmica può essere precisa connotazione stilistica: lo è sicuramente dove si agisce per contrasto (ad esempio una struttura tematica che ha forti oscillazioni di intensità, accompagnata da una struttura ritmica uniforme, acquista importanza).

Da una struttura ritmica dall'intensità crescente (b) o decrescente (c) ci si può aspettare un momento finale risolutivo (per la crescente (b.1) può essere un improvviso schermo nero dopo un'azione cinematografica condotta all'acme, e per la decrescente (c.1) può essere un *colpo di frusta*, un'esplosione finale, dopo un ritmo che rallenta). Una struttura ritmica dall'intensità gradatamente crescente (1.d), che raggiunge un acme e poi gradatamente decrescente può accompagnare lo svilupparsi di un'idea concettuale che viene costruita, enunciata, e quindi raccontata nel suo esito (1.e). Può esservi simmetria o asimmetria, con il culmine ritmico spostato verso l'inizio o la fine.

Intensità ritmica e intensità tematico-concettuale possono opporsi, in questo caso agisce l'interesse nella complessità cinematografica per contrasto (1.f): l'intensità di azione (concetto o trama) cresce e si porta

verso l'acme, quando (inaspettatamente ?) la struttura ritmica decresce di intensità.

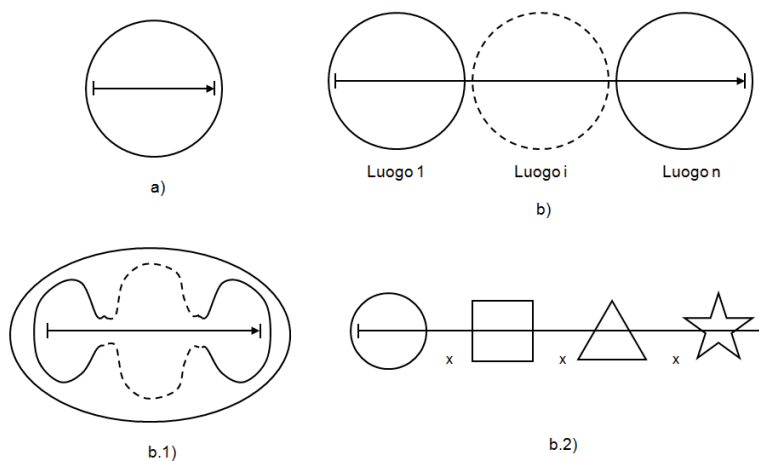
La **struttura spaziale** riguarda lo spazio dello svolgersi dell'idea del film: se tale struttura è importante, è essa che lo caratterizza. Può essere rispettata l'unità di luogo (il film avviene all'interno di un luogo, per tutta la sua durata, fig. 2.a); il luogo può essere riconoscibile topologicamente (un luogo realmente esistente), riconoscibile tipologicamente, non riconoscibile.

La struttura dello spazio dell'azione cinematografica può essere altresì composta di più luoghi (2.b), di luoghi diversi, ma tipologicamente simili (b.1); oppure tipologicamente diversi (b.2) (non rispettando quindi l'unità di luogo).

Se è la struttura spaziale a caratterizzare l'idea del film, questa prenderà forma dalla conformazione del luogo: lo svolgersi dell'azione in un unico luogo produce solitamente impressione *documentaristica* se l'azione è semplice, continua, *adatta* al singolo luogo; viceversa si genera un evento *teatrale* se l'azione è complessa, ha scarti di continuità, nasce semanticamente in altri luoghi.

Se l'azione invece è svolta in luoghi diversi il film assumerà uno stile differente a seconda della relazione del soggetto con la struttura dei luoghi: in luoghi tipologicamente simili (es. diversi esterni di una città), oppure luoghi diversi anche tipologicamente (es. un passaggio di esterni ad interni o viceversa, oppure tra esterni tipologicamente differenti) può esserci coerenza tra trama e conformazione dei luoghi (luoghi diversi ma tipologicamente simili rafforzano l'idea del luogo rispetto all'idea del soggetto; luoghi diversi anche tipologicamente tendono a rafforzare l'idea del soggetto, rispetto a quella del luogo).

La struttura dello spazio si relaziona poi con la struttura ritmica per determinare la forma del film, per coerenza o per contrasto: una struttura di luoghi aperti, ampi, tipologicamente poco riconoscibili è accentuata da ritmi lenti; una struttura di luoghi chiusi, bui, stretti, tipologicamente



2. Tipologie della struttura spaziale di un film

molto riconoscibili è accentuata invece da ritmi veloci.

La **struttura temporale** riguarda il tempo cronologico dello svolgersi del film: se è particolarmente caratterizzata può imporsi come fondativa dell'idea del film.

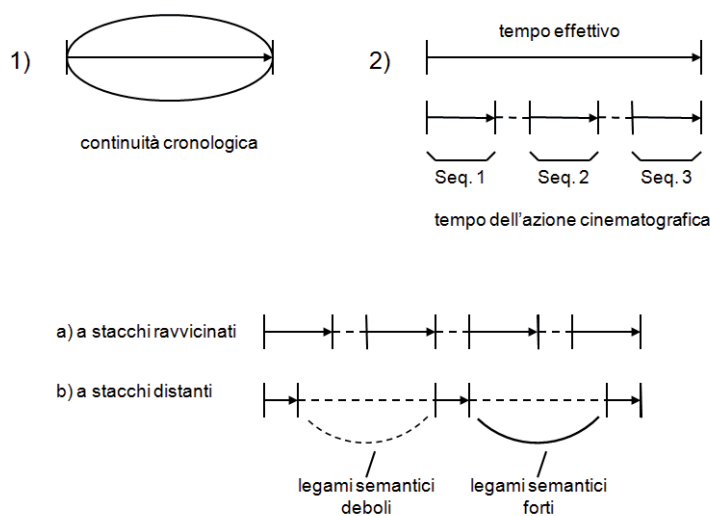
Il tempo del film è dato da due componenti, tra loro legate: il *tempo di svolgimento* dell'azione rispetto al tempo di un ipotetico "accadimento reale", e la *composizione strutturale del tempo*.

Il tempo di svolgimento può essere, a un estremo, *integrale* rispetto a un'evidenza narrativa (prevale in questo caso il documento-documentario, fig. 3.1), può essere, altresì, assai segmentato rispetto ad una evidenza narrativa (3.2).

Nel primo caso la realtà cronologica del film si configura come un frammento esistenziale, mondo *altro*, rispetto al reale; nel secondo caso la forza del legame narrativo o semantico trascende il tempo cronologico, si è in presenza cioè di frammenti scenici legati da concatenazioni semantiche: ad esempio, un personaggio che cammina in un luogo e nell'inquadratura successiva cammina in un altro luogo; oppure lo stesso personaggio che si ritrova da una scena ad un'altra, con cronologie a volte vicine tra loro, a volte distanti.

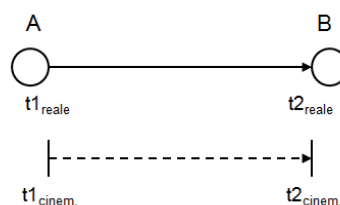
La composizione strutturale del tempo è l'aspetto fondativo della relazione spazio-temporale del film: è la struttura del tempo stesso del film, che può essere aderente alla continuità dell'azione nel reale, oppure può essere autonoma, presentando scarti, intersezioni, ciclicità. Può essere significativa al punto tale da diventare caratterizzante l'idea stessa del film.

Alcune tipologie di composizione strutturale del tempo sono efficaci indipendentemente dalla lunghezza del film, lungometraggio o cortometraggio.



3. Tipologie della struttura temporale di un film.

4. Tipologie della struttura temporale di un film. Continuità

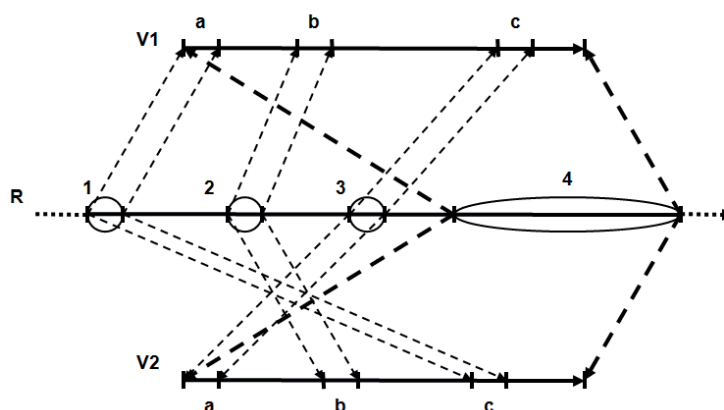


La *continuità* consiste semplicemente nel procedere dell'evoluzione del tempo del film da un inizio a una fine (fig. 4), con la narrazione che procede allo stesso modo dello svolgimento dell'ipotetica azione reale, eventualmente con contrazioni temporali in relazione alla tecnica e al ritmo del montaggio¹.

Una tipologia efficace è il *flash-back*, che consiste nell'inserire nello svolgimento del film alcuni momenti, frammenti del passato riferiti al contesto (azioni di personaggi, luoghi, ecc.) della narrazione.

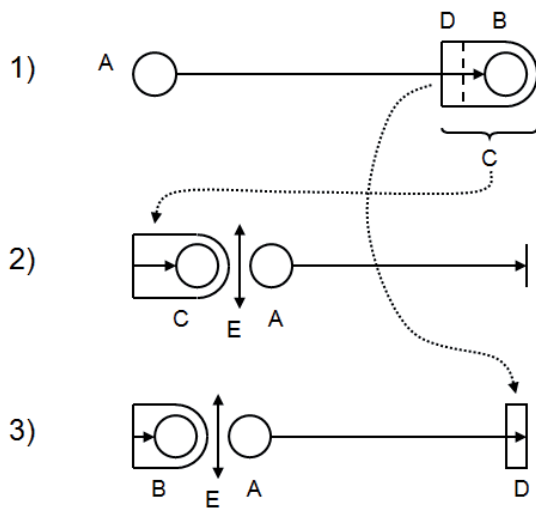
Ad esempio (fig. 5) la struttura guida della trama di un determinato soggetto (R, azione nel tempo reale) può essere composta da un percorso narrativo basilare (4) che diventa l'ossatura della narrazione filmica, e da alcuni momenti topici dell'azione reale (1, 2, 3), precedenti alla fase (4); nel film questi momenti si inseriscono all'interno dell'articolazione delle sequenze (a, b, c), e per questo assumono la forma del *ricordo*. Nella figura sono illustrate due tra le possibili ipotesi di montaggio a flash-back di frammenti: nello stesso ordine cronologico della realtà (V1) e in ordine cronologico inverso (V2).

Un'altra tipologia è il *flash forward*, o *anticipazione* - particolarmente adatta per i cortometraggi - in cui la continuità temporale di un'azione (fig. 6) è smontata per costruire un'introduzione che può stimolare attenzione e aspettative nello svolgersi del film.



5. Struttura temporale a flash-back

1. L'intervallo cinematografico (t1-t2) può essere uguale (il corto è un unico piano-sequenza di un evento) o, più spesso, minore dell'intervallo reale (t1-t2); può essere occasionalmente anche maggiore.



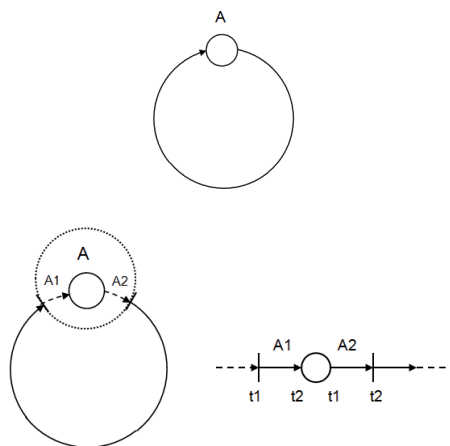
6. *Struttura temporale a flash-forward*

La sequenza (o gruppo di sequenze) C, la *conclusione* del film, è inserita all'inizio, come prologo (2); può anche essere divisa in più parti (ad esempio D, B): in questo caso la sezione D rimane parte conclusiva del film (3), mentre la sezione B è inserita all'inizio. Le sezioni B, D in questo caso devono essere parti di una sezione C omogenea, per permettere la riconoscibilità attraverso il ricordo dell'inizio. Un elemento E (come una dissolvenza in nero o un quadro nero con eventuale sonoro) può essere posto come stacco.

Un'ulteriore tipologia - efficace nei cortometraggi - è la *circolare*: in esso il tempo cinematografico è ciclico, e, poiché il tempo cinematografico è simulazione del tempo reale, si dà in questo modo *rappresentazione* di una temporalità ciclica del reale (fig. 7).

Diverse varianti di questa struttura possono essere realizzate; in esse la costante importante è data dalle sequenze "attorno" al punto A di ripetizione: perché lo schema sia efficace deve esserci un periodo reale di visione di ripetizione del momento A (fig. 8).

I momenti (sequenze) A1 e A2 devono cioè essere uguali in ogni ciclo:



7. *Struttura temporale circolare*

8. *Struttura circolare con ripetizione*

ciò può essere ottenuto con la *ripetizione* nel montaggio della sequenza A1 nella sequenza A2.

La ripetizione può anche essere *metaforica* (cioè la stessa azione è ripetuta due volte, comprendendo minime variazioni): ciò dà un senso alla struttura, però riconduce allo schema di continuità. Oppure la ripetizione è *reale*, realizzata in montaggio (con la riproduzione dello stesso materiale girato): si dà l'evidenza della "ciclicità" del tempo².

Ritmo

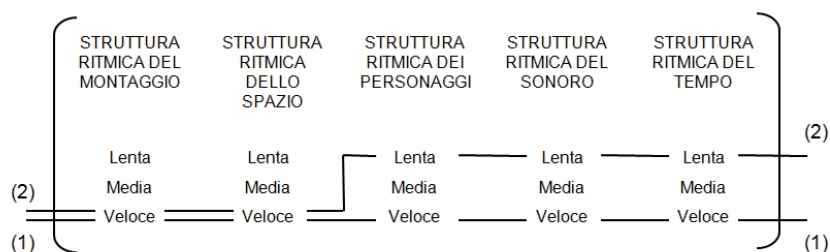
Il film lungometraggio può possedere una molteplicità di ritmi, prevedere cioè, per ogni sezione/azione del racconto cinematografico un determinato ritmo. Il cortometraggio invece è caratterizzato molto più precisamente da una struttura ritmica unitaria: la scelta del ritmo è cruciale per la qualità del cortometraggio, deve relazionarsi coerentemente con la scelta del soggetto, l'ambientazione, la struttura spaziale, la struttura temporale, la struttura del sonoro.

Il ritmo non riguarda solo la successione di sequenze ma anche la successione delle strutture dello spazio (il variare dei luoghi e delle loro forme), dei personaggi (il variare dei personaggi e delle loro dinamiche), del sonoro (la struttura della musica, del parlato, ecc.), del tempo (la variazione delle durate delle sequenze, la velocità delle azioni dei movimenti, ecc.).

Il ritmo di un corto è tendenzialmente un ritmo *sostenuto*, poiché una tipologia che deve svilupparsi per pochi minuti può perdere efficacia con ritmi eccessivamente blandi: un cortometraggio (e ancor più un videoclip, o uno spot pubblicitario) dovrebbe essere fruito come *evento istantaneo* che viene rapidamente assorbito e *metabolizzato*, molto più velocemente di quanto avviene per il lungometraggio. In un corto si cerca quindi di ottimizzare la composizione delle strutture ritmiche.

Nello svolgersi del film i valori del ritmo, all'interno di ogni struttura, possono evolvere tra estremi: ad esempio procedere in un crescendo (lento -> veloce) o in un decrescendo.

La combinazione dei valori dà la struttura ritmica generale del cortometraggio.



9. Strutture ritmiche del cortometraggio

2. Possono essere usate posizioni diverse di macchina da presa e quindi relazionare la diversità della posizione con la ripetizione (un occhio esterno dal tempo indipendente dalla ripetizione...) oppure può essere esattamente lo stesso materiale girato, introiettando in questo modo lo spettatore nella ciclicità temporale.

Può esserci ad esempio (fig. 9.1) una struttura generale uniforme (ritmo veloce), oppure (9.2) un *contrappunto* tra una struttura ritmica veloce di montaggio e luogo, e una struttura ritmica lenta per personaggi, sonoro e tempo.

La *struttura ritmica* del montaggio riguarda la frequenza dei cambi di scena, ovvero la durata delle sequenze; cambi frequenti, durate brevi, sono caratteristici di struttura veloce del montaggio: ad esempio si ha *velocità ritmica* elevata con lo stacco, velocità minore con la dissolvenza incrociata, velocità ancora minore con la dissolvenza in nero (a chiudere o aprire).

La *struttura ritmica dello spazio* è connotata da due caratteristiche:

1. La varietà di composizione spaziale delle forme, delle loro tipologie e delle loro relazioni (es. pieno/vuoto) nella singola sequenza;
2. Il gradiente della variazione della forma dello spazio tra sequenze successive.

Nella prima la ritmica della struttura spaziale è determinata da: il *tipo di forme* degli oggetti (ambienti urbani con concentrazione-rarefazione degli elementi architettonici nella successione delle scene producono ritmo figurativo elevato; all'opposto ritmi figurativi lenti sono prodotti da paesaggi in campo lungo); la *variazione* di tali forme in una sequenza non statica (panoramica, zoomata, ecc.).

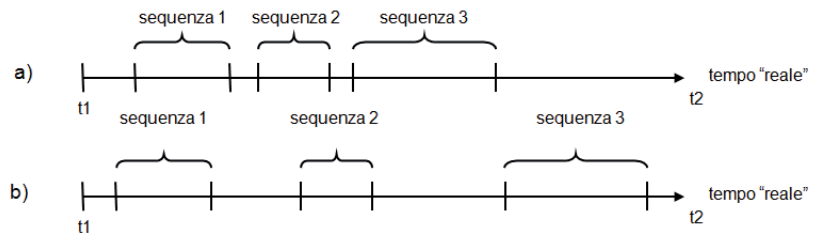
Nel gradiente della variazione la ritmica della struttura spaziale è data dalla variazione delle forme della scenografia e dallo spazio tra sequenze successive: la diversità di struttura (aumento di gradiente) aumenta l'intensità della struttura ritmica dello spazio.

La *struttura ritmica dei personaggi* riguarda il rapporto, nella stessa sequenza, o in sequenze contigue, tra il numero dei personaggi, le loro azioni (statiche o dinamiche), il loro porsi all'inquadratura (parti della figura) e la loro scenografia (abiti, trucco, ecc.).

La *struttura ritmica del sonoro* caratterizza l'intensità più o meno elevata e il carattere delle azioni sonore (musica, recitazione, suoni ambientali, ecc.), nella singola sequenza, e in sequenze contigue.

La *struttura ritmica del tempo* riguarda il rapporto tra il tempo delle sequenze e lo scorrere del tempo dell'azione (immaginata come reale), cioè lo scarto temporale, o intervallo, tra le sequenze. Scarti temporali ampi comportano ritmiche temporali lente (fig. 10.b), scarti temporali ravvicinati comportano ritmiche temporali veloci (fig. 10.a).

Queste caratteristiche ritmiche sono in relazione (e le esprimono esse stesse) con le peculiarità estetiche e semantiche del film. Ad esempio, la ripetizione di un elemento a determinati intervalli, oppure occasionalmente, nel montaggio, la ripetizione di una serie di sequenze veloci, in un contesto lento; nella struttura dello spazio, il ritrovarsi, a intervalli, in uno stesso luogo; nella struttura ritmica dei personaggi, il ritornare, a intervalli degli stessi personaggi (indipendentemente o meno dalla trama); nella struttura ritmica della recitazione, il ripetersi di azioni dei personaggi o di toni della recitazione; nella struttura ritmica del tempo, infine, il ripetersi esatto di determinate sequenze.



L'uso di un unico piano-sequenza

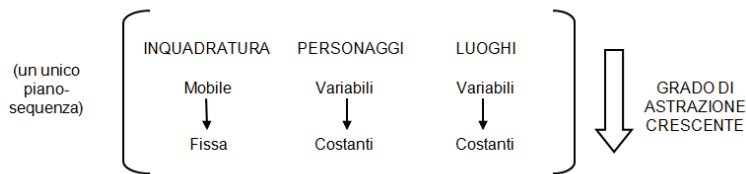
Il piano-sequenza pone il film in diretto rapporto con la *realtà* della ripresa, con il tempo reale dell'inquadratura: non costituisce *mondo autonomo*, in cui la semantica cronologica ha un suo autonomo valore e funzionamento, ma ha la stessa semantica della *realtà della ripresa*. Ciò comporta che nel piano-sequenza si esaltino le altre strutture ritmiche, dello spazio, dei personaggi e della recitazione; e inoltre che la presa cinematografica sia una sorta di *fotografia dilatata*, cioè fissi un intervallo temporale condensato in un supporto, come frammento documentale del mondo.

Il piano-sequenza è al contempo il massimo dell'oggettività e il massimo della soggettività. Dell'*oggettività*, in quanto nulla può essere considerato più oggettivo di una presa del reale senza manipolazioni di montaggio che ne deformino l'essenza della struttura principale: il tempo; lo stacco, anche uno solo, denota costruzione di un'articolazione; il piano-sequenza si nega ad ogni articolazione, si dispone, come *finestra sul mondo*, ad accogliere il frammento di tempo che si deposita sul supporto sensibile; questa *femminilità* strutturale ha diverse modalità di realizzazione: un piano-sequenza con la camera che segue in movimento un'azione, oppure che rimane fissa su di essa; i personaggi o i luoghi del piano-sequenza possono cambiare o restare gli stessi: a seconda di tale tipologia ci si sposta anche verso una astrazione della ripresa, con il massimo che viene raggiunto con la camera fissa, personaggi e luoghi costanti (ciò che può corrispondere a un'inquadratura perfettamente *teatrale* della scena).

Si ha massima *soggettività* poichè con il piano-sequenza risalta la scelta di inquadratura dell'autore: una presenza dell'autore dietro l'obiettivo si avverte sensibilmente in questo caso, sia che la camera sia fissa, sia che venga guidata in carrellate o panoramiche, a spalla o a cavalletto.

Il *grado di astrazione* crescente di un piano-sequenza (fig. 11) implica che la ripresa cinematografica diventi sempre più aderente a una estrazione di un *campione del reale*, di un frammento temporale del mondo, eseguito "senza interferire con l'oggetto osservato"; in questo senso rafforzante la componente metafisica del *modello* della ripresa dal vero.

Le implicazioni estetiche di queste tipologie sono diverse: il piano-sequenza di camera mobile su un personaggio (o luogo fisso o mobile) caratterizza la componente vitale, *esistenziale*, del personaggio - la partecipazione dell'operatore in questo caso è evidente; il piano-sequenza di camera fissa e luogo fisso caratterizza invece la componente figurativa



11. Realismo e astrazione nel piano sequenza "unico"

(e storico-documentaria) dello spazio e i personaggi che eventualmente compaiono e scompaiono sono oggetti plastici a *reazione storico-poetica*; se invece i personaggi rimangono costanti nel piano-sequenza, la ripresa è la caratterizzazione di una *teatralità* (naturale o indotta) dei personaggi; se, infine, non vi sono personaggi, ma solo ambiente (fisso a camera fissa) e si percepisce solo occasionalmente qualche movimento (foglie in un paesaggio, ecc.) ecco che l'astrazione è massima, e ci si può avvicinare al punto limite della ipotetica non-distinzione con l'immagine fotografica.

Sonoro

In un film il sonoro è l'*azione acustica* che si relaziona con l'azione scenica. Entrambe agiscono nello spazio e nel tempo, possiedono loro strutture, ritmi, intensità, che possono accompagnarsi o relazionarsi per contrasto.

In un lungometraggio il sonoro si compone con la visione secondo schemi abbastanza consolidati: parlato, suoni ambientali, musica, sono tipologie espressive del sonoro che - in percentuali e importanza diverse da opera a opera, da genere a genere - sono sempre presenti nell'azione acustica del film. E' raro che un lungometraggio (dall'avvento del sonoro in poi) possieda solo parlato, o solo suoni ambientali, o solo musica. Per il cortometraggio invece può essere usata efficacemente una sola tipologia sonora (parlato, suoni ambientali o musica), o due tipologie (parlato e musica, parlato e suoni ambientali, suoni ambientali e musica). Nei casi in cui è presente una sola o due di queste tipologie sonore il film può assumere un preciso carattere dalla scelta del sonoro, e può spesso accadere che sia l'immagine a costruirsi sul sonoro: il videoclip musicale è un tipico esempio. Ma anche un corto che nasca con una sceneggiatura definita (es. una finzione) a cui si lega una colonna sonora musicale è una scelta particolare, che caratterizza strutturalmente ed esteticamente il film, più intensamente di quanto non accada per una colonna sonora musicale in un lungometraggio. Lo stesso vale per i suoni ambientali e per il parlato. In un film corto, cioè, c'è maggiore unitarietà, fusione più intima tra azione scenica e azione acustica.

La scelta di usare la sola musica per il sonoro di un film lo situa decisamente in un ambito *astratto*: è la musica in questo caso che dà tono, temporalità, semantica alla azione scenica, e la situa in un mondo particolare,

lo stacca dal *realismo* dell'azione ripresa e riprodotta nel set, *qui e ora*. In questo caso la forma-struttura del film può esaltarsi, essere percepita più nitidamente, per la liberazione della patina del *reale* della ripresa³.

Anche la scelta di usare soli suoni ambientali può accentuare particolari elementi della struttura formale e semantica del corto: i suoni possono essere realistici (in presa diretta) ed esaltare la simulazione di identità tra la scena reale e il suo videosimulacro; i suoni ambientali possono essere invece *artefatti*, non corrispondere cioè per timbro, intensità, ecc. ai suoni originali degli elementi produttori sonorità nell'immagine video dell'azione scenica, ed essere eventualmente asincroni all'immagine video, sia rispetto al tempo, sia rispetto allo spazio, decontestualizzare cioè il suono rispetto al luogo dell'immagine. *L'astrazione semantica* che ne deriva è anche in questi casi funzionale all'accentuazione e alla caratterizzazione della struttura formale, estetica, del cortometraggio.

L'uso della sola parola (voce recitante fuori campo, dialoghi, ecc.) nel sonoro del film è anch'essa una scelta particolare. La parola, infatti, svincolata da sonorità realistiche del contesto, si astrae e si intensifica nelle sue qualità formali e semantiche, giungendo ad essere parte integrante della forma del film, a determinare la tensione tra la struttura dello spazio e la struttura del testo narrato, abbandonando il ruolo di caratterizzazione in senso realistico dell'azione scenica.

Un dialogo può essere aderente al contesto (in tempo e spazio) in cui si svolge l'azione scenica: sarà in questo caso la forma del dialogo (nei suoi parametri di recitazione, timbro, intensità, ecc.) a relazionarsi - in maniera di volta in volta diversa - con la struttura dell'azione, con risultati diversi per ogni modalità.

Il dialogo (o la voce recitante) può essere asincrono rispetto al tempo e allo spazio (l'epoca storica e il luogo dell'azione), e in questo caso l'aspetto strutturale forte del film potrà essere dato dall'esito particolarmente estraniante della immissione nello stesso spazio-tempo di forme semantiche appartenenti a spazi e tempi topologicamente differenti (ad esempio testi narrativi storici applicati alla contemporaneità e in una decontestualizzazione di ruoli e luoghi).

Un'altra forma di rapporto immagine-parlato è quella in cui si applica *l'asincronismo spaziale*: ad esempio, tra due persone, quella che parla non viene inquadrata ed è inquadrata invece quella che ascolta; in questo modo l'attenzione è posta sulla reazione espressiva dell'ascoltatore, piuttosto che sull'azione espressiva del parlante.

3. Della forma di veicolazione di videoclip in particolare è interessante osservare, ad esempio, la particolare struttura che mette in sinergia azione cinematografica e musica, in un'ampia gamma di realizzazioni: dal clip che ha una sua autonomia formale, apparentemente disgiunto dalla musica, fino al clip in cui il ritmo cinematografico è esattamente aderente al tema musicale; nei primi si coagulano e generano caratteri estetici ed empatici provocati dal dialogo tra struttura visuale e struttura musicale: nella maggior parte dei casi lo sviluppo di un microtema cinematografico contrappunta il testo o la forma musicale di un brano.