

Andrea Ciacci

# SCHERMO NERO SCHERMO BIANCO

CINEMA, VIDEOCLIP E SERIE TV.  
IL MONTAGGIO DAGLI ANNI '80 A OGGI



**FALSOPIANO**

**CINEMA**

EDIZIONI

FALSOPIANO

Andrea Ciacci

# SCHERMO NERO SCHERMO BIANCO

CINEMA, VIDEOCLIP E SERIE TV.  
IL MONTAGGIO DAGLI ANNI '80 A OGGI



*a Vanessa, senza dubbio.*

*E alle nostre noccioline, ai nostri amici verdi  
e ai gemelli da spiaggia che stiamo sceneggiando*

Premessa p. 11

Introduzione p. 13

### **Prima parte**

*Il montaggio anni '80 (o dell'inevitabile dialogo tra piccolo e grande schermo)* p. 17

Titoli di coda, titoli di testa p. 19

Cinema e TV, un rapporto complicato p. 21

Nuovi Blockbuster e ultimi pezzi di new Hollywood p. 23

Tra Nostalgia e grande Armonia p. 28

Ritorno al futuro, o del punto di non ritorno della compiuta nuova era hollywoodiana p. 31

I telefilm della nuova TV americana p. 36

Il cinema in casa p. 39

Ultimi fuochi e nuove fiamme p. 41

### **Seconda parte**

*Il montaggio nella transizione digitale (o degli anni '90 e l'inizio del nuovo secolo)* p. 49

Diffidenze p. 51

Zero, uno, uno, zero p. 53

Pulp e dogmi, musica o no p. 56

Quale tempo?	p. 67
Quale realtà?	p. 72
Quale memoria?	p. 80
That's Hollywood!	p. 83

### **Terza parte**

<i>Il montaggio ovunque (o delle forme e contenuti nell'epoca social e streaming)</i>	p. 89
Tutto alla portata	p. 91
Come vero, di più	p. 94
Nuovi viaggi nel tempo	p. 98
Post & Lost	p. 101
Trucchi (e inganni?)	p. 106
Una questione di quantità	p. 110
Slow Time	p. 119
Serie nuove, buone nuove	p. 125
Grandi scommesse	p. 134
Ultimi tagli	p. 139
Gira ancora!	p. 147
<b>Riferimenti bibliografici</b>	p. 159

## PREMESSA

Sappiamo che il cinema come arte ha da sempre subito influenze, scelto riferimenti e accolto suggestioni più o meno dirette e dichiarate. Dalla fotografia alla pittura, dalla letteratura al teatro, già dalla nascita l'arte cinematografica si è giustamente confrontata con le arti che l'hanno preceduta. Ma *la questione del tempo* che nel cinema si può arrivare a "scolpire" – come ha scritto il regista russo Andrej Tarkovskij – è la caratteristica principale del linguaggio che usiamo nei film, nelle serie tv, nei videoclip, negli spot, nei documentari e in qualunque forma di racconto video sia stata promossa e sviluppata negli ultimi anni.

Dalla TV commerciale degli anni '80 che ha ridotto velocemente la durata delle inquadrature, fino ai video-maker di oggi che riempiono YouTube e gli altri social con proposte eterogenee, l'obiettivo principale di questo libro è di mettere sotto osservazione gli sviluppi che il montaggio audiovisivo ha avuto nel suo linguaggio e nelle strutture lunghe e brevi, in questa parte di storia contemporanea. Nel tempo e sul tempo.

Il dialogo che l'arte *cinematica* principale ha tenuto con tutto quello che di nuovo le si muoveva intorno (come i videoclip musicali degli anni '90) ha prodotto fusioni e ibridi difficilmente preventivabili e catalogabili. Il cinema ha dato e preso, senza fermarsi. E come tutte le arti che conosciamo, in effetti, si è trovata a dover correre per comprendere e contenere le novità tecnologiche – il digitale, certo, ma non solo – che in alcuni casi hanno spostato l'attenzione dalla storia al discorso: non più cosa ma come.

Anni di esplosione del low-budget, di figure tuttofare e di possibilità tecniche sempre maggiori hanno infine cambiato non solo il modo di produrre audiovisivo ma il modo stesso di scrivere e finalizzare un racconto, al montaggio e quindi in post-produzione.

Nell'introduzione il libro affronterà aspetti grammaticali e di storia del montaggio basilari che ci porteranno rapidamente a quello che possiamo definire cinema moderno e contemporaneo, approfondendo gli aspetti che oggi ci disegnano strutture sempre più articolate, temporalmente non così chiare e lineari e con una ricerca di racconto su più livelli.

Ovviamente il libro contiene diversi *spoiler*, inevitabili analisi di finali

e scene chiave che potranno rovinare la visione di un film citato: non c'era altra scelta, per le intenzioni del testo.

Al lettore si offriranno anche gli aspetti tecnici degli ultimi anni, quelli fatti da video realizzati con fotocamere e smartphone sempre più sofisticati che stanno segnando e influenzando non solo i social ma tutta la comunicazione audiovisiva, cinema compreso.

Come ci aveva anticipato Walter Murch, oggi il montatore non deve pensare più soltanto in direzione orizzontale a “cosa viene dopo?” ma deve spesso domandarsi “cosa posso montare nel fotogramma?” aggiungendo un pensiero verticale alla sua scrittura. Senza mai perdere di vista la storia, l'emozione, il tempo.

## INTRODUZIONE

Le regole e i codici che compongono la grammatica del montaggio cinematografico – così come lo conosciamo oggi – sono un insieme di tre differenti approcci alla costruzione di strutture temporali e uso dei tagli, spesso in opposizione tra loro: il montaggio invisibile (o narrativo o classico o analitico) usato dai primi anni del cinema e che tende a nascondere la propria presenza; il montaggio intellettuale (o discorsivo e poi scorretto e visibile) che si concentra su analogie e contrasti tra inquadrature per provocare reazioni e dimostrare “qualcosa”; e infine il montaggio per corrispondenze (o collage o suggestivo) che in modo più libero cerca di costruire rime, trame ed echi tra le varie scene e sequenze, come ha scritto Vincent Amiel.

Il montaggio nasce col cinema, ma si può dire anche il contrario: il cinema nasce col montaggio. La consapevolezza che attraverso la giunzione di inquadrature diverse si potesse portare avanti una storia con continuità e linearità, senza che lo spettatore potesse pensare a uno stacco e a un cambio di scena, come succedeva a teatro, si forma per tentativi tra la fine del diciannovesimo secolo e i primi del '900.

L'idea di spezzettare la ripresa su più inquadrature per poi rendere l'azione continua solo in fase di montaggio sembrava assurda e visionaria. Ma funzionò: in circa quindici anni si passa così da brevi film composti di tre inquadrature in continuità con registi britannici della scuola di Brighton come George Albert Smith e James Williamson – che per la prima volta dimostrano come le immagini possano essere montate a suggerire diversi punti di vista sull'azione narrata – a opere cinematografiche “moderne” che usano la variazione dei piani per dare rilevanza drammatica a un elemento dell'azione (un dettaglio di una pistola o un primo piano dell'attore). Grazie ai film di David W. Griffith, che nel 1915 negli USA firma *Nascita di una nazione*, il montaggio assume la sua funzione moderna.

La macchina da presa da quel momento avrà un ruolo attivo nella narrazione, spostandosi e inquadrando ciò che di volta in volta è significativo mostrare, e il montaggio dovrà essere un continuo alternarsi di piani differenti senza però risultare evidente: il pubblico non deve accorgersi degli attacchi, della costruzione di una scena attraverso decine di inquadrature

differenti. Tutto deve scorrere liscio e dare la sensazione “che il film si monti da sé”. Curioso che in quegli anni (tra il 1913 e il 1915) il montatore negli Stati Uniti si affermi come specifica figura professionale e artistica e non più e soltanto come un tecnico, proprio quando il suo ruolo diventa *invisibile* al pubblico.

Di fatto, grossa parte delle regole del montaggio scritte nei primi vent’anni di storia cinematografica sono ancora oggi immutate e alla base delle strutture filmiche. I raccordi, il campo e controcampo, gli attacchi sull’asse, le dissolvenze, il montaggio alternato, l’uso dei piani di reazione, le tecniche classiche per una soggettiva... tutto viene codificato in quegli anni. Ed è un successo enorme, indiscusso almeno per altri vent’anni.

In parallelo, nella Russia della rivoluzione comunista si sviluppano regole di montaggio molto più concettuali (spesso con intenti propagandistici) che vedono come protagonisti Kulesov e soprattutto Èjzenštejn. Sarà il regista e montatore de *La Corazzata Potemkin* negli anni ’20 a scrivere vere e proprie teorie sul montaggio intellettuale, alla ricerca di un cinema in grado di elevarsi ad arte di conflitto, di generare domande e costruire senso attraverso la scelta di associazione e ritmi, seguendo melodie e armonie e schemi aritmetici. Un montaggio “protagonista”, quello russo, che rende la visione al pubblico delle opere finite un’esperienza quasi mai semplice e lineare, ma che influenzerà molto cinema a venire, quando maturando la propria grammatica artistica riuscirà a emanciparsi dal concepire i film *in un solo modo*.

Secondo le convinzioni dell’esperienza russa il cinema non poteva e non doveva limitarsi a riprodurre la realtà, poiché è solamente attraverso una sua interpretazione che esso può costituirsi come un discorso articolato. Il montaggio, allora, diventa lo strumento indispensabile per poter effettuare questa interpretazione, questa costruzione di senso. Quello di Èjzenštejn è un cinema “non per il grande pubblico” che comunque lo porterà ad avere un grande seguito teorico e intellettuale in Europa – dove grazie al suo lavoro in quegli anni si discuteva sul ‘raggio d’azione del montaggio’ che si era esteso oltre i confini del cinema, coinvolgendo la letteratura, il teatro e la musica – ma anche negli Stati Uniti, che arrivano a proporgli nel 1930 di dirigere un film che non vedrà mai la luce per contrasti artistici.

Hollywood intanto viaggia senza dubbi sui binari tracciati dalle case di

produzione sempre più numerose e simili tra loro, e che rafforzavano quelle norme di montaggio di successo. Per anni il modello di cinema popolare è così codificato che anche il numero delle inquadrature variava poco: circa 600 per ogni film, nel tempo standard di 90/100 minuti.

Negli anni '40 del novecento uno dei primi autori a ribellarsi a questo eccesso di normatività è Orson Welles. Il montaggio di *Quarto Potere* e de *L'orgoglio degli Amberson* mette in discussione seriamente quella tanto necessaria continuità e invisibilità richiesta dalle major americane e fa parlare di “Montaggio Proibito” al critico francese André Bazin il quale, analizzando i suoi film, scrive per la prima volta di *piano-sequenza* usato “consapevolmente” in profondità di campo: una rinuncia a raccontare secondo lo spezzettamento classico, lasciando allo spettatore una tensione reale “ogni volta che l'essenziale di un avvenimento dipende dalla presenza simultanea di due o più fattori dell'azione” come un cacciatore e una preda.

Sono le basi, queste, per quello che accadrà negli anni a venire: il montaggio diventa uno strumento espressivo in mano all'autore che vuole far sentire la sua presenza, come uno scrittore. Invisibile quanto serve, proibito quando si vuole, visibile quando si sceglie di ricordare allo spettatore che quello che sta guardando è solo un film e non la realtà. Ed è questa ultima strada, negli anni '60, sulla quale la Nouvelle Vague di Truffaut e Godard in Francia viaggia e provoca novità di linguaggio sostanziali che passano, appunto, per il montaggio. Un montaggio “scorretto” che parte da una ricerca di un gruppo di intellettuali e che vede al centro dei propri interessi la contrazione dei tempi reali, con un lavoro di tagli ed ellissi evidenti che volevano mostrare l'essenzialità concettuale delle parti selezionate. I falsi raccordi (jump-cut per l'inglese) sono il segno principale del diverso tipo di scrittura al montaggio; ma a questi si accompagna anche un uso non conforme del suono – musica extradiegetica che sembra non esserlo, voce off che interpreta il pensiero dell'autore – e personaggi che rompono la quarta parete parlando direttamente al pubblico. Una scrittura, a tutti gli effetti, che si ribella chiaramente a molte delle regole che il pubblico ormai riteneva intoccabili, anche senza accorgersene.

Il montaggio usato dalla Nouvelle Vague, definito polemico e provocatorio e in definitiva intellettuale, basato su associazioni e contrasti ma senza significati paralleli in stile sovietico anni '20, risulterà essere uno strumento linguistico maturo e *adeguato* del cinema di quegli anni. A tal punto che

tutta l'arte filmica europea del tempo e la nascita della "nuova Hollywood" ne prenderanno ampiamente ispirazione almeno fino a tutti gli anni '70.

Bernardo Bertolucci con *Il Conformista* (1970, montaggio Franco Arcalli), Francis Ford Coppola con *La Conversazione* (1974, montaggio Richard Chew) e Martin Scorsese con *Taxi Driver* (1976, montaggio Marcia Lucas) sono tre indimenticabili esempi che, grazie all'uso delle innovazioni grammaticali citate, portano il cinema in una realtà post-moderna, subito prima dell'arrivo degli anni '80, quando il montaggio cinematografico pressato dall'aggressività della TV commerciale proverà altre strade, altri ritmi, altri tempi.

Schermo nero, schermo bianco

## **Prima Parte**

*Il montaggio anni '80  
(o dell'inevitabile dialogo tra piccolo e grande schermo)*



*Titoli di coda, titoli di testa*

Si dice che un secolo non termini storicamente con la data convenzionale: il diciannovesimo, per esempio, si chiude con la fine della prima guerra mondiale nel 1918, quando inizia il ventesimo. E così accade anche per i decenni che usiamo per schematizzare il nostro tempo: nell'arte cinematografica quando possiamo far partire i tanto maltrattati anni '80?

I film d'autore che avevano segnato i due precedenti decenni e che avevano prima anticipato e poi sostenuto le proteste socio-politiche e le rivoluzioni sessuali del mondo occidentale vedono esaurire la propria "funzione" e creatività nella seconda metà degli anni '70, quando l'industria cinematografica cerca un riscatto economico.

Ma le arti spesso hanno transizioni lunghe ed elaborate dettate dal tempo, certo, nonché dalle influenze, mode e novità tecniche che le compongono. Non c'è una data precisa, come non ci sarà in futuro per la rivoluzione digitale.

L'esplosione della TV commerciale negli Stati Uniti degli anni '60 però è un buon indizio per trovare un colpevole, se lo stessi cercando; così come gli spot pubblicitari che riempiranno i nostri apparecchi televisivi negli anni '70 e '80 che spingono ad accelerare i tempi, aumentare i tagli, sintetizzare e colpire lo spettatore.

Di sicuro, se negli anni '70 la durata media delle inquadrature al cinema variava tra i 5 e i 7 secondi, nel decennio seguente arriva a 3-4 secondi. Un lavoro sulla microstruttura (cutting) e quindi sul ritmo interno delle scene che non ha velleità di rivoluzionare il linguaggio, ma semplicemente di non perdersi mai lo spettatore, di stimolarlo continuamente attraverso attacchi in continuità e stacchi in armonia, quasi sempre a ritmo di musica. Come uno spot, appunto, ma anche come un flusso che sembra non doversi arrestare. Niente pause, niente scene che non portano avanti la storia (e qui il lavoro su una macrostruttura che rinuncia più che tentare) e niente divagazioni.

Da sempre il cinema si è dovuto *dividere* tra l'aspetto industriale e quello artistico, ma in quegli anni la spinta verso produzioni "blockbuster" sembra avere un consenso più ampio, sostenuto dai successi televisivi che permettono alle reti TV di entrare direttamente nei progetti, dall'inizio alla

fine. E cioè, dallo sviluppo dell'idea alla distribuzione in sala e poi su tutti i media che verranno.

Storicamente, il “lancio” verso storie d'intrattenimento puro, sempre più luminose e rumorose e piene di effetti speciali (visivi, meccanici, analogici, sonori, artigianali...) potremmo individuarlo in *Guerre Stellari* di George Lucas (oscar al montaggio per Paula Hirsch, Marcia Lucas e Richard Chew) che esce in sala nel 1977. Quale miglior genere del fantasy infatti poteva permettere “un'evasione” completa dalla realtà a un pubblico così segnato da guerre fredde e anni di piombo di quegli anni? Il primo episodio della saga cult partita in quel 1977 ha segnato una svolta anche nel campo degli effetti speciali: per la prima volta infatti, alcune riprese realizzate in pellicola sono state passate in video per aggiungere effetti digitali, per poi venire ritrasferite in pellicola.

Dopo *Guerre Stellari*, a cercare una speranza in un mondo non terrestre troviamo *Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Steven Spielberg del 1978: montato da Michael Kahn che in un'intervista, a proposito della scena dell'affascinante contatto musicale con l'astronave aliena, ha affermato: “non sapevo dove mettere le mani e cosa fare per la troppa copertura” (portatagli dal regista e dal direttore della fotografia). Un film, questo, in opposizione ad altri due cult che segnano quegli anni e che vedranno diversi sequel: *Alien* di Ridley Scott del 1979, dove la poca speranza viene affidata alla cura di un'eroina che combatte le malvagie creature non umane e *Mad Max: Interceptor* di George Miller, uscito in sala tra il 1979 e il 1980. Quest'ultimo – che si apre con un'indimenticabile sequenza in montaggio alternato tra un pericolosissimo inseguimento e la presentazione tutta costruita da dettagli del protagonista Mel Gibson seduto, fermo in auto a indossare occhiali da sole – è fatto da un futuro distopico non troppo lontano dalla realtà: violenza, pessimismo e follia a ritmo di infiniti inseguimenti che sembrano portare i protagonisti, e la società tutta, a regredire verso un futuro post-apocalittico (soprattutto nel secondo film) dove la vendetta e la sopravvivenza saranno le uniche cose a portarci avanti. Ma verso dove?

A ricordarci che l'arte cinematografica “trova” connessioni e analogie anche quando il prodotto è radicalmente differente e quindi meno pop, in quegli anni a cavallo tra la fine dei '70 e l'inizio degli '80 che si affidano alla fantascienza come evasione senza troppe implicazioni, esce anche *Stalker* di Andrej Tarkovskij. E siamo in un altro mondo. Il regista russo di *So-*

*laris* torna a sfruttare un genere così riconoscibile per praticare il *suo* cinema: filosofia, religione e poesia affidate a tre protagonisti che viaggiano attraverso una “zona” fatta di immagini e suoni e musica emblematiche, con un montaggio (realizzato da Liudmila Feiginova) che si affida a diversi piani-sequenza e costruisce un tempo del tutto personale: “volevo – ha scritto il regista russo nel libro ‘Scolpire il tempo’ – che non vi fosse soluzione di continuità temporale tra i diversi spezzoni del film montati insieme. Desideravo che il tempo e il suo fluire si rivelassero ed esistessero all’*interno* dell’inquadratura e che la giunta operata in sede di montaggio indicasse soltanto una prosecuzione dell’azione e nient’altro, che non comportasse un salto temporale... come se tutto il film consistesse di un’unica inquadratura”.

Una versione aggiornata e personale del “montaggio proibito” già accennato.

### *Cinema e TV, un rapporto complicato*

La relazione obbligata tra grande e piccolo schermo è da subito spigolosa, per tante motivazioni e di diversa natura: tecniche, linguistiche, economiche, di modalità di fruizione... Per fare qualche esempio “materiale”: nelle sale cinematografiche la pellicola passa(va) nel proiettore seguendo una verticalità (con tutti i problemi che ne conseguono quando ci sono movimenti orizzontali veloci o titoli che si muovono, sempre in orizzontale), mentre la TV con i suoi videotape cammina(va) in orizzontale (con le problematiche opposte, sui movimenti macchina in verticale e i titoli che scorrono dal basso in alto); sulla pellicola 35 mm vengono impresse 24 immagini al secondo, i nastri magnetici televisivi registrano 25 o 30 fotogrammi al secondo (con tutti gli adattamenti velocizzati che servivano per avere un’immagine fluida in TV); il cinema nasce muto, la televisione degli inizi è un’evoluzione della radio... e via così. Negli Stati Uniti degli anni ’50, quando la TV entra in milioni di case grazie ai “teledramas” trasmessi in diretta (vista l’impossibilità di registrare), non c’è traccia di montaggio. Siamo a metà strada tra il teatro e la radio, ma il successo è enorme.

L’industria cinematografica capisce la natura simile tra i due linguaggi ma reagisce tecnicamente, più che sul piano grammaticale e comunicativo.

Nel 1953 viene introdotto il “cinemascope”, ed esso, grazie a delle lenti anamorfiche, poteva “espandere” l’immagine, offrendo al pubblico in sala un maggiore campo visivo: potremmo pertanto sintetizzare che, mentre il piccolo schermo fidelizza il pubblico a casa grazie ad appuntamenti quotidiani, il cinema punta sulle dimensioni. Nel 1956 con l’introduzione del nastro magnetico Ampex sul quale registrare le riprese, la TV fa un altro importante passo che accorcia le distanze dal cinema e dalla sua Arte: con un controllo maggiore di tutto il processo creativo – che passa principalmente attraverso il montaggio – le storie raccontate superano l’eredità di radio e teatro e diventano più indipendenti. Si sfrutta così un linguaggio che il pubblico conosce da oltre quarant’anni (quello cinematografico, appunto) per costruirne uno proprio: seriale, dove puntata dopo puntata si possono approfondire e compatire i personaggi, come la letteratura fa con i romanzi. E ovviamente, grazie alla registrazione, la TV può inserire spot pubblicitari quando e quanto vuole.

Gli anni a seguire non faranno che confermare questa tendenza: il cinema, che soffre i grandi numeri della TV, si aggrappa allo star-system e a produzioni elefantache da una parte, e al cinema d’autore e di ricerca a medio e basso budget da un’altra; mentre la TV sempre più piena di sponsor e quindi d’investimenti, consolida il proprio linguaggio.

E considerando che il cinema fino agli anni ’90 non vedrà novità tecniche sostanziali, gli studi televisivi che vivranno gli anni ’60 e ’70 in continua evoluzione sono una realtà troppo potente per essere ancora valutata come “minore”. Le possibilità concesse da una tecnologia più veloce e meno costosa e la citata spinta data dagli spot pubblicitari sempre più brevi e aggressivi, ma anche da telefilm e serie TV più “tagliate e musicate”, costruiscono così un’estetica e un *tempo* con la quale il cinema non può che non confrontarsi.

Del resto, di montaggio elettronico e poi computerizzato nel cinema si parlava e provava già da anni, ma con molte resistenze e problemi tecnico-economici.

Come ci ha raccontato Walter Murch nel suo libro “In un batter d’occhi”, i primi tentativi di montare elettronicamente risalgono a *Il Padrino* di Francis Ford Coppola del 1972. E siamo in debito con autori come loro (George Lucas era compagno di università di Murch) se negli anni a seguire si continuerà a investire per sviluppare sistemi come il CMX o Lightworks o

Avid.

Ed è grazie al montaggio elettronico basato su videotape che lo stesso Murch potrà pre-montare (visualizzando subito il risultato senza dover aspettare i lunghi tempi tecnici che occorreavano in quegli anni per sviluppare e stampare su pellicola un montato simile) la famosa sequenza iniziale composta da sovrapposizioni di 4 livelli di scene di *Apocalypse Now* sempre di Coppola, del 1979.

In quegli anni, dal 1978 al 1981, John Landis intanto scrive e dirige tre film che diventeranno cult: *Animal House*, *The Blues Brothers* e *Un lupo mannaro americano a Londra*. Quest'ultimo, una pellicola che si diverte a muoversi tra horror a commedia, colpisce a fondo Michael Jackson il quale decide di affidare la regia del suo videoclip musicale *Thriller* a Landis. Più che un "semplice" video, il lavoro fatto sul brano di Jackson è un vero e proprio short-movie, distribuito in tre versioni: a passare in televisione sarà quella più breve da 7 minuti, che rivoluzionerà il mondo della video-arte musicale, anche per il budget impiegato (500mila dollari) e che aiuterà la neonata MTV a diventare il punto di riferimento per quel settore che prometteva uno spazio artistico e commerciale non di poco conto.

Il canale musicale televisivo MTV aveva inaugurato le sue trasmissioni il 2 agosto del 1981 - in modo sarcastico con il videoclip *Video Killed the Radio Star* dei Buggles, diretto da Russel Mulcahy - e nei due decenni a venire segnerà profondamente l'estetica e le strutture di montaggio e di narrazione di tutto l'audiovisivo: dalla video-arte della quale era parente stretta, al cinema più classico. Ma ci torneremo più avanti.

### *Nuovi Blockbuster e ultimi pezzi di new Hollywood*

Non esiste una definizione condivisa sul termine "blockbuster". Sembra che già negli anni '40 si usasse per alcuni film e che nei '50 fosse comune definire così le pellicole che avevano grandi star, grandi temi, grandi produzioni e ovviamente, grandi incassi.

Negli anni '70, il film che rilanciò il successo dei blockbuster rendendosi una sorta di prototipo, è del 1975, per la regia di Steven Spielberg: *Lo Squalo*. Le strategie di distribuzione e di pubblicità che anticipavano quello che negli anni '80 diventerà la norma, in quel momento risultarono rivolu-

zionarie: l'uscita in contemporanea col romanzo di Peter Benchley, una larghissima distribuzione in sala concentrata sulle prime settimane con oltre 400 copie, e il fatto che *Lo Squalo* fosse il primo film a usare la pubblicità in televisione, passando il trailer nelle case di milioni di americani. Il film di Spielberg montato da Verna Fields detenne per 5 anni il record d'incassi della storia, superato poi da *Guerre Stellari*.

Tra industria e arte: nel 1980 esce anche quello che viene considerato l'ultimo film della nuova Hollywood, *Toro Scatenato* di Martin Scorsese. Montato da Telma Schoonmaker premiata con l'Oscar insieme a De Niro come miglior attore che interpretava il pugile Jack La Motta, il film è stato considerato nel 2012 dalla Motion Picture Editors Guild come il titolo meglio montato della storia del cinema, davanti anche a *Quarto Potere*. I criteri di scelta di questa classifica che mette in fila 75 pellicole, vedeva non solo il montaggio visivo ma anche quello sonoro, le musiche e il mix audio finale.

Thelma Schoonmaker, amica di Scorsese dai tempi della scuola, aveva collaborato senza crediti anche al cult *Taxi Driver*, ma è da questo film che inizierà il binomio artistico che l'ha vista realizzare con lui e per lui altri capolavori di editing & cutting: *Quei bravi ragazzi* del 1990, *Cape Fear* del 1991, *Casinò* del 1995 e gli altri due premi oscar ricevuti nella sua carriera con *The Aviator* del 2005 e *The Departed* del 2007. Uno stile riconoscibile, un mix di ragionato e improvvisato che le viene da esperienze di documentari, un'assoluta fiducia nel regista che ricambia a quattro occhi, senza assistenti al montaggio. Questi e tanti altri i componenti di una straordinaria professionista che in un'intervista dichiara: "A volte bisogna creare il ritmo di una scena non prevista dalla sceneggiatura, cercando di mantenere il più possibile dei grandi momenti che Marty (Scorsese) e gli attori riescono a creare [...] In *Toro scatenato* la scena in cui Joey deve convincere Jake a combattere con Janiro fu veramente difficile da montare. Marty poteva usare solo una cinepresa nella minuscola cucina impiegata su quel set del Bronx. Per cui se Pesci partiva per la tangente, non c'era la cinepresa di riscontro per registrare la reazione di De Niro. Ed entrambi se ne uscivano con cose terribilmente divertenti o comunque emozionanti. [...] E quelli sono i momenti in cui il mio background nei documentari entra in gioco. Ero abituata a creare una struttura per materiali slegati tra loro, ed era una grande sfida fare in modo che tutto quel meraviglioso ma-

teriale funzionasse. Era dura, ma che gioia!”<sup>1</sup>

Una struttura coerente da materiali slegati o lasciati all’improvvisazione di due grandi attori, anche questo è *Toro Scatenato*. Film che si apre – dopo i titoli di testa in slow motion su De Niro da solo sul ring che fa riscaldamento sulle note de *La Cavalleria Rusticana* di Mascagni – in un presente dove il nostro protagonista è un ingrassato uomo di mezza età in un camerino, pronto ad entrare in scena come “attore raffinato”, per poi staccare e tornare a 25 anni prima in pieno combattimento, in piena forma. Ecco, inserire un prologo simile in una struttura che da lì in poi sarà lineare fino almeno al pre-finale, dice allo spettatore che quell’uomo è un attore prima che un pugile, e che si sente di aver avuto meno possibilità di altri attori che hanno avuto vita più facile di lui. Il presente della storia lascerà il bianco e nero solo per una parte della “montage-sequence” (che Ějzenštejn chiamava “sovratonale”) fatta da home-video in super 8 girati a colori che raccontano la vita privata di La Motta e la sua seconda moglie, alternata ai match e al progredire della carriera sul ring sempre in bianco e nero. Sequenza questa che sintetizza 3 anni di vita, fino alla sconfitta e allo stacco che ci riporta in avanti, con un’ellissi di 7 anni, alla scena nella quale La Motta annuncia il ritiro alla stampa, nella sua piscina in compagnia della moglie e dei figli. E che da lì in poi sarà un veloce e triste cammino verso il finale, che ci riporterà in maniera “circolare” alla scena iniziale, quella del camerino dove Jack si prepara a tornare in scena, anche se la *scena* in questione sarà un altro tipo di ring.

Da Jack a Jack: prima della biografia sul pugile italo-americano, nelle sale americane dello stesso anno era uscito uno dei capolavori di Stanley Kubrick, interpretato da Jack Nicholson alias Jack Torrance, il custode dell’Overlook Hotel. Si tratta di *Shining*, sul quale esiste un’enorme letteratura e diverse leggende – supportate anche dal documentario *Room 237* uscito nel 2012 e diretto da Rodney Ascher.

Per la natura del soggetto tratto dal romanzo del 1977 di Stephen King, il film di Kubrick tiene in piedi dall’inizio alla fine una struttura su due livelli: la realtà cammina parallela e spesso simmetrica a fatti e visioni non reali, ma che progressivamente entrano in corto circuito portando Jack (il padre, scrittore in crisi) a impazzire come era già successo a un precedente custode che aveva fatto a pezzi moglie e figlie.

Senza entrare nel labirinto di curiosità e notizie intorno a questo mitico

lavoro che va oltre l'etichetta di horror, e restando al montaggio: l'editing di Ray Lovejoy – lo stesso di *2001 Odissea nello spazio* – è strutturato secondo capitoli indicati didascalicamente a partire dal primo che segna “il giorno del colloquio” e cioè la prima volta che Jack va all'Overlook dove accetterà il lavoro, per poi proseguire per ellissi inizialmente ampie, ma via via sempre più strette, ad aumentare il senso di pressione che Jack e l'hotel metteranno alla sua famiglia, composta dalla moglie Wendy e il piccolo Danny. Proprio il figlio manifesta il potere della “luccicanza” che gli permette di vedere cose passate, ma anche il suo contrario. Lo specchio, che è una *copia rovesciata* della realtà, è infatti uno dei protagonisti della pellicola e vale la pena sottolineare una delle scene più emblematiche, dal punto di vista del taglio, dove l'immagine rovesciata è protagonista: siamo nei bagni della sala da ballo durante una serata piena di ospiti, dove Jack è stato accompagnato da un cameriere che in uno scontro fortuito ha versato del liquore sulla sua giacca. Entriamo nella toilette con un'inquadratura larga che permette di riprendere a figura intera i due protagonisti della scena: Jack è a sinistra del fotogramma, quasi completamente di spalle, mentre il cameriere si posiziona a destra, più vicino ai lavandini e agli specchi, intento a pulire la macchia. I due iniziano a parlare su quel piano di ripresa, poi quando Jack chiede il nome al cameriere (“Come la chiamano?” “Grady, signore, Delbert Grady”) il montaggio taglia e scavalca il campo, ribaltando le posizioni. A questo punto l'inquadratura è più stretta e più frontale a Jack, ma soprattutto il cameriere è a sinistra e Jack a destra. Come una copia rovesciata, uno di fronte all'altro, si riconoscono (“Mr. Grady, l'ho riconosciuta, lei è il custode...” “Mi spiace contraddirla, ma il custode è lei mr. Torrance”) e ribaltano la propria condizione, passando anche attraverso due primi piani, in un campo/controcampo non perfettamente simmetrico che amplifica il senso surreale del loro dialogo che termina con Grady che si permette di dare due consigli a Jack (ancora sul tema del doppio) su come rimettere a posto la famiglia e la situazione che gli sta sfuggendo di mano.

A scorrere l'elenco dei premi oscar al montaggio e degli incassi – successivamente a *Toro Scatenato* – ci ritroviamo nel pieno di un altro esemplare “blockbuster” firmato dalla coppia Lucas-Spielberg: nell'estate del 1981 esce nelle sale americane *I Predatori dell'Arca Perduta*, il primo capitolo della saga di Indiana Jones. Quel Michael Kahn che aveva già edi-

tato *Incontri ravvicinati del terzo tipo* si ritrova a montare un film d'avventura ispirato ai B-movie degli anni '40 della Hollywood più classica, sul quale le produzioni non investivano da decenni. Ed è un successo sopra le aspettative, viste anche tutte le difficoltà produttive che avevano accompagnato questo progetto. La storia – resa nobile dal plot dei nazisti che cercano di rubare una leggendaria arca ebraica per controllare il mondo – è puro intrattenimento dall'inizio alla fine e il montaggio (che nella prima versione durava circa 3 ore ) ne esalta le scene con un ritmo che si adatta alle situazioni, rispettando in pieno le regole classiche del “montaggio invisibile” che vuole non disturbare, non mostrarsi e, in quegli anni, non rallentare mai troppo tenendo alte le aspettative dall'inizio alla fine, un po' come in un videogame.

L'anno successivo, per *E.T. L'extraterrestre*, la coppia Spielberg-Kahn non si riformerà: è il 1982 e in modo non ufficiale il regista di Indiana Jones sta dirigendo anche *Poltergeist – Demoniache presenze* che vede impegnato al montaggio il suo storico collaboratore, Michael Kahn appunto. Così Spielberg decide di mettere nelle mani di Carol Littleton (montatrice di Lawrence Kasdan) il piccolo-grande film sul “pupazzo di gomma e meccanica” tra i più fortunati della storia del cinema. “La nostra grande preoccupazione era se le persone credessero davvero in questo piccolo extraterrestre o se la prima volta che lo guardavano potessero dire: ‘Oh mio Dio, è solo un mucchio di gomma!’”. La maggior parte dei nostri sforzi è andata a far funzionare il pupazzo, non meccanicamente, ma come personalità... come reagiva e con i bambini. Quando giravamo una parte di una scena, o un singolo movimento, giravamo un intero archivio, dieci minuti di movimento della mano per sincronizzarsi con un movimento della testa, un gesto alla volta. È stato davvero notevole”, ha dichiarato Carol Littleton<sup>2</sup> a proposito di quell'esperienza, per alcuni aspetti, così intima.

Il montaggio classico, quindi, in quegli anni sembra essere tornata l'unica opzione. O almeno quella che le produzioni si aspettano per replicare successi e saghe e film che dopo pochi mesi possano essere trasmessi dalle TV. Come per *Terminator* di James Cameron, in sala nel 1984, col montaggio di Mark Goldblatt, che ha dichiarato: “Credo nell'editing istintivo: a volte la risposta iniziale è la risposta migliore (ma certamente non sempre!). Come montatore, dovresti essere più obiettivo del regista, che ha il peso di aver realizzato la ripresa (la lotta per ottenere la luce, il movi-

mento della macchina da presa e le prestazioni degli attori). In qualità di montatore, il problema non è quanto tempo sia stato necessario per realizzare un ciak, ma cosa funzioni meglio per l'intero film.”<sup>3</sup>

Il film di Cameron – con un indimenticabile Arnold Schwarzenegger – è il primo di uno dei cicli di fantascienza più longevi (dal 1984 al 2019 sono stati realizzati 6 film) e con gli incassi più alti; l'editing di Goldblatt si inserisce in quella ritrovata indiscutibilità del montaggio classico, ma con qualche piccola libertà in più rispetto ai film di Spielberg-Kahn. Esemplare in questo senso la sequenza in flash-forward sulle “guerre del futuro” che il protagonista buono ha già vissuto e che vedono spietate sparatorie contro inermi e poveri “rifiuti umani” considerati terroristi: qui, la continuità non è la cosa più importante, ma come nelle teorie di Eĵzenštejn il montaggio permette alle riprese di scuotere lo spettatore, con tagli veloci e a volte in conflitto tra loro, senza avere l'obbligo di non far perdere lo spazio e i raccordi ma riportando, alla fine, una sensazione di paura e violenza, che erano i contenuti primari di quel momento della storia.

### *Tra Nostalgia e grande Armonia*

“... è sempre lo spettatore che vince e riceve, mentre l'artista perde e dà. Non riesco a immaginarmi una vita talmente libera da poter fare ciò che voglio: sono costretto a fare ciò che mi sembra più necessario e importante in un dato momento. L'unico modo di entrare in contatto con chi vede i miei film consiste nel rimanere se stessi e non curarsi dell'ottanta per cento degli spettatori che, non si sa per quale motivo, si sono messi in testa che siamo tenuti a divertirli. Nello stesso tempo, però, abbiamo cessato a tal punto di rispettare quell'ottanta per cento di spettatori che siamo pronti a farli divertire, perché da loro dipendono i finanziamenti per il nostro prossimo film. Una situazione cupa!”<sup>4</sup> scrive Tarkovskij nel suo “Scolpire il Tempo”. Il regista russo nel 1983 viene in Italia a girare *Nostalgia* e chiaramente, ancora una volta, la sua costruzione temporale è rara, lontana da tutto quello che si muoveva intorno al cinema di quegli anni. Premiato a Cannes per la regia, il film è una produzione italiana e una dolorosa “profezia” sul futuro dello stesso regista che l'anno dopo, anche vivendo in Italia, chiederà asilo politico agli Stati Uniti. Il film scritto con Tonino Guerra

e prodotto da Renzo Rossellini e Manolo Bolognini, vede al montaggio Amedeo Salfa ed Erminia Marani: la storia, che racconta di un poeta russo espatriato in Italia per scrivere la biografia di un compositore del diciottesimo secolo, è permeata da una “profonda e spossante malinconia che ci attanaglia quando siamo lontani da casa... una sorta di malattia sempre più intollerabile”<sup>5</sup> e si concentra sull’uomo “debole” che nonostante tutto, secondo Tarkovskij, è un vincitore su questa vita.

La struttura del film e il suo discorso si muovono come una lenta altalena: tra presente, passato, sogni e fantasie, e senza quasi mai esplicitamente dichiarare lo stacco – se non attraverso l’uso del bianco e nero che si alterna comunque a colorazioni desaturate rendendo il passaggio tra i vari livelli temporali sfumato – compiamo un viaggio lieve e spaventoso allo stesso tempo, con momenti di costruzione artistica dolorosi e piacevoli perché totali. Con i lavori di Tarkovskij risulta praticamente una forzatura il voler effettuare qualche estrapolazione, tanto sono densi e poetici, ma ci sono tre momenti del film in questione che vale la pena mettere a fuoco, per quanto concerne il montaggio. Il primo riguarda la scena nel corridoio del nuovo albergo, dove il poeta russo e la sua traduttrice stanno per prendere possesso delle stanze: là, il poeta ad un certo punto cammina verso la macchina da presa e uscendo dalla penombra mostra il suo sguardo, che si ferma diretto verso qualcuno o qualcosa; è con uno stacco che funge anche da “racconto di sguardo” che il montaggio unisce la scena della moglie in bianco e nero che sorride al marito, e che ci porta nel passato/ricordo del protagonista mentre il suono del presente italiano continua a scorrere anche sotto la scena in Russia. Uno stacco che unisce, che rende i due livelli una sola storia. Indelebile.

Il secondo momento è a circa metà del film e vede protagonista “il matto del paese”. Domenico, un uomo che ha tenuto la sua famiglia chiusa in casa per 7 anni per la paura della fine del mondo, che stringe un dialogo e poi un patto col poeta russo: attraverso il suo dolore che continua a vivere nella casa che cade a pezzi dove la famiglia lo ha abbandonato, il montaggio costruisce una sequenza usando tre livelli, composti dal ricordo del momento nel quale i carabinieri liberano la famiglia prigioniera, poi Domenico nel presente che ripercorre la stessa strada e le stesse scale, e infine la partenza del poeta che saluta calorosamente il suo nuovo pazzo amico italiano. Anche qui, il bianco e nero e il colore si alternano senza schemi classici

(esemplare l'uscita e la corsa del figlio di Domenico in bianco e nero che si siede sulle scale della chiesa a guardare il panorama, a quel punto a colori) e oscillano poeticamente, costruendo un'estetica difficile da descrivere, forte come "tre gocce che cadono e formano una goccia più grande".

L'ultima scena che si appoggia a una travolgente trovata di montaggio (questa volta sonora) è quella di Domenico che a Roma, davanti ad altri matti liberati dalla legge Basaglia del 1978, tiene un disperato discorso in piedi sulla statua del Marco Aurelio al Campidoglio che si conclude con l'arrivo della musica ("L'inno alla gioia" dal quarto movimento della nona di Beethoven) contemporaneamente diegetica ed extradiegetica, e poi del fuoco: lo stesso che ci porterà alla scena seguente del poeta, silenziosa e conclusiva.

È importante sottolineare come il cinema meno commerciale in quegli anni è simile, nella libertà macro-strutturale di muoversi nel tempo, a quello autoriale del decennio precedente: e tornano in mente *Il Conformista* di Bertolucci e *La Conversazione* di Coppola, in questo senso. Ma la forza e la sperimentazione di autori ortodossi come Tarkovskij nello smontare strutture narrative troppo legate alla letteratura, portano l'Arte Cinematografica verso una direzione nuova che, grazie all'utilizzo delle sue riflessioni temporali sull'immagine che scorre e che viene scolpita dal suo stesso libero sfruttamento in ogni direzione, risulterà essere irreversibile – grammaticalmente parlando.

Tornando al cinema più popolare, nel 1984 negli USA troviamo in sala *Amadeus* di Milos Forman. Il regista già premiato con l'Oscar al miglior film nel 1975 per *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, in questa opera storico-biografica riesce a fondere intrattenimento e spensieratezza e cinema d'autore ottenendo un buon successo di pubblico e il suo secondo Oscar per il miglior film. Montato da Michael Chandler – candidato all'Oscar per il suo lavoro – il racconto adotta una struttura dettata dalla confessione-ricordo del vecchio e mediocre musicista Salieri che progressivamente ci porta dentro le geniali creazioni musicali di Mozart, diventando queste il terzo protagonista della storia: nota dopo nota in modo lineare, come fa la melodia che scrive "il tema musicale", il film cresce e passa a raccontare anche in maniera "verticale" come fa l'armonia, aggiungendo livelli di emozioni contrastanti e poggiando sulle sempre più evidenti differenze tra i due protagonisti e il loro talento.

Un amore-odio quello del musicista italiano di corte verso il giovane e rozzo ma spontaneo e geniale compositore tedesco, che ci conduce fino alla memorabile sequenza della scrittura del Requiem (mai finito, per la prematura morte di Mozart) dove l'armonia e la melodia si compongono e fondono livello su livello, rendendo partecipe lo spettatore di cosa e come possa costruirsi un capolavoro commovente e spontaneo, come solo un genio può fare. Un montaggio che offre diverse sequenze spettacolari, grazie anche alle rappresentazioni teatrali messe in parallelo all'amaro e rabbioso ricordo del fervente cattolico Salieri ("Perché Dio mi ha dato la passione senza il talento?") spesso con dei tagli "corrispondenti" (match-cut).

Tre ore di montato per la versione lunga, ridotta a due e quaranta per l'uscita ufficiale, frutto di un'enorme mole di girato che il regista ceco (con passaporto americano dal 1977) segna con la sua personale visione sulla società che "corrompe e abbatte anche gli individui migliori", come nella Cecoslovacchia comunista dalla quale era fuggito. "Milos sapeva che stava realizzando un'epopea che poteva estendersi in varie direzioni, ma il mio background documentaristico mi ha permesso di *vedere la foresta dagli alberi*" ha dichiarato il montatore Chandler a CineMontage.

### *Ritorno al futuro, o del punto di non ritorno della compiuta nuova era hollywoodiana*

Si è scritto di come gli anni '80 siano stati una specie di *remake* degli anni '50, con la ritrovata passione per le storie spaziali, un intrattenimento spensierato e seriale, e dei codici che non lasciavano spazio per particolari ricerche a un cinema che, in definitiva, si rinnovava senza farlo davvero. Un film che sembra sintetizzare a pieno quel momento è *Ritorno al Futuro* di Robert Zemeckis. Montato a quattro mani da Artur Schmidt e Harry Kerasidas – per i tempi molto stretti che la produzione si era data e che, anche qui, faranno scuola – il film del 1985 sui viaggi nel tempo più noto della storia del cinema è una commedia dai meccanismi perfetti che non si ferma mai e che avrà due sequel. E se prima del film di Zemeckis definivamo "invisibile" quel tipo di montaggio che tende a nascondere la propria presenza e quindi le proprie regole, sinonimo di montaggio "classico" o "in conti-

nuità” o “analitico”, dopo questo (prodotto da Spielberg e sceneggiato da Bob Gale) per correttezza lessicale non dovremmo più farlo. In anticipo su quello che succederà nel futuro(!) grazie all’editing digitale – quando il linguaggio e le novità tecniche lo permetteranno più agilmente – il ritmo e il tempo di questo film segnano una “voglia di attrarre” e di trascinare il pubblico in una specie di parco a tema, dove il gioco potrà anche variare da film a film, ma il parco resterà lo stesso: qualcuno considera *Ritorno al Futuro* come la presa definitiva del potere degli studios da parte di Spielberg e Lucas, per come è riuscito a segnare quegli anni e almeno il decennio successivo.

Ma restando al lavoro di montaggio, la sequenza esemplare di quanto poco invisibile sia il cutting di questo film è quella della ripartenza di Marty (Michael J.Fox) per il futuro 1985: aiutato dal suo amico scienziato Doc, che ha modificato la mitica auto Delorean e che proverà a prendere l’energia extra da un fulmine che colpirà l’orologio della piazza, la sequenza è composta da un montaggio alternato di due scene che vede Marty in auto e Doc arrampicato sul palazzo, fino all’arrivo del fulmine necessario. Tre minuti e mezzo nel quale possiamo contare 100 tagli, tra attacchi e stacchi, tutto “in continuità”, per una media di circa 2 secondi a inquadratura. Un punto di “non-ritorno”: grammaticalmente, esteticamente, ritmicamente...

Il montaggio cinematografico classico non è più invisibile, ma è e sarà co-protagonista di “tempi” nuovi, micro-strutture che stordiscono e pressano, e una rinnovata voglia di tenere per mano lo spettatore, sempre, anche e soprattutto quando il film corre con un climax verso un’esplosione, o un fulmine come in questo caso.

Nel parco a tema del quale accennavo, possiamo inserire anche altre pellicole popolari che seguiranno e che saranno tutte candidate all’Oscar per il montaggio: *Aliens-Scontro finale* del 1986 (diretto da James Cameron e montato da Ray Lovejoy, lo stesso di *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick), e poi *RoboCop* del 1987 (con la regia di Paul Verhoeven e il montaggio di Frank J.Urioste) e infine *Die Hard – Trappola di Cristallo* del 1989 (diretto da John McTiernan e montato ancora da Frank J.Urioste).

Analizzando il sequel di *Alien* realizzato da James Cameron e uscito a sette anni di distanza dal primo epico lavoro – che vedeva Sigourney Weaver protagonista – risulta indispensabile metterlo in parallelo con il film

del '79 definito uno "space survival horror". Al contrario, qui siamo nell'action-movie puro, e dove Ridley Scott rallentava e non mostrava, Cameron ci porta dentro la battaglia e ci fa guardare tutto, da ogni angolazione possibile, grazie alla trovata di piazzare una videocamera sui caschi dei "marine spaziali". Le immagini, almeno per tutta la prima parte della battaglia con gli alieni, le seguiremo anche attraverso un *multiscreen* che la Ripley (ancora la Weaver protagonista) potrà in alcuni momenti dirigere come fosse davvero la regista televisiva di quelle sequenze ("fermati, torna indietro, panoramica a destra..."). Una struttura che accelera e prende lentamente le distanze dal film dal quale veniva: dove il montaggio di Terry Rawlings creava un'atmosfera sonora prima che visiva, nel lavoro di Ray Lovejoy tutto è visivo, appoggiato a quello che vediamo e quando non lo vediamo più è perché il soldato è stato colpito e la sua videocamera si è spenta. Come dire: la morte coincide con lo schermo nero. L'estetica televisiva, oltre che il tempo e il ritmo, si prende così una parte fondamentale della storia e del discorso. Come succederà davvero negli anni '90 con le guerre del golfo, quando seguire le battaglie da dentro diventerà "normale" per tutto il giornalismo televisivo. Sulla ingombrante presenza della TV di quegli anni del resto, già David Cronenberg con *Videodrome* nel 1983 e Terry Gilliam con *Brazil* nel 1985 avevano realizzato film critici e distopici che non lasciavano molte speranze sulla nostra (in)dipendenza culturale e di giudizio sulla realtà: nel lavoro di Gilliam liberamente ispirato al romanzo *1984* di Orwell, la parte onirica è, di fatto, l'unica speranza e il montaggio la supporta dolorosamente bene nella lunga e amara sequenza finale che la stessa casa di distribuzione provò a cambiare fino a riuscire a ottenere una versione TV con un finale completamente rimontato che regalava un happy-end. Una versione che "soverte completamente l'intento di Gilliam per il film e impallidisce enormemente rispetto all'originale. Ma il semplice fatto che una tale versione potesse essere creata è una testimonianza del potere dell'editing" ha dichiarato il montatore del film Julian Doyle a CineMontage.

Tornando alle strutture dei due *Alien*, sono da segnare alcune simboliche curiosità: il primo film si apre con una "panoramica" sullo spazio con il titolo del film, poi vediamo l'esterno della nave spaziale "Nostromo" con un cartello informativo sul numero di componenti (sette) e lo scopo della missione, quindi un *attacco* su una stretta dal basso dell'astronave e a quel

punto entriamo, sempre a stacco. Una volta dentro, una serie di inquadrature descrittive e silenziose ci raccontano del sonno nella quale si trova la nave che viene interrotto dall'arrivo di un messaggio sul computer: dopo l'apertura a scomparsa di una porta, vediamo la stanza dove i sette stanno dormendo che si illumina e le capsule che fungono da letti che si aprono. Dall'immagine larga che ci mostra le sette postazioni aprirsi, il montaggio con una prima dissolvenza va a stringere sul risveglio di uno dei componenti, poi ancora in dissolvenza torna sul piano precedente, quindi altra dissolvenza sul primo piano dell'uomo che apre gli occhi e via così sul profilo, di nuovo sul totale frontale, quindi sul movimento di lui in piedi che avanza uscendo di campo mentre gli altri colleghi iniziano a muoversi: tutti i tagli sono in "crossfade" anche se il passaggio del tempo non sembra essere così evidente, a parte sull'ultimo movimento. Sei dissolvenze totali, per sette componenti: un suggerimento sul fatto che uno "non è un umano"? Nel finale dello stesso film di Scott, al contrario, dopo che Ripley ha dettato a voce il suo ultimo rapporto sulla situazione – ricordandoci di essere l'unica superstite – e aver detto al suo gatto "si va a dormire", il montaggio a stacco ci porta sulla capsula del sonno con una sola inquadratura che lentamente si avvicina al primo piano della Weaver che dorme, chiudendo "circularmente" la struttura, almeno visivamente. Ma niente dissolvenze, niente passaggio del tempo.

La pellicola del 1986 sembra ripartire esattamente da dove si concludeva la prima storia: dopo i titoli, Cameron ci mostra lo spazio stellare dove troviamo avanzare la navicella nella quale entriamo in dissolvenza e dove con un movimento a scoprire ritroviamo la Ripley dormiente. Quindi, *attacco* sul primo piano e in riflesso sul vetro della capsula leggiamo il messaggio del computer di bordo che rompe il silenzio... sul finale del film, dopo aver messo in sicurezza nelle capsule del sonno gli altri due superstiti, la Ripley e la bimba si augurano "dormi bene": in dissolvenza dal movimento della Ripley che si alza, il montaggio ci porta sull'inquadratura a due dove le troviamo addormentate e qui con un altro "crossfade" si va a stringere, prima dello stacco sui titoli. Sono in due, con una dissolvenza: c'è un passaggio del tempo. "Per rispettare lo spirito e l'eredità dell'originale, Cameron fece l'unica cosa sensata: se ne discostò il più possibile. Costruì, con *Aliens-Scontro finale* lo specchio del suo predecessore, un riflesso ribaltato e complementare. Un identico al contrario..."<sup>6</sup>.

Sul seguire la *battaglia da dentro*, anche Kubrick nel 1987 dice la sua: siamo nella guerra del Vietnam ma la presenza mediatica – grazie all’essere giornalista di uno dei marines, interpretato da Matthew Modine – è molto anni ’80 e ’90, in linea con quello che stava accadendo sulle TV e la loro voglia di mostrare tutto sulla guerra, spettacolarizzando quello che si poteva, sempre. *Full Metal Jacket* è forse il lavoro più pop di Stanley Kubrick, con un livello di lettura spesso sarcastico e dolorosamente diretto che coinvolge *senza* protagonisti. Col montaggio curato dall’esordiente Martin Hunter (che aveva lavorato come assistente al suono su *Shining*) la struttura del film si divide nettamente in tre momenti: i primi 45 minuti descrivono minuziosamente l’addestramento delle reclute, che passa attraverso la feroce pressione dettata dal Sergente Hartman che porterà al drammatico crollo di uno dei ragazzi (*Palla di lardo*, interpretato da Vincent D’Onofrio); la seconda parte, che dura solo 15 minuti, descrive il *tranquillo* lavoro di redazione che Matthew Modine si ritrova a fare, costruendo le notizie come chiedeva o si aspettava il lettore; e infine l’ultima parte di quasi un’ora, che ci porta sul campo di battaglia con un montaggio che inserisce le interviste realizzate dal giornalista Modine (“l’America doveva venire in Vietnam? Io non lo so, io ci sono venuto...”) alternandole ad azione, attacchi e scontri a fuoco musicati in maniera ironica: le dissonanti scelte curate dalla figlia del regista (Vivian Vanessa Kubrick, nei titoli accreditata come Abigail Mead) infatti sfruttano brani pop dell’epoca che esaltano il sarcasmo e le situazioni contraddittorie che la guerra porta e porterà sempre. Anche in questo film, quindi, il tempo e lo spazio coincidono nella costruzione di Kubrick, in una forma riconoscibile e ordinata. Almeno apparentemente. Una struttura *semplice* che comunque occuperà sette mesi di lavoro al montaggio, con dei metodi definiti illogici, da chi conosceva il regista. “Non credo che la logica avesse nulla a che fare col suo processo creativo” – ha dichiarato Martin Hunter, il suo montatore<sup>7</sup> – “e ti faccio un esempio: c’è una scena in cui Vincent D’Onofrio sta cercando di scavalcare un ostacolo costruito con dei tronchi, ci prova più volte e fallisce. La scena è composta da sette inquadrature e l’abbiamo montata la prima volta per due settimane e poi messa da parte; poi siamo tornati indietro e ci abbiamo passato un’altra settimana e poi l’abbiamo messa da parte, quindi siamo tornati indietro una terza volta e abbiamo trascorso un’altra settimana su quella scena. Quindi, nei sette mesi in cui abbiamo montato *Full Metal Jac-*

*ket*, quasi uno di quei mesi è stato speso per editare quella scena di 30 secondi. Ora nessuno potrebbe affermare che ci sia una logica in questo, ma io l'ho semplicemente accettato, perché c'era qualcosa che infastidiva Stanley e non sarebbe stato in grado di riposare finché non avesse risolto quel fastidio... Non sono esattamente sicuro di cosa definisca il genio, ma diciamo che Stanley era l'uomo più intelligente che abbia mai incontrato, con il cervello più acuto e la mente più curiosa. Anche solo guardare il telegiornale con lui poteva essere un'esperienza molto divertente ed educativa”.

### *I telefilm della nuova TV americana*

La fine del monopolio dei tre network nazionali negli USA, con l'arrivo della FOX e delle TV via cavo come HBO, segna quegli anni di messa in onda locale e internazionale del piccolo schermo: il telefilm (nessuno lo chiamava ancora “serie TV”) che sposta il linguaggio verso una continuità tra episodi non più soltanto antologici e auto-conclusivi, è *Hill Street Blues* (trasmesso in Italia come *Hill Street giorno e notte*). In onda dal 1981 al 1987 con la struttura del doppio plot che viene battezzata come “serie serializzata”, gli episodi mettevano il pubblico di fronte a una rilevante novità: le aspettative parallele di vedere la conclusione della storia dell'episodio corrente e contestualmente di seguire il progredire delle vicende più ampie, cosiddette “inter-episodiche”, spesso legate ai rapporti personali. Una possibilità questa, che portava la TV a un livello di attaccamento da parte del pubblico ancora più profondo e non avvicinabile dal cinema, che con storie di due ore poteva solo riprodurre una serialità “a intervalli maggiori”: cosa che come abbiamo visto, comunque, da quegli anni in poi diventò una modalità ricorrente, almeno per i blockbuster (con le saghe di Rocky, Rambo, Indiana Jones, Terminator, Ritorno al Futuro, Star Wars, Nightmare, Halloween, Die Hard, Scuola di Polizia, Mad Max...)

Le novità di *Hill Street Blues* poggiavano su un mix di realismo senza forzati *happy end*, drammi e rapporti tra generi non sempre standard, e infine quel sapore di commedia che stemperava e rendeva i buoni non sempre belli e viceversa. Dal punto di vista strutturale, il montaggio non correva troppo e i tempi prendevano più dal cinema anni '70 che da quello che verrà

dopo. Ma di fatto, la rivoluzione consisteva nella struttura di serie serializzata che fu un enorme successo e che influenzerà tutte le produzioni successive.

Per l'estetica (anche del montaggio), i telefilm che distinguono il decennio sono principalmente tre: *Magnum, P.I.* in onda per otto anni dal 1980, *Fame: saranno famosi* che esce nel 1982 e chiude nel 1987, e infine *Miami Vice* trasmesso dal 1984 al 1989.

Sul lavoro ideato da Donald P. Bellisario e Glen A. Larson che vedeva protagonista un perfetto e baffuto Tom Selleck investigatore privato alle Hawaii, per comprenderne la struttura e i tempi del montaggio ci basta analizzare la sequenza introduttiva del primo episodio di *Magnum P.I.*: poco più di 6 minuti nel quale troviamo tutte le caratteristiche della scrittura video e del linguaggio che sarà usato nelle otto stagioni. Con la voce off del protagonista (in stile romanzato "hard boiled") e i suoi sguardi diretti verso la telecamera a commentare alcuni momenti di auto-compiacimento (un po' "nouvelle vague" e quindi *scorretti*), la storia che apre la serie ci mostra Magnum arrivare a terra a nuoto, chiaramente diretto verso una missione da compiere: presentazione dell'ambiente, del contesto, del suo fascino, di un pericolo non del tutto serio, di due belle ospiti bionde nella villa del suo amico/capo Higgins e soprattutto del background di Magnum che dà spessore alla sua presenza (con una veloce sequenza "metrica" in bianco e nero di 7 secondi composta da 14 tagli rapidi e quasi *pubblicitari*, il montaggio ci porta in flashback nel passato da soldato in Vietnam che Magnum ha dolorosamente *superato*) per poi tornare al presente, divertito e senza un attimo da perdere, dove Tom Selleck riuscirà a prendere la Ferrari che Higgins non voleva concedergli.

Due curiosità su *Magnum P.I.* ci raccontano che Selleck rifiutò il ruolo di Indiana Jones (!) di Spielberg per partecipare al telefilm in oggetto, e poi che sulla sigla di apertura della prima serie il tema musicale fosse "troppo anni '70" e per questo dalla seconda stagione in poi venne sostituito con un brano più pop-rock *dentro* quel periodo, e che ciò portò a cambiare anche il montaggio video della sigla di apertura, più veloce e accattivante. Su *Fame: saranno famosi* si è scritto e citato tanto da essere riconosciuta come una serie cult a prescindere dal valore filmico e innovativo. Figlia del film del 1980 di Alan Parker che aveva un approccio "realistico" anche nel montaggio, spesso sporco e fatto evidentemente da parti selezionate che nasce-

vano più lunghe (anche qui, a metà strada tra “nouvelle vague” e documentario) la serie Tv alterna le vicende di giovani artisti musicali (ballerini, cantanti, strumentisti...) che aspirano alla fama e al professionismo, ricalcando quello stile del film apparentemente poco costruito, dove specialmente in alcune performance il montaggio si rendeva “visibile”. Estetica indimenticabile, ritmi che seguono e si appoggiano alle molte musiche diegetiche presenti, attori che sono rimasti per sempre nel cuore degli adolescenti degli anni '80. E il rapporto cinema-TV che in questo caso cambia direzione, dal grande al piccolo schermo, con linguaggi speculari.

Per l'idea però che abbiamo degli anni '80 (superficiali, modaioli, opulenti, usa e getta...) il telefilm perfetto risulta essere quello ideato da Anthony Yerkovich (già dietro a *Hill Street Blues*) e prodotto da Michael Mann (poi regista cinematografico): quel *Miami Vice* interpretato da Don Johnson e Philip Michael Thomas, allora sconosciuti. È il 1984, ed è un anno fondamentale anche per MTV (il canale di video musicali nato tre anni prima) che istituisce i suoi Award, da subito un evento imperdibile per la “musica da guardare”, ma non solo. Considerati gli ascolti e il popolare riflesso estetico sulla società acquisiti in tre anni, a qualcuno della NBC viene l'idea di realizzare un telefilm ispirato a quel mondo, con dei “poliziotti alla MTV”. Abiti italiani firmati, orologi costosi in vista, Ferrari bianca, motoscafi, ragazze in bikini e soprattutto tanta musica: composta appositamente per la serie (e questa era una delle poche vere novità) o presa dalle hit radiofoniche (fondamentale per rimarcare quello stile MTV) la colonna sonora diventò un elemento di successo e riconoscibilità come mai prima. Dal punto di vista strutturale (sceneggiatura e montaggio) *Miami Vice* si rifà a telefilm già visti, collaudati e a quel punto “classici”. La novità sta tutta nella superficie, nel look, nel suo essere colorata e “videoclippara”, appunto. Come si intuisce già dal primo episodio, dove nella scena all'interno di uno strip-club, uno dei due protagonisti (quello afro-americano, non a caso) canta in lip-sync il brano *Somebody's watching me* di Rockwell come fossimo, appunto, in un videoclip dove il playback fa parte del discorso e quindi della storia; e il montaggio usa ripetizioni proprie di quel linguaggio a metà strada tra uno spot e un'esibizione da palco. Curiosità: nel brano musicale in questione il ritornello è cantato da Michael Jackson, che si sovrappone così alla faccia di Philip Michael Thomas. In quegli anni, oltre ad aver fatto dirigere a John Landis uno dei suoi video musicali più conosciuti

(*Thriller*, come già scritto) Michael Jackson affida a Martin Scorsese la realizzazione di *Bad* – che supererà nel 1987 il costo di 2 milioni di dollari.

Scorsese porta a compimento il lavoro con tutta la sua squadra di fiducia, montatrice compresa (Thelma Schoonmaker), e in 4 giorni gira le riprese per una versione lunga quasi 18 minuti. Paradossale come nonostante la grande attenzione all'immagine e la sua passione cinematografica nel pensare ai video musicali dei suoi lavori (tra i più costosi della storia), Michael Jackson non sia mai riuscito a trionfare nel premio di "MTV video dell'anno".

Tornando a *Miami Vice*, un'altra scena iconica di quello stile *musicale* – con la presenza di un brano cantato usato in modo extra-diegetico, tipicità dal quale non si tornerà più indietro – è nella prima stagione e segnerà l'immaginario di tutta la serie. E di tutte le serie TV che vediamo, ancora oggi: quando il montaggio affida a un noto pezzo musicale l'emozione di 2 o 3 minuti di racconto. Qui, siamo in una scena notturna, tesa, e i due protagonisti si avviano verso un possibile scontro a fuoco, in auto, con le luci di Miami e le facce concentrate: è su quel contesto che parte il brano di Phil Collins "In the air tonight", e i tempi della scena sembrano appoggiarsi totalmente a quella canzone, pausa compresa (quando Don Johnson ferma l'automobile per fare una telefonata da una cabina pubblica) per poi ripartire, in sync col crescendo musicale. Come ha commentato qualcuno su YouTube "Fino a questa serie, non c'era stato niente in TV che potesse mettere in parallelo la fusione di musica, coolness e *videografia* così particolare. Indimenticabile il giorno in cui questa scena è andata in onda: qualcosa di speciale, rivoluzionario per l'epoca".

### *Il cinema in casa*

Ad alimentare l'inevitabile rapporto tra cinema e TV del decennio in questione, arriva anche l'esplosione dell'home-video: attraverso le videocassette VHS (nastri magnetici di mediocre qualità) il cinema si rende, nei fatti, affittabile o acquistabile (come un disco musicale o un libro) ed entra nelle case di tutto il mondo *come e quando* vuole il pubblico. On-demand, senza che ancora questo termine venga applicato ai film.

La rivoluzione dettata da simili video-lettori domestici – non solo tar-

gati VHS, ma anche Hi8 – porta sì a una nuova fruizione dei film cinematografici, ma anche a una “ritrovata” voglia di riprendere scene domestiche, un po’ come era successo con le prime telecamere 8mm degli anni ’60, quando una cerimonia o una semplice giornata al mare venivano impresse sul negativo e poi sviluppate e proiettate nelle case di chi si poteva permettere tali apparecchi.

A metà degli anni ’80 invece il videoregistratore VHS viene commercializzato a prezzi *accettabili* e presto anche le videocamere seguono quella strada. E il pubblico non è più soltanto spettatore in sala per una rappresentazione unica (come al teatro o ai concerti musicali) ma diventa audience attiva: noleggiare e comprare film, ma anche girare e rivedere subito il prodotto, sposta il linguaggio verso quella rivoluzione che si completerà nella seconda metà degli anni ’90, con l’esplosione del digitale.

E a proposito di videocassette, nel 1989 a Cannes trionfa *Sesso, bugie e videotape* primo e significativo lavoro di Steven Soderbergh, qui alla regia e al montaggio. Intimo e asciutto, il film introduce l’elemento video non solo a fini estetici ma costruendo attorno a questa sorta di confessionale *moderno* una reale svolta narrativa. “Come iniziamo?” si chiede una delle protagoniste prima di farsi riprendere, “Accendo la telecamera e tu inizi a parlare” le risponde James Spader – che interpreta un ragazzo che si definisce impotente, almeno davanti ad altre persone. Soderbergh ci racconta una storia *sul* sesso con quattro protagonisti: una moglie fedele e poco interessata all’atto sessuale (Andy MacDowell), suo marito che la tradisce con la sorella di lei, e un vecchio amico (Spader, appunto) che realizza interviste molto intime e che sembra arrivare in città a smontare questo ipocrita equilibrio; e il regista americano lo mette in scena montando pezzi di videotape all’interno della struttura come fossero momenti verosimili ma non del tutto veri, prodotti di e da una società che stava rimpiazzando la realtà con la sua rappresentazione ma che si basava, in definitiva, sulle bugie.

E quando nella sequenza risolutiva il suo amico si mette a guardare la videocassetta del tradimento da parte di sua moglie – la MacDowell – proprio con Spader che in un ribaltamento di ruoli diventa “quello da intervistare”, è il racconto cinematografico a essere *interrotto* da quello domestico, quando lo stesso Spader poco prima dell’atto sessuale spegne la videocamera lasciando il marito infedele tradito solo di fronte allo schermo vuoto: come a dire, si ferma il nastro ma non si ferma la storia. E il marito ingan-

nato, in silenzio davanti a una TV che riproduce solo “rumore video” da cassetta non registrata, lo capisce bene.

Soderbergh ci offre un montaggio che gioca con i due (o tre?) livelli di struttura, mostrando la TV come una finestra dalla quale si riesce a vedere qualcosa per il tempo che “vuole l’intervistato” senza che lui, l’autore, possa intervenire. Un’espedito, in realtà, per raccontare una storia cinematografica più ampia, dove la realtà delle voci in campo (lo si capisce bene dal suono delle telefonate, sempre in primo piano e non con l’effetto *audio dello speaker telefonico*) “supera” quelle dei mezzi come le videocassette. E la scena di Spader che ne distrugge il contenuto è catartica e sentita, quasi commovente.

Il 1989 è anche un anno tecnologicamente da segnare: la Avid Technology, fondata un paio d’anni prima da Bill Warner in Massachusetts, mette in commercio il suo “video editing software” su piattaforma Macintosh II. Si tratta del primo programma di montaggio digitale (ancora *offline*, cioè con immagini molto compresse da non poter essere trasmesse in TV) che rivoluzionerà tutto il settore nel giro di pochissimi anni.

Ma quando terminano gli anni ’80? Come scritto all’inizio, non esiste una *data artistica* precisa, ma alcuni chiari indizi ci possono aiutare in questo esercizio: da *Cuore Selvaggio* di David Lynch che vince la palma d’oro a Cannes nel 1990 ad *Alien 3* del ’92 di David Fincher che avrebbe dovuto chiudere la saga, troviamo diversi motivi per ritenere superato il decennio in questione. Ma partiamo dalla TV, prima che dal grande schermo.

### *Ultimi fuochi e nuove fiamme*

“Perché prendo tempo? Cos’altro posso fare in una città nella quale il semaforo giallo significa ancora rallentare invece di accelerare?”. Siamo nella primavera del 1990 quando sulla TV americana arriva *Twin Peaks*: per l’episodio pilota circa 35 milioni di spettatori restano 90 minuti attaccati a quelle immagini e suoni che diventeranno cult e poi fenomeno di costume, e che anticiperanno diversi tratti delle serie TV di successo attuali. Sceneggiata da David Lynch e Mike Frost (lo stesso di *Hill Street Blues*) la serie si muove tra vari generi – dalla soap opera all’horror, passando per noir e gialli più consueti – riuscendo a parlare a spettatori diversi che ne

vengono attratti in maniera quasi morbosa, forse senza neanche capirne il motivo. Almeno per tutta la prima stagione, composta di otto episodi. Sembra che sia stato il produttore di *Twin Peaks* stesso, Harley Peyton, dopo la messa in onda dell'episodio pilota a porre la domanda alla quale l'industria sta ancora cercando la risposta, più di 30 anni dopo: "Che cosa è appena successo in TV?".

L'inesperienza e la diffidenza di Lynch verso il mezzo televisivo, la capacità di Mike Frost di scrivere plot attraenti e credibili, le atmosfere oniriche, la musica di Angelo Badalamenti che occupa una media di 30 minuti a episodio<sup>8</sup> e che diventa diegetica proprio nel primo di questi, quando la famosa sigla viene cantata in un club la sera della lunga sequenza finale; e poi ancora, l'era del videoregistratore e degli home-video che permettono ai fan di registrare e rivedere le puntate alla scoperta di dettagli nascosti, e la TV stessa che appare nella storia di Lynch con la soap-opera *Invitation to Love* che il regista usa e fa a pezzi, così come l'home-video girato su Laura Palmer (la vittima) che sembra rivelare l'assassino... sono tanti e diversi i motivi del successo, che solo il mix di tutti questi ci offre una risposta al fenomeno di quei mesi.

Come nei suoi film, Lynch si muove nelle puntate di questa serie attraverso il sogno, le fantasie, la realtà e il ricordo. Un caos controllato, calmo e libero allo stesso tempo, che progressivamente porta la storia a interessarsi più al lato oscuro dei sospettati piuttosto che al loro reale coinvolgimento nell'omicidio. Esemplari gli ultimi 10 minuti del terzo episodio: dalla proprietaria della segheria che trova due registri "segreti" (il gioco del doppio è presente in tutta la serie e per ogni personaggio, già dagli indimenticabili titoli di testa) si passa a casa della vittima dove il padre fa suonare un disco swing allegro di Glenn Miller ("Pennsylvania 6-5000", brano uscito prima dell'entrata nella seconda guerra mondiale degli USA e che raggiunse il successo proprio nei mesi di Pearl Harbor) e con la foto in mano di sua figlia inizia a ballare piangendo, ma cercando di sorridere: "Dobbiamo ballare. Dobbiamo ballare per Laura" dirà alla moglie che cercherà di fermare quell'assurda scena di disperazione che si chiude con la rottura della cornice sulla mano del papà e il suo sangue a macchiare la foto di Laura; a seguire Lynch ci porta a casa dell'agente Cooper che si addormenta e sogna, e sognando ci immerge profondamente nell'*universo-lynch*: dopo uno scontro verbale tra due misteriosi oratori, entriamo in una stanza rossa dove in-

sieme a un invecchiato agente Cooper c'è Laura Palmer e un nano che parlano in maniera quasi incomprensibile – Lynch fece recitare agli attori le battute al contrario per poi mandare tutto in *reverse* esasperando l'effetto straniante – fino a che il nano si alza e inizia a ballare. A questo punto della scena l'agente Cooper si risveglia e dopo aver telefonato al suo collega (“So chi ha ucciso Laura Palmer” gli dice) continua a tenere il tempo della musica del sogno, schioccando il pollice. I titoli di coda di questo episodio, rompendo uno schema consolidato, verranno montati sul nano che balla nella stanza del sogno: ancora una volta, “cosa stava succedendo in TV”?

Nella stessa primavera del 1990 Lynch porta a Cannes il suo *Cuore Selvaggio* e Bernardo Bertolucci, che è presidente di giuria, se ne innamora e spinge per la sua vittoria.

Il film, che ha una struttura temporale lineare racchiusa tra due ellissi (dopo il violento inizio che porta il protagonista in carcere si salta di due anni a quella che sarà un'avventura in strada tra i due amanti, interpretati da Nicholas Cage e Laura Dern, fino al nuovo tragico evento che finirà con l'arresto di Cage per 5 anni e che ci porterà alle sequenze finali) è considerato come “non il miglior prodotto di Lynch”, e condivide inevitabilmente diverse analogie e similitudini discorsive (e non solo) con la serie TV *Twin Peaks* in onda nello stesso periodo: il fuoco, per iniziare, che nella storia televisiva “cammina con me” come nel poema recitato dall'uomo con un braccio solo, qui nel film *Cuore Selvaggio* ha una presenza diegetica e di dettagli (fiammiferi e sigarette, principalmente). Nella storia ispirata al romanzo di Barry Gifford e sceneggiata da Lynch, è infatti un incendio a ricorrere come evento scatenante – e poi ridondante nei ricordi con ripetuti flashback da risultare retorico – proprio attraverso un montaggio a volte *didascalico* che ne esalta quel sapore da soap-opera col quale l'ideatore di *Twin Peaks* gioca, facendo a pezzi una storia d'amore “on-the-road”. E poi la musica curata da Angelo Badalamenti, onnipresente in questo film come nella serie TV, e i diversi attori che prendono parte a entrambi i prodotti (su tutti, Sheryl Lee che nella serie è la vittima Laura Palmer e che qui interpreta la fatina in stile *Mago di Oz*) e poi il montatore stesso, quel Duwayne Dunham che aveva lavorato con Lynch già per *Velluto Blu* nel 1986 e che aveva firmato la regia(!) de il *Ritorno dello Jedi*, il terzo capitolo di *Guerre Stellari* uscito nel 1983 e che sarà l'uomo a garantire continuità a tutta la serie di *Twin Peaks* firmando il montaggio e la direzione di

3 episodi. Un raro percorso parallelo per due prodotti diversi ma *simili*, destinati a media che all'epoca non condividevano né metodi né tempi di distribuzione.

“Una sera mi ha chiamato David (Lynch) – ha raccontato Duwayne Dunham ad Andrew Grevas<sup>9</sup> – e mi ha detto: ‘La ABC ci sta dando 4 o 5 milioni di dollari per fare questo *piccolo film*. Non andranno mai in onda, ma andiamo a divertirci un po’ e a fare un film. Lo monterai per me?’ Gli ho detto di sì e siamo andati a realizzare l’episodio pilota di *Twin Peaks* (...) Qualche settimana dopo la fine dell’episodio pilota torna da me con la proposta di *Cuore Selvaggio*. ‘Mi dispiace tanto David, mi piacerebbe lavorare di nuovo con te – gli dico – ma ho accettato un altro lavoro di montaggio e non posso scambiare un lavoro di editing con un altro’. David mi ha guardato per un minuto e mi ha detto: ‘Beh, cosa *ci vorrebbe* per montare *Cuore Selvaggio*?’. Ho detto: “David, ho sempre voluto dirigere. Questo è sempre stato il mio obiettivo, ed è per questo che faccio quello che faccio. Se avessi l’opportunità di dirigere qualcosa, lo capirebbero tutti, compreso lo studio’. E David: ‘Ok, bene. Siamo appena stati selezionati per sette episodi di *Twin Peaks* e puoi fare il primo. Ora, monterai *Cuore Selvaggio* per me?’”.

Un’ultima e strana curiosità che lega i due lavori di Lynch: nella colonna sonora di *Cuore Selvaggio* è presente un’edizione strumentale di “Wicked Game” di Chris Isaak, lo stesso brano (nella versione originale, cantata) che apriva il film TV di John Herzfeld del 1989 *Delitto al Central Park (The Preppie Murder)* interpretato da Lara Flynn Boyle che in *Twin Peaks* sarà Donna Hayward, una delle protagoniste. La canzone di Isaak – con un indimenticabile videoclip diretto dal grande fotografo Herb Ritts che ritraeva il cantautore amoreggiare in spiaggia con la top-model danese Helena Christensen – si apriva col verso “The world was on fire and no one could save me but you...” (Il mondo era in fiamme e nessuno poteva salvarmi, ma tu...)

E arriviamo al 1992. Mentre Avid lancia il suo software di montaggio digitale anche per il cinema (con possibilità di editing a 24 fotogrammi al secondo, come per la pellicola) nelle sale cinematografiche esce il terzo capitolo di *Alien*, per la regia di David Fincher – lo stesso che aveva diretto Madonna nei due videoclip *Express Yourself* del 1989 e *Vogue* del 1990 premiati da MTV per la miglior regia.

In quegli anni a cavallo tra gli ottanta e i primi novanta, il videoclip musicale è nel pieno del suo successo e molti registi sfruttano il linguaggio ibrido tra pubblicità e cortometraggio per formare un'identità *nuova* alla forma e al discorso in oggetto: Fincher intuisce, tra i primi, che la strada videomusicale è un'ottima chance per farsi notare e sperimentare più liberamente; già autore degli effetti visivi per Lucas e Spielberg ne *Il ritorno dello Jedi* del 1983 (il terzo film di *Guerre Stellari*) e *Indiana Jones e il tempio maledetto* del 1984 (il secondo capitolo della saga con Harrison Ford), Fincher esordisce a Hollywood come regista di un film travagliato, con una sceneggiatura scritta più volte e un finale per il quale deve lottare. Con un'estetica visiva che prende molto dal videoclip – in quella che sembra essere una prima e importante apertura dell'Arte Cinematografica al mondo parallelo musicale che molto aveva attinto dal linguaggio del cinema classico e dalla videoarte – il film co-prodotto dalla protagonista sempre più “unica superstita” Sigourney Weaver sarà una mezza delusione economica e artistica nel suo prodotto complessivo, ma con alcuni interessanti stilemi di montaggio che prendono le distanze dagli anni '80.

Editato dallo stesso Terry Rawlings che aveva firmato il primo *Alien* di Ridley Scott del '79, il film già nella sequenza iniziale dei titoli di testa mostra una scelta meno lineare rispetto ai primi due capitoli: in alternato ai crediti scritti sul cielo stellato, il montaggio inserisce veloci inquadrature dell'interno del modulo spaziale nel quale dorme la nostra eroina Ripley. Partendo proprio dal primo piano della Weaver (dopo il titolo del film) che ci viene mostrata nella capsula del sonno per circa 4 secondi, i tagli a seguire saranno sempre più veloci – tre secondi, due e mezzo, due, fino a pochi frame in cui si mostra la bambina che dorme poco prima dello scoppiare dell'incendio – e meno descrittivi, montati quasi come una rottura nel cielo più che per la loro linearità e continuità di racconto: un'evocazione di qualcosa che si chiarirà allo spettatore pochi minuti dopo in modo più diretto e comprensibile, ma che diventa stile. E che si ripete, in maniera diversa ma sempre in alternato/parallelo, per esempio, nella sequenza del funerale dei compagni di sventura della Ripley – almeno nella versione lunga del montato, chiamato *Assembly Cut* – quando l'alieno ospite di un bovino morto sta per uscire dall'animale e viene montato a rottura della scena della cremazione dei corpi con inserti a volte molto rapidi ma efficaci a costruire anche un senso di conflitto tra la morte e la vita che porterà altra

morte, dettato da un contrasto che coinvolge anche il suono (rumori sommessi e rottura di carne dalla parte dell'alieno e parole su parole dalla parte del funerale) e la fotografia, spettacolare nel mostrare il luogo della cremazione e i volti dei protagonisti montati in sovrimpressioni, ed essenziale e cruda nel raccontare la nascita dell'alieno in solitudine. Scelte strutturali che probabilmente venivano dall'esperienza promozionale di Fincher, dove un surrogato delle lezioni di Èjzenštejn sul montaggio connotativo venivano e vengono usate abitualmente.

Nel sapore complessivo, il film *Alien 3* vorrebbe rifarsi al clima horror rarefatto del lavoro originale di Ridley Scott, grazie soprattutto al montaggio. Con un lavoro di cutting che non corre troppo e usa quei break descritti come fossero parte di una punteggiatura volutamente evidente, all'interno di una macro-struttura lineare che decide di non mostrare tutto, come al contrario aveva fatto Cameron nel secondo capitolo.

Una curiosità sul finale di *Alien 3*: dopo la tanto sofferta scelta di lottare per il sacrificio dell'eroina, Fincher e il suo montatore decidono di accompagnare lo spettatore verso le ultime informazioni video con la voce della Ripley presa dal finale del primo film, quando la capitana era l'unica superstite: "...con un po' di fortuna la compagnia mi trarrà in salvo...". In questo caso, però, la sua voce suona su delle capsule per il sonno vuote, prima dello stacco sul video di bordo che ci informa che la colonia penale è stata chiusa e "fine delle trasmissioni".

## Note

- <sup>1</sup> Umberto Martino, 20 gennaio 2003, “Sentieri Selvaggi” [www.sentieriselvaggi.it/profili-thelma-schoonmaker-il-montaggio-scatenato](http://www.sentieriselvaggi.it/profili-thelma-schoonmaker-il-montaggio-scatenato).
- <sup>2</sup> Michael Mallory, 1 gennaio 2010, “CineMontage” <https://cinemontage.org/silent-revolutionary-carol-littleton/>
- <sup>3</sup> Scott, Essman, 1 gennaio 2000, CineMontage ([cinemontage.org/conversation-mark-goldblatt/](http://cinemontage.org/conversation-mark-goldblatt/))
- <sup>4</sup> Andrej A.Tarkovskij, *Scolpire il Tempo*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, prima edizione 2015.
- <sup>5</sup> Andrej A.Tarkovskij, cit.
- <sup>6</sup> Emilio Cozzi, 24 settembre 2021, “Wired Italia”.
- <sup>7</sup> <http://cinematyler.com/archives/916>
- <sup>8</sup> Chris Willman, *Setting Lynch’s Muse to Music*, “Los Angeles Times”, 29 settembre 1990.
- <sup>9</sup> <https://25yearslatersite.com>

**Andrea Ciacci**  
**SCHERMO NERO**  
**SCHERMO BIANCO**

© Edizioni Falsopiano - 2023

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

[www.falsopiano.com](http://www.falsopiano.com)

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

In copertina e quarta di copertina: *Memento* di Christopher Nolan (2000)

Prima edizione - Settembre 2023