

Vito Zagarrío

*Labirinti.*

*Il piano sequenza nel cinema italiano contemporaneo*

1. *Per una teoria del piano sequenza*

Il piano sequenza è sempre stato una sorta di biglietto da visita dell'Autore, un modo per rivendicare con forza il proprio ruolo artistico. Ma allo stesso tempo è una visione etica della vita: l'idea di non manipolare la realtà, di rispettare il tempo e lo spazio, di coinvolgere lo spettatore nella particolare retorica filmica. Per Bazin e per la generazione che a lui faceva riferimento era un fatto *politico* oltre che teorico, un modo per rispettare l'unità del reale e per non assumere un ruolo coercitivo nei confronti dello spettatore, invitato a una percezione del *reale* il più fedele possibile<sup>1</sup>.

Penso ai grandi esempi della storia del cinema: i famosi piani sequenza di Orson Welles (*Citizen Kane*, *Touch of Evil*), di Renoir (*La règle du jeu*), di Hitchcock (*The Rope*), Truffaut (*Les quatrecent coups*) e in epoca di digitale di Sokurov (*Russian Ark*). Tra gli italiani i casi di Visconti (*La terra trema*, *Senso*), di Maselli (*Gli sbandati*, *I delfini*), di Tornatore (*L'uomo delle stelle*), di Giuseppe Bertolucci (*Berlinguer ti voglio bene*), *Le Bal* di Ettore Scola (film la cui estetica è basata sul long take), e in epoca digitale di Salvatore Maira (*Valzer*). Sottolineo in epoca digitale, da un lato perché solo grazie al digitale si possono realizzare interi film in piano sequenza, dall'altro perché le nuove tecnologie degli effetti speciali permettono manipolazioni dell'immagine tali da mettere in dubbio il reale movimento di macchina. Così che lo stesso piano sequenza è ormai impossibile da

---

<sup>1</sup> Cfr. A. BAZIN, *Pour en finir avec la profondeur de champ*, in «Cahiers du cinéma», 3, 1951, pp. 17-23; ID., *L'évolution du langage cinématographique*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, du Cerf, Paris 1958; F. VANOYE, A. GOLIOT-LÉTÉ, *Étude d'un plan-séquence: Paysage dans le brouillard*, in *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris 1992; P.P. PASOLINI, *Osservazioni sul piano sequenza*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 237-41.

verificare. Come fare a capire se si tratta di *one shot sequences* genuine o di manipolazioni digitali? Penso al recente passato, come a *Omicidio in diretta* (De Palma, 1998), che presenta già dei tagli realizzati grazie alla postproduzione digitale: soprattutto le panoramiche a schiaffo dentro il palazzetto dello sport consentono dei tagli invisibili, realizzabili in montaggio e in postproduzione. La stessa cosa avviene oggi, a ben guardare, in elaborati piani sequenza come il folgorante inizio di *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), dove due panoramiche veloci consentono il taglio; oppure nel bellissimo incipit di *Spectre* (Sam Mendes, 2015), dove il piano sequenza ha la possibilità di essere tagliato grazie a una breve sosta o un leggero spostamento della mdp. O anche ne *I figli degli uomini* di Cuarón e ovviamente in tutto *Birdman* di Iñárritu (2014), un film in piano sequenza, ma ampiamente ‘truccato’ col computer. Il digitale permette oggi quello che Hitchcock si doveva inventare in maniera artigianale ai tempi di *The Rope* (1948), che nascondeva con delle quinte o altri escamotage i necessari tagli dovuti ai caricatori della pellicola.

Distingueri comunque il piano sequenza *puro* dal *long take*: mentre lo *one-shot sequence* risolve un'intera scena con un'inquadratura, il *long take* è un *ritmo* del film, una forma (che non necessariamente porta alla risoluzione di una intera scena). Ma entrambe le scelte postulano una forte impronta autoriale. In un interessante saggio, Steve Neale fa il punto teorico sul *long take*, e affronta *concepts, practices, technologies, and histories* di questa forma retorica<sup>2</sup>. Dal cinema delle origini al digitale, il *long take* è un filo rosso che percorre tutta la storia del cinema, e impone una riflessione su problemi di tecnica, di modi di produzione, d'ideologia, di contesto storico e politico, di estetica e di immaginario collettivo. In generale, il piano sequenza è stato visto da alcuni cineasti della *modernità* come una scelta politica, contro il cinema *mainstream* e a favore di un cinema autoriale, capace di fare riflettere lo spettatore: pensiamo, su tutti a Theo Angelopoulos (*O Thiasos*, 1975) e a Miklós Jancsó (*The Red and the White*, 1968) diventati manifesti di un cinema politico.

Due libri usciti quasi contemporaneamente confermano quanto il tema sia cruciale nel dibattito teorico contemporaneo: il primo è *The Long Take. Critical Approaches*, a cura di John Gibbs e Douglas Pye, il secondo *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous* di Lutz Koepnick<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. S. NEALE, *Introduction 2: The Long Take – Concepts, Practices, Technologies, and Histories*, in *The Long Take. Critical Approaches*, a cura di J. Gibbs, D. Pye, Palgrave Macmillan, Londra 2017.

<sup>3</sup> Cfr. GIBBS, PYE (a cura di), *The Long Take. Critical Approaches*, cit; L. KOEPNICK, *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, University of Minnesota, Minneapolis 2017.

Secondo Gibbs e Pye, il *long take*, che si sposa spesso con un'estetica dello *slow cinema*, ha sempre in qualche modo a che fare con il concetto di *bravura* del regista, ma non c'è solo quello: «the *bravura* qualities of many long takes [...] is countered by other kinds of long take practice, no less skillful, in which technical virtuosity (and the concomitant dangers of showiness and ostentation) is a less prominent part of the experience»<sup>4</sup>. Su queste basi teoriche, il libro offre un vasto ventaglio di *case studies* che spaziano tra autori noti e meno noti del cinema classico, di quello moderno e contemporaneo.

Il volume di Koepnick, più *estremo*, invece dei grandi nomi del passato punta su casi più difficili e autori più sperimentali. Anche qui torna il concetto di *bravura* del regista, di talenti che l'autore cita come Lisandro Alonso, Nuri Bilge Ceylan, Pedro Costa, Hou Hsiao-Hsien, Michael Haneke, Jim Jarmush, Jia Zhangke, Abbas Kiarostami, Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Kelly Reichardt, Gus Van Sant, Angela Schanelec, Alexandr Sokurov, Béla Tarr, Tsai Ming-Liang. Ma Koepnick sembra più interessato – ed è anche questa l'originalità del libro – a un *cinema espanso*, fatto di *art cinema*, installazioni, video per gallerie e musei, meno legati a un esito commerciale o alla sala cinematografica tradizionale.

Anche Koepnick lega la sua analisi alla nozione di *slowness*, facendo riferimento a un suo precedente libro<sup>5</sup>: il piano sequenza dilata il tempo, devia le traiettorie del desiderio e della narrazione<sup>6</sup>. Un esempio lampante di questa sua scelta è *Voir la mer*, una installazione multischermo creata nel 2011 al Musée d'art contemporain di Montreal. «The installation consists in nine large screens, systematically obstructing the possibility to see everything at once; each screen shows a medium close-up of a single person who first faces the sea, then turns towards the camera and faces the viewer directly»<sup>7</sup>. Altro esempio è *The Turin Horse* di Béla Tarr: «glacial long takes [...] certainly invite us to be seen as stylistic exercise in getting [...] beyond temporality»<sup>8</sup>. Un esempio storico, dietro queste sperimentazioni a volte estreme, è quello di Warhol, che con *The Sleep* provoca lo spettatore, sfidando le sue emozioni e la sua percezione. Ma Koepnick allarga la sua riflessione ad altri esempi, alcuni più ovvi altri più originali. Partendo insomma da questa condivisibile idea di «screens without

<sup>4</sup> GIBBS, PYE (a cura di), *The Long Take. Critical Approaches*, cit., p. 20.

<sup>5</sup> L. KOEPNICK, *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*, Columbia University, New York 2014.

<sup>6</sup> Cfr. KOEPNICK, *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, cit.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 16.

frontiers», Koepnick ha buon gioco ad allargare l'analisi all'estetica dei droni, a quella della sorveglianza, o a quella dei film girati col telefono cellulare, necessariamente basati sul ritmo del *long take*.

Siamo di fronte a una profonda rivoluzione estetica e lo sguardo che si esprime attraverso il *long take* è fondamentale. «Classical long takes, it has been argued, slowed down cinematic time because they withheld shot/reverse shot patterns, reaction shots, and occasional point-of-view frame»<sup>9</sup>. Oggi lo scenario è cambiato: «As a strategy that migrates across different media platforms today, the long take in fact does not need to be inherently slow; not does it need to evacuate subjectivity and emotion from the act of engaging with moving images»<sup>10</sup>.

## 2. Il piano sequenza nel nuovo cinema italiano

Questo è lo scenario teorico contemporaneo. Vediamo ora come l'urgenza teorico/estetica di utilizzare il piano sequenza influenza il nostro cinema. Per quanto riguarda il cinema italiano contemporaneo bisogna partire da Paolo Sorrentino, l'Autore che più ha riflettuto sull'estetica filmica, facendone il perno ideologico di *La grande bellezza* e un po' di tutto il suo cinema autoriflessivo.

Sorrentino riesce a sottolineare due forme di racconto e di montaggio apparentemente in contrasto: da un lato il piano sequenza, cioè una scena risolta con una sola inquadratura (ma con complessi movimenti all'interno di questo singolo *shot*); dall'altro il montaggio analitico, cioè una scena risolta con molti tagli al suo interno. Un esempio lampante in cui Sorrentino giustappone le due tecniche è il finale di *Le conseguenze dell'amore*. Prima il personaggio di Titta Di Girolamo viene condotto al cospetto del capomafia per il definitivo interrogatorio: la *steadycam* di Sorrentino segue per molti minuti il protagonista (Toni Servillo) lungo i corridoi dell'albergo dove si svolge l'incontro, aiutato dalla bella fotografia di Luca Bigazzi. Per un tempo che sembra infinito la macchina da presa precede e poi segue Titta, e con un piccolo spostamento l'oggettiva diventa soggettiva. L'occhio obiettivo *su* Titta diventa l'occhio soggettivo *di* Titta, con una bella trovata dal punto di vista della retorica dello sguardo. Anche l'incontro col capomafia è risolto senza soluzioni di continuità, con la macchina da presa che continua, un po' impietosamente, a stare sul personaggio.

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>10</sup> *Ibid.*

Ma appena finita questa lunga, ossessiva sequenza, Sorrentino sceglie un altro registro: il montaggio alternato – cioè passa dalla narrazione del presente al flash back – e poi il montaggio analitico. Alternato è quando la memoria di Titta fa ricostruire allo spettatore cosa è successo di una valigetta piena di dollari di cui il protagonista deve rispondere; analitico è quando Titta viene calato da una gru dentro una vasca di cemento per il tragico finale. In questo tremendo esito del film, Sorrentino esibisce tutta la sua abilità nell'uso della retorica filmica: la soggettiva del protagonista sino all'ultimo istante di vita, lo sguardo in macchina – una *interpellazione* verso lo spettatore – sia del protagonista sia del suo amico, un operaio che lavora tra i tralicci in alta montagna, che chiude l'ultima inquadratura rivolgendosi, mesto, allo spettatore.

Vediamo in dettaglio il piano sequenza, che dura 6.53. Si parte con un CM della stanza in cui Titta è in attesa dell'incontro. La mdp comincia a muoversi, cogliendo il protagonista scortato dai tre mafiosi che poi lo porteranno al luogo dell'esecuzione. La *steadycam* si sposta da dx a sx. Passa per un angolo di buio assoluto e procede nel corridoio, precedendo i quattro personaggi (ognuno spallato dalla mdp). La fotografia qui è algida, tendente al verdastro. Al minuto 0.30 la mdp segue il gruppetto che entra nell'ascensore, si avvicina sino al PP di Titta. 1.00: la mdp segue Titta e la sua scorta fuori dell'ascensore nel nuovo ambiente. Ma a 1.07 Titta – di spalle – si defila, scompare dall'inquadratura, mentre gli altri cominciano a scendere delle scale. E qui la ripresa in oggettiva diventa soggettiva; diventa il punto di vista del protagonista – e dunque dello spettatore. 1.28: si aprono delle porte e la mdp continua a procedere nel vestibolo in soggettiva. Soggettiva confermata dal fatto che cominciano degli sguardi degli astanti in macchina: il mafioso della scorta si volta verso Titta, cioè verso la mdp (1.32). Il fuoco è solo sui mafiosi, il contesto è leggermente sfocato, a dimostrare che non si tratta di un accentuato grandangolo in panfocus. Ma il fuoco torna su altri astanti che lanciano sguardi verso la mdp (1.56). 2.03: la mdp entra nel salone principale, su cui campeggia un grande cartellone sul convegno in corso (sull'ipertrofia prostatica). La *steadycam* continua a seguire i due mafiosi in silhouette ai lati del frame. 2.10: altri sguardi in macchina di personaggi seduti in sala. Ma a 2.18 ecco il nuovo cambio di retorica dello sguardo, e Titta rientra in campo di quinta, ritrasformando la falsa soggettiva in oggettiva. La mdp lo segue, sino a che lui si ferma di profilo; qui (2.30) comincia un movimento complesso: la mdp ruota attorno a Titta, mentre la scorta dei mafiosi si muove a sua volta circolarmente da destra a sinistra, e lo stesso protagonista accenna un movimento circolare. La *steadycam* ha effettuato dunque

un movimento di 360° ed è ora ferma dietro le spalle del boss mafioso e di fronte a Titta, che si siede (2.46), mentre finisce la musica di commento. «Raccontami con frasi concise come sono andate le cose» – dice il boss; e qui comincia (sempre senza tagli) il lungo racconto del protagonista, che evidenzia la grande capacità recitativa di Toni Servillo, col suo misto di timidezza (la continua tosse nervosa) e di fierezza: «Io la valigia non ve la voglio dare» (4.42). Su questa battuta, una rapida pan sx-dx a scoprire un 'comitato' mafioso di quattro persone, e poi di nuovo una pan di ritorno dx-sx. Il fuoco va sulla mano del boss che chiama a consulto un collaboratore che si pone di profilo in PP (gli chiede notizie del conto corrente in Svizzera), poi torna su Titta (5.08). Il dialogo tra il protagonista e il boss continua ancora un poco e a 6.20, quando il mafioso capisce la cocciutaggine di Titta, si alza e cammina verso la profondità, chiedendo notizie di un ristorante. Restano in campo i mafiosi della scorta, che accerchiano minacciosamente il protagonista, ormai condannato.

Finisce qui l'elaborato piano sequenza, ma possiamo individuarne altri, nel cinema di Sorrentino, che testimoniano di come questa scelta estetica sia un biglietto da visita fondamentale per il regista. Si potrebbe rischiare dicendo che la dinamica qui analizzata tra soggettiva e oggettiva funziona in maniera complementare a quella retorica del *testo speculare* analizzata da Browne in un suo storico saggio. Mentre la scena di *Stagecoach* studiata da Browne si basa sul montaggio analitico della Hollywood classica, i piani sequenza di Sorrentino vivono all'insegna della *modernità*, ma ottengono lo stesso effetto di attirare lo spettatore – mi viene da dire – in una sorta di porta girevole che lo porta in una dimensione spazio-temporale diversa

The form and features of these images, the framing of shots and their sequencing, the repetition of set-ups, the position of characters, the direction of their glances can be taken as complex structure and understood as a characteristic answer to the rhetorical problem of telling a story, of showing an action to a spectator. Because the significant relations have to do with seeing [...] and because their complexity and coherence can be considered as a matter of 'point of view', I call the object of this study the 'specular text'<sup>11</sup>.

Un momento del film d'esordio di Sorrentino (*L'uomo in più*), dimostra come il regista insegua questa strategia estetica sin dalla sua opera prima. In questa chiara citazione del piano sequenza di *Goodfellas* di

<sup>11</sup> N. BROWNE, *The rhetoric of the specular text with reference to Stagecoach*, in *Theories of Authorship*, a cura di J. Caughie, Routledge, London 2013.

Scorsese, nel quale uno degli attori principale entrava dentro i labirinti di un ristorante, il protagonista (il fido Toni Servillo) entra dentro i budelli metaforici di una discoteca. Tutta la scena è una dimostrazione di tecnica e di poetica. Basti pensare alla complessità dell'apparato: le comparse, gli attori, la sincronizzazione dei movimenti, l'operatore *steadycam*, la direzione della fotografia, il controllo delle luci del locale in funzione della fotografia, la scenografia, i costumi, la troupe coinvolta per far sì che una scena di tale complessità funzioni. Questo è il 'biglietto da visita' di cui parlavo in apertura di questo saggio.

Nel caso di *This Must Be the Place*, la complessità è un misto di movimento di macchina e di movimento della scenografia e degli attori. Un lineare ma tecnicamente complicato movimento di macchina (probabilmente una *louma* o un *crane* accoppiato al carrello) fa indietreggiare la mdp dal palcoscenico sullo sfondo al gruppo che canta, sino a poi scoprire, in mezzo al pubblico, il protagonista Sean Penn. L'inquadratura parte da una donna seduta a leggere una rivista su una poltrona *vintage*, con accanto un cane (finto) accoccolato in un canestro. Il sonoro è quello dell'incipit musicale della canzone dei Talking Heads che sentiremo e che dà il titolo al film. Da qui la mdp comincia, con un lentissimo movimento, a carrellare indietro; scopre un microfono (0.49), poi, con una piccola sorpresa, emerge a ritmo musicale dal bordo inferiore del *frame* lo stesso David Byrne, che comincia a cantare la strofa. È una scelta che ricorda certe trovate di Giuseppe De Santis, come ad esempio le mondine che emergono improvvisamente da sotto l'inquadratura nella scena della lotta contro le 'clandestine' in *Riso amaro*. La mdp continua a indietreggiare, scoprendo tutta la band schierata verso il pubblico. Si vede poi lo stesso pubblico (1.31), mentre ecco, a sorpresa, che lo stesso fondale comincia ad animarsi (1.40): la donna e il cane cominciano a ruotare verticalmente; si capisce che sono appiccicati a un finto pavimento che diventa una parete e che comincia a muoversi verso la mdp (1.58). Il fondale animato continua a venire verso pubblico e spettatore; a 3.00, in perfetto sincronismo, i componenti della band si inchinano, e così facendo lasciano passare sopra le proprie teste la scenografia mobile che avanza sino a fermarsi (3.28). A questo punto la mdp cambia stile e ritmo, panoramica rapidamente da dx a sx, carrella avanti in mezzo al pubblico sino a scoprire, in mezzo agli spettatori, il protagonista Sean Penn. Dall'ombra, il suo PP emerge in luce (4.13). Come si vede, in questo caso il movimento della mdp è relativamente semplice e lineare, ma è la trovata del movimento dell'intera scenografia a sorprendere.

Interessanti anche i due casi di *Il divo*, che confermano le scelte degli altri film. La prima scena è quella del party a casa di Cirino Pomicino,

che sembra anticipare il grande party sulla terrazza Martini di *La grande bellezza*. Si aprono delle porte che invitano la mdp a entrare, come se fosse la soggettiva di uno *spettatore-voyeur*, di un convitato di pietra; si nota una fila di persone che si scopriranno essere *clienti* in cerca di una raccomandazione. La mdp carrella velocemente in avanti sino a un grande salone, si alza in *dolly* e si abbassa, si muove da dx a sx, penetra in un'altra sala, gira attorno e scopre il controcampo della fila di persone vista prima. La mdp panoramica e si abbassa ancora sino a scoprire Andreotti e moglie (Servillo e Bonaiuto) in CM. Una panoramica veloce sx-dx descrive una donna dallo sguardo libidinoso, poi la mdp ritorna a dx seguendo un uomo che balla. Si torna a Servillo e Bonaiuto (con Flavio Bucci semiaddormentato sul divano), che a un certo punto si alzano (0.58). La mdp ruota attorno a loro, e segue in carrello Andreotti, che incrocia Pomicino (Buccirosso) e scompare verso la porta. La mdp resta su Pomicino, che ringrazia Andreotti, poi si sposta da dx a sx, seguito dalla mdp nel salone principale, dove l'onorevole comincia a ballare come un ragazzino, mentre rullano dei tamburi (1.38).

*Dance*. È forse questa parola la migliore via per interpretare la sequenza. La camera di Sorrentino 'danza' dentro le stanze del potere, smaschera i grotteschi rituali dei servi di quel potere, i *clientes*, i leccapiedi, ne irride la finta fierezza di classe. In modo perfettamente circolare, senza tagli di montaggio, la sequenza inizia dove finisce, e avvolge con armonia e ironia quel mondo che Sorrentino da una parte sente distante e con cui dall'altra si identifica. Anche Mario Sesti, nella prefazione a un volume su Sorrentino<sup>12</sup>, accenna alla danza. «Egli danza». Viene in mente la scena de *La ricotta* di Pasolini (episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, 1963), in cui Orson Welles – nella parte del regista protagonista – è intervistato da una televisione. Gli viene chiesto di Fellini. Welles ci pensa un attimo, sorride, poi risponde: «Egli danza». E ripete con voluta ieraticità: «Egli danza...».

Veniamo al finale, il processo Andreotti: finalmente arriva il giorno e il protagonista si confronta con i flash dei fotografi verso macchina. Qui comincia il piano sequenza: la mdp segue Andreotti lungo un corridoio, preceduto da un fotografo e accompagnato da un addetto del tribunale. L'addetto apre la porta dell'aula, la mdp carrella verso sx, e dà il pretesto a Servillo per defilarsi dall'inquadratura. Esattamente come abbiamo visto in *Le conseguenze dell'amore*, l'oggettiva diventa soggettiva; la mdp diventa lo sguardo del protagonista – e per identificazione dello spettatore – e

<sup>12</sup> Cfr. P. DE SANCTIS, D. MONETTI, L. PALLANCH, (a cura di), *Divi & antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Laboratorio Gutenberg, Roma 2010.

penetra dentro l'aula del tribunale. I fotografi rivolgono i loro flash verso la mdp, così come gli sguardi degli astanti. Ma a un certo punto Andreotti rientra da dx ritrasformando la soggettiva in oggettiva; saluta gli avvocati, e qui la mdp lo abbandona a sx, ruotando verso il tavolo dei giudici. La macchina continua a ruotare circolarmente lungo il tavolo, sino a riscoprire, a 360°, il protagonista in CM. Andreotti si alza per un momento per deferenza, è invitato a risedersi e la mdp gli si avvicina sino a un LPP. Dopo un poco, mentre una voce lo accusa di essere «il male assoluto», la mdp si avvicina ancora sino a PPP. Titoli di coda.

Come nella scena del party, Sorrentino punta molto sulla circolarità: la camera pedina il corpo del personaggio cui il regista ha dedicato tutto il film, lo segue prima di spalle sino ad arrivare al primissimo piano della sua maschera. Di nuovo il *long take* avvolge i protagonisti e, come nel caso de *Le conseguenze dell'amore*, produce uno scarto tra oggettiva e soggettiva, rendendo lo spettatore cosciente di un qualcosa di diverso, uno scarto retorico. È utile riprendere un'analisi fatta – in un libro da me curato<sup>13</sup> – da Francesco Crispino a proposito dei piani sequenza de *L'uomo in più* e *Le conseguenze dell'amore*, nei quali l'alternanza dei punti di vista oggettivi e soggettivi sembra voler dar conto di due diversi modi di guardare, all'interno di una stessa dimensione spazio-temporale<sup>14</sup>. Attraverso questo sofisticato sistema di scambi tra vedute oggettive e inquadrature soggettive, l'occhio dello spettatore viene dunque catapultato nel cuore stesso della scena, mentre la sua visione arriva a coincidere per qualche tratto con quella del personaggio (e della macchina da presa), che scruta e subisce insieme a lui i diversi sguardi incrociati lungo il cammino.

Impossibile non sottolineare come l'abbagliante funambolismo stilistico di questi piani sequenza punti ogni volta al coinvolgimento fisiologico e sensoriale dello spettatore. Nella loro pirotecnia, i movimenti appena citati hanno il potere di sensualizzare la visione: grazie a essi, Sorrentino riesce a farci sentire lo spazio, misurandone le distanze e calcolandone le prospettive, stabilendo un corpo a corpo incessante tra l'immagine e la macchina da presa, dove il *cadrage* diventa un'operazione estetica di rara efficacia pragmatica, sempre pianificata, regolata e bilanciata suggestivamente allo scopo di creare emozioni.

Ma non c'è solo Sorrentino. Ci sono altri registi che si esibiscono nel piano sequenza. Per esempio Matteo Garrone, nel finalissimo di

<sup>13</sup> V. ZAGARRIO, *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio, Venezia 2006.

<sup>14</sup> Cfr. F. CRISPINO, *La regia dei nuovi esordienti*, in *ivi*, pp. 83-91.

*Primo amore*, nel quale al *redde rationem* tra i due protagonisti, la donna e il suo aguzzino alla ricerca dell'essenza delle cose, segue la complessa inquadratura finale, dopo che la donna ha colpito l'uomo con un attizzatolo. Probabilmente con una *louma*, la mdp parte dal corpo agonizzante dell'uomo, scopre l'ambiente col forno, carrella lentamente indietro a mostrare la donna, seduta e in silenzio dopo il gesto compiuto; poi si alza lentissimamente verso l'alto, scoprendo gli alberi e le luci lontane della città, mentre la voce over di lui insiste a dirci il vero messaggio del film. La scarnificazione del corpo della donna è stato simile al lavoro di orafo di lui; togliere, andare all'osso, all'essenza delle cose, alla pura verità. Un po' come fa – aggiungo io – il montaggio che, come sostiene Moretti, significa *levare*, andare all'essenza, alla purezza delle cose.

Esistono, nel nuovo cinema italiano – quello degli anni Duemila<sup>15</sup> – altri casi di film che hanno l'ambizione di un esercizio estetico sul piano sequenza. Citavo prima *Valzer* di Salvatore Maira, film (in digitale) tutto girato in un albergo, dove s'incrociano due storie: quella molto privata di un uomo di mezza età che cerca sua figlia, e quella più sociale di un gruppo di uomini impegnati in un business sul calcio. Nella trama privata, il regista riesce a risolvere anche la presenza di un flash back – pur senza tagli – rompendo dunque la regola dell'unità di tempo.

Un precedente era stato, alla fine del decennio precedente (1999), *Un amore* di Gianluca Maria Tavarelli: un film che racconta una storia d'amore che si sviluppa nei decenni, in cui ogni episodio è costruito in piano sequenza. Della nuova generazione va invece segnalato Michelangelo Frammartino, *filmmaker* tra i più rappresentativi di un cinema *fuori norma* e di alta sperimentazione del nuovo secolo. E' diventato celebre un piano sequenza del suo *Le quattro volte*, in cui la processione religiosa passa da una strada periferica, poco dopo 'conquistata' dalle capre che invadono il paese. Del lungo piano sequenza (di circa nove minuti) esiste un interessantissimo back stage, e ne ha parlato lo stesso regista a un convegno palermitano sul documentario<sup>16</sup>. Vale la pena di analizzarlo in dettaglio.

La sequenza inizia con un CM/CL di una strada periferica, alle porte del paese, vuota (27.56 del film). Sulla parte sinistra dell'inquadratura un gregge diviso dalla strada da uno steccato. Arriva un camioncino che

<sup>15</sup> Cfr. F. MONTINI, V. ZAGARRIO (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

<sup>16</sup> Cfr. M. FRAMMARTINO, *Master class di Michelangelo Frammartino*, in *La forma cinematografica del reale* (convegno), Palermo, 12-14 dicembre 2018, Sicilia Film Commission, CSC Palermo, Università degli Studi di Palermo.

trasporta alcuni soldati romani: sono comparse della processione che si sta preparando all'interno del paese. Un cane – che si rivelerà il vero protagonista della scena – abbaia a uno dei centurioni, che gli lancia una pietra. Uno dei soldati romani piazza una pietra sotto la ruota del camioncino, posteggiato in salita, e si avvia verso il paese. 29.00: il cane resta da solo. Dalla sinistra arriva un motorino, ne scende una donna, pronta per la processione. Il cane le abbaia, la ragazza arretra impaurita. 30.27: appare la processione, che esce dalle mura del paese. 31.07: la mdp, sinora ferma, si anima e comincia a panoramicare leggermente da sx a dx. Uno dei centurioni scaccia il cane. La mdp continua a panoramicare, stavolta in maniera più insistita, verso destra, sino a mostrare la strada vuota dalla parte opposta dell'angolazione iniziale. In questo nuovo campo entra la processione con i paesani. 32.52: mentre la processione si allontana, da una siepe riemerge il cane; la mdp lo segue panoramicando da dx a sx. Il cane abbaia a un bambino che gli tira dei sassi per allontanarlo; 33.53: il bambino riesce a correre via. E a questo punto avviene lo strano accadimento di questa sequenza, apparentemente statica; 33.60: il cane toglie la pietra messa a contrasto della ruota del camioncino, che comincia a scivolare a marcia indietro verso la siepe che racchiude le capre. La mdp panoramica verso destra, e si capisce che, nel fuoricampo, il camioncino sta sfondando la siepe. La mdp è sulla strada vuota, dove il bambino sta correndo in CL. Torna il cane, seguito in panoramica dx-sx (35.12), e la mdp riscopre il camioncino che ha sfondato la siepe liberando le capre. Il cane abbaia – stavolta a ragione – alle capre, che sostituiscono nella scena gli esseri umani e conquistano lo spazio del paese. Nell'inquadratura successiva, infatti (ancora in *long take*) una capra è salita sopra un tavolo e fa simbolicamente cadere col muso una cesta posta dagli esseri umani, e nelle ulteriori scene le capre invadono il paese, sia negli esterni che negli interni delle case.

Si tratta, come si vede, di un piano sequenza particolarmente elaborato, con una perfetta sincronizzazione dei movimenti, con l'uso incredibile di un cane ammaestrato, con la presenza di comparse umane e non. Un pezzo di *bravura* che propone però una lettura simbolica molto forte: la *disumanizzazione* del paese, dove il rituale religioso provoca la conquista dello spazio da parte degli animali. La scena avrebbe potuto essere risolta con molte inquadrature; ma è il piano sequenza che dà al tutto un'emozione diversa, *scopre* la macchina da presa e la presenza autoriale del regista, la sua volontà di *dominare* la realtà mentre tenta di spiegare i segreti misteri della natura.

Certo, si tratta di esperimenti un po' estremi, che propongono volutamente un'alternativa all'estetica del cinema *mainstream*, o peggio a quella

della cosiddetta fiction italiana, dove il piano sequenza è proibito da funzionari miopi che reputano questa scelta registica ‘lenta’ per il pubblico e troppo ‘intellettuale’. Cosa che non avviene nella serialità americana: si veda il celebre piano sequenza di *True Detective*, in cui la camera si avventura in incredibili acrobazie e in virtuosismi registici.

In generale, però, il nuovissimo cinema italiano ama il *long take*. Si veda per esempio il secondo film di Laura Bispuri, una delle registe emergenti di un cinema *al femminile* che rivendica una propria cifra estetica: *Figlia mia*, è un film fortemente *politico*, nei contenuti e nella forma. Storia di due donne, Tina (Valeria Golino) e Angelica (Alba Rohrwacher), che si contendono una figlia (adottata e cresciuta dalla prima, ma partorita dalla seconda), colpisce soprattutto per il suo linguaggio filmico: l’uso sistematico del piano sequenza (che la regista aveva usato anche nel suo film d’esordio, *Vergine giurata*) impone una riflessione sullo stesso cinema e sul valore etico dell’inquadratura. Una capacità di *framing* che Bispuri sembra avere connaturata, e che permette alle tre attrici (le due madri e la bambina) di muoversi liberamente nello spazio, provocando emozioni.

Una forte posizione politica, che torna anche nello stile di Claudio Giovannesi. Il regista de *La paranza dei bambini*, premiato per la sceneggiatura a Berlino 2019, dimostra quanto la consapevolezza della retorica filmica sia importante per una posizione del regista rispetto al cinema e alla società. Si vedano i lunghi piani sequenza di *Alì ha gli occhi azzurri* e di *Fiore*, che permettono all’autore di ragionare sullo spazio e sul tempo filmici, e allo spettatore di compiere un proprio viaggio all’interno della scena. La *steadycam* o la macchina a mano seguono spesso l’attore da dietro: penso ad esempio ai film di Giovannesi, che seguono il protagonista o la protagonista quasi *pedinandoli* – alla maniera di Zavattini – per lunghi periodi. Anche in questo caso si tratta di una scelta di gusto e di una posizione morale rispetto alla regia e al mondo.

Il *long take* è pure una scelta del cosiddetto *cinema del reale*, il nuovo documentario italiano (vedi Quatrighio, Di Costanzo, Rosi) che applica alla documentazione della società contemporanea l’ideologia di Bazin di cui si parlava sopra: il rispetto della *realtà*, la sua non manipolazione, il rispetto della percezione dello spettatore, la posizione etica del regista. E torniamo così all’assunto iniziale, quello che considera il piano sequenza un fatto *morale e politico*.

Un indizio della scelta estetica/politica del *long take* è l’uso che ne fa Luca Guadagnino, un regista che specie all’estero ha guadagnato il rispetto di un *cult director*: vedi un insistito *one-shot sequence* in *Call me by Your Name* (Oscar 2018 per la migliore sceneggiatura), in cui i due protagonisti

(Armie Hammer e Timothée Chalamet) passeggiano con le loro biciclette davanti a un monumento nel paesino in cui si svolge la vicenda.

Per concludere, il nuovo cinema italiano si affida spesso al piano sequenza per molti motivi: la dimostrazione di una *bravura*, il richiamo a una *tradizione ideologica*, e non ultimo il desiderio di un *de clic* poetico, la ricerca di una 'grande bellezza' intrinseca alla scena.

Mi vengono in mente una serie di intuizioni teoriche di Paolo Bertetto nel suo recente *Il cinema dell'intensità*, quando parla di *vettore di intensità*, di *scarto differenziale*, di *incremento comunicativo testuale*<sup>17</sup>. Tutti tentativi di definizione di quell'interruttore poetico, di quel piccolo miracolo emotivo che produce bellezza e poesia. Il piano sequenza è uno di quegli *scarti*, di quei vettori che producono l'emozione del cinema.

---

<sup>17</sup> Cfr. P. BERTETTO, *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, Mimesis, Milano 2017.

