

IL CINEMA DELLE ORIGINI – Cap. I -

Una semplicistica convenzione storica attribuisce ai fratelli Louis e Auguste Lumiere di Lione l'invenzione del cinema e individua nella data della prima proiezione pubblica a pagamento del **Cinématographe** Lumiere (il 28 dicembre 1895 a Parigi) la simbolica data di inizio della storia del cinema.

In realtà nel 1891 negli Stati Uniti Thomas Edison e William Dickson mettono a punto il **kinetoscopio**: il dispositivo consente attraverso un mirino la visione di un brevissimo film a un solo spettatore per volta. Ma il rapido declino di questo apparecchio conferma che il futuro del cinema è legato alla produzione collettiva.

Negli ultimi anni dell'Ottocento la proiezione di film non costituisce uno spettacolo autonomo, è allestita in sedi precarie come caffè o sale da ballo oppure è integrata all'interno di spettacoli come il circo o il teatro di varietà.

Il responsabile principale del modello produttivo è l'operatore di macchina da presa.

Verso il 1900 si inizia a valorizzare la messa in scena e il film narrativo a scapito delle riprese dal vero.

Il modo di produzione si riorganizza e si viene a delineare la figura del regista che diventa il responsabile della concezione del film e sovrintende alla sua lavorazione (si tratta del cosiddetto **director system**).

Il cinema diventa presto la forma di spettacolo più popolare: nascono un po' ovunque le prime sale cinematografiche permanenti, in particolare negli Stati Uniti dove dopo il 1905 si moltiplicano i **nickelodeon**, ossia locali dedicati al cinema che attirano un pubblico popolare. Il loro successo è dovuto ai programmi rapidi (dai 6 – 8 film di vario genere), nell'estrema varietà degli orari (per consentirne la visione anche ai lavoratori) e soprattutto nei biglietti a prezzi bassi.

L'aumento esponenziale della domanda dei film sollecita un passaggio alla produzione di massa.

Intorno al 1905 nascono le prime grandi strutture produttive:

- Il paese più forte è la **Francia**, dove George Méliès si specializza nel film a trucchi e dove Charles Pathé e Léon Gaumont creano la *Pathé*, azienda leader a livello mondiale.
- Un altro grande polo produttivo è **l'Italia** dove case di produzione come la Cines Roma e l'Ambrosio dimostrano un'eccezionale capacità competitiva; in particolare l'Italia si specializza nella produzione di film storici monumentali (come ad es. "Quo Vadis?" Di Guazzoni del 1912 e "Cabiria" di Pastrone del 1914), poi si privilegia anche il melodramma mondano d'atmosfera dannunziana e il dramma realista.
- Poi c'è la **Danimarca** dove Ole Olsen fonda la *Nordisk*, la più grande compagnia di produzione del mondo dopo la Pathé. In particolare la Danimarca si specializza negli intrecci polizieschi e nei drammi torbidi e sensuali.
- Anche se gli **Stati Uniti** rappresentano l'area più vasta del mercato mondiale, le case di produzione non riescono a coprire la crescita della domanda interna. Questo anche a causa dello stallo produttivo dovuto alla cosiddetta "guerra dei brevetti": Edison per una decina d'anni tenta di impedire a chiunque lo sfruttamento commerciale del cinema rivendicando l'esclusività dei brevetti su cineprese, proiettori e pellicole.

Dal 1906 nascono le **serie comiche**: le prime produzioni comiche sono francesi, interpretate da André Deed e Max Linder, ma qualche anno più tardi si sviluppa una forte e innovativa produzione comica negli Stati Uniti grazie al talento creativi di Mack Sennett (regista e produttore formatosi alla Biograph e poi fondatore nel 1912 della casa di produzione Keystone). Sennett attraverso numerosi e brevi film a una o due bobine perfeziona il modello della cosiddetta **slapstick comedy**, cioè della comica "violenta" fatta di cadute, torte in faccia, con una comicità farsesca e catastrofica capace di fornire una rilettura stravolta e grottesca della società e questo grazie al succedersi ripetitivo e fulmineo delle gag.

I film intorno al 1910 sono dunque prodotti secondo logiche di crescente standardizzazione.

Anche per questo motivo i produttori americani cercano di trovare un accordo che ponga fine alla 'guerra dei brevetti': Edison e case produttrici come la Biograph capiscono che è necessario un controllo del mercato e così nel 1908 si costituisce il potente trust della **Motion Picture Patents Company**, un accordo monopolistico che riesce a ridurre la presenza francese, italiana e danese nel mercato interno.

Per coinvolgere la borghesia si cerca di legittimare il cinema sul piano culturale attingendo largamente al patrimonio letterario. Ad esempio in Francia nasce la Film d'Art, che si impegna negli adattamenti da testi teatrali famosi.

I primi anni dieci segnano una rapida espansione dell'industria cinematografica americana: l'area centrale di produzione si sposta da New York alla costa del Pacifico, nella zona intorno a Los Angeles. La California, che garantisce ottime condizioni climatiche per le riprese in interni e un'articolata varietà di paesaggi, diventa la meta privilegiata di quelle case "**indipendenti**" che contrastano la MPPC di Edison e che imboccano con convinzione la strada del lungometraggio.

Dopo il 1916 il cinema americano impone una grande egemonia, non solo perché Francia e Italia escono indebolite dalla prima grande guerra, ma anche per altri motivi:

- Le piccole compagnie di distribuzione e produzione tendono a fondersi in **aziende più grandi** (nascono l'Universal, la Paramount, la Warner Bros);
- Il modo di produzione si trasforma: nasce il **producer system**. Dopo il 1914 al centro del processo di lavorazione non vi è più il regista, ora responsabile delle riprese del film, ma il produttore, responsabile dell'intera lavorazione;
- Vi è la nascita dello **star system**: ossia si fa dell'attore principale il veicolo pubblicitario del film e il fulcro del processo produttivo.

Il cinema delle origini costituisce un sistema propriamente detto "**Modo di Rappresentazione Primitivo**", che si distingue dal "**Modo di Rappresentazione Istituzionale**" coincidente col cinema narrativo classico di Hollywood.

L'elemento fondamentale del **MRP** è che l'inquadratura è il centro privilegiato della rappresentazione. Fino al 1902 la maggioranza dei film è "monopuntuale" ossia costituito da una sola inquadratura. Dal 1903 si iniziano a girare film "pluripuntuale" ma anche in questi la comunicazione tra le inquadrature è minima: il film è una giustapposizione di scene singole.

L'inquadratura del cinema "primitivo" presenta alcuni elementi caratteristici:

- Illuminazione uniforme
- Cinepresa fissa e in posizione prevalentemente frontale
- Uso frequente del fondale dipinto
- Considerevole distanza tra macchina da presa e attori

Si parla di un montaggio "non continuo", ossia non c'è un sistema di raccordi tra le inquadrature che fluidifichi l'inevitabile discontinuità prodotta dai cambi di inquadrature.

Ci sono due differenti modalità di organizzazione del discorso cinematografico:

- Il sistema delle "**attrazioni mostrative**" dal 1895 al 1908: ossia della priorità del trucco, dell'evento fuori dall'ordinario (molto vicino all'attrazione del circo).
- Il sistema del "**integrazione narrativa**" dal 1908 al 1915 (prelude al cinema narrativo classico): il racconto diventa l'elemento portante; le inquadrature non sono più elementi autonomi ma si integrano nell'unità del racconto. Per questo le riprese tra il 1904 e il 1908 tendono sempre di più a essere realizzate in funzione del montaggio.

Il passaggio dal cinema delle attrazioni al cinema dell'integrazione narrativa implica anche un cambiamento nelle relazioni tra il film e lo spettatore: mentre nel 1° c'è uno spettatore che guarda e un attore che sa di esibirsi di fronte al pubblico, nel 2° viene completamente negato il contatto tra film e spettatore. Il film narrativo costituisce un universo chiuso in se stesso.

Il **MRI** elabora una serie di regole per costruire l'illusione della continuità. Lo spettatore è assorbito all'interno del racconto dove è invitato ad assumere una posizione di centralità, diventando però 'invisibile' all'attore che si muove all'interno del racconto. Per questo già all'inizio degli anni Dieci i produttori americani proibiscono agli attori di guardare in macchina.

Cinema delle origini: da Lumiere fino al 1908 / 1911:

- cinepresa fissa
- assenza di montaggio
- assenza di scelte stilistiche
- si lavora con uno campo medio o totale, in spazio chiuso (perché ricorda quello del teatro).

La tradizione storiografica attribuisce a Lumiere e Melies il ruolo di padri fondatori del cinema, ma in posizioni contrapposte:

VISIONE E SPETTACOLO

Lumiere: mira ad un cinema della realtà, con riprese in esterno, tendenzialmente non narrativo e rifiuta una messa in scena.

I film di Lumiere è costituito da una sola inquadratura di circa 50 secondi, la cinepresa è quasi sempre fissa, a volte collocata su un supporto mobile. L'unità dei film è data dai flussi di movimento: i protagonisti dell'immagine sono il corpo o l'oggetto in movimento e le traiettorie delle folle, il resto fa parte dello sfondo in quanto elementi statici. Sul piano compositivo il movimento degli oggetti deborde i limiti del quadro come ad esempio nel "Arrivo del treno alla Ciotat" del 1895 dove il suo ingresso nel quadro fisso genera una sensazione di dinamismo e la sua uscita oltre il quadro ricorda allo spettatore l'esistenza di uno spazio fuori campo. Nel cinema di finzione (poco più del 10% della produzione Lumiere) questa dimensione debordante dell'immagine viene meno: come ad esempio nel "l'Innaffiatore innaffiato"

del 1895 non è più un frammento prelevato dal mondo reale ma un palcoscenico chiuso sul quale esibire l'azione narrativa.

Già dal 1898 si intravede un declino dei Lumiere dovuto al fatto che la gente non richiede più semplicemente film che mostrano la realtà ma anche film di finzione.

Melies : mira ad un cinema più spettacolare, fantastico, a un cinema del trucco inventato negli spazi chiusi del teatro di posa, è il cinema d'attrazione basato non sulla storia ma sull'effetto speciale.

Sul piccolo palcoscenico Melies allestisce degli sketches in cui mescola trucchi e scenette comiche. Intuendo le possibilità date dal cinema si concentra sulla produzione di film a trucchi; fonda la Star Film e costruisce nel giardino della sua villa il primo teatro di posa moderno.

Melies inventa un cinema burlesco e parodistico, nei suoi film crea universi impossibili eppure coerenti, capaci di sostituirsi alla realtà, come ad esempio in “Viaggio sulla Luna” 1902 e “Viaggio attraverso l'impossibile” del 1904. Il procedimento che più utilizza è quello dell'arresto (della ripresa) e sostituzione (di uno o più elementi della scena).

Il cinema di Melies si muove con soluzioni originali tra teatralità e narrativa. L'unità di base dei suoi racconti è la singola scena, quasi mai sezionata in inquadrature. La cinpresa è tendenzialmente fissa, gli effetti dinamici sono spesso un'illusione legata al movimento di elementi interni al profilmico.

Il tema narrativo prediletto di Melies è quello del viaggio in cui non vi è un'autentica progressione del racconto ma prevale la successione non continua di eventi. L'elemento centrale resta l'attrazione. Melies è interessato al contenuto delle singole scene più che al loro montaggio.

Il declino arriva intorno ai primi anni Dieci, dovuto ad un declino nell'interesse del pubblico al fantastico.

IL PRIMO CINEMA INGLESE

Tra il 1896 e il 1906 oltre alle possibilità tecniche e spettacolari del trucco, si elaborano alcune soluzioni di montaggio che saranno fondamentali per l'elaborazione del MRI.

L'inglese George Albert **Smith** tende alla divisione dell'azione in diverse inquadrature correlate come ad es. in “Il bacio nel Tunnel” del 1899 : tre inquadrature : treno che entra in galleria / interno dello scompartimento con i due amanti che si baciano / treno che esce dalla galleria.

James **Williamson** lavora invece sulla continuità d'azione tra inquadrature girate in spazi diversi. Ad es. in “Fermate il ladro!” del 1901 mette in successione più inquadrature di spazi contigui per rappresentare l'inseguimento di un ladro (film ad inseguimento). Inoltre il passaggio da un inquadratura alla successiva Williamson la realizza tramite lo stacco (e non la dissolvenza – fino 1903) prima che l'azione sia interamente conclusa.

Negli Stati Uniti il film narrativo diventa l'opzione privilegiata intorno al 1903.

Fra i registi che contribuiscono a fare del film di finzione la principale risorsa dell'industria cinematografica americana c'è Edwin Porter .

Il contributo di **PORTER** è importante perché si muove tra le soluzioni tipiche del MRP e strategie che prefigurano le soluzioni narrative del MRI.

Il film più celebre è “La grande rapina la treno” del 1903, in cui Porter mescola elementi tipici del cinema delle attrazioni con importanti innovazioni sul piano della narrazione e in cui c'è la volontà consapevole di raccontare qualcosa attraverso il montaggio.

Il montaggio cerca di costruire una certa continuità spazio – temporale tra le inquadrature, ma non riesce ancora a rappresentare la simultaneità delle azioni con un montaggio alternato. Le inquadrature spesso esauriscono in se stesse la durata di un scena. In alcuni casi l'azione si sviluppa attraverso più inquadrature (fuga dei banditi e l'inseguimento). Nel film c'è un limitato movimento di macchina funzionale al racconto (panoramica a cercare i banditi quando scendono dal treno). Sono presenti quindi delle inquadrature che hanno una funzione puramente narrativa e piani vicini ad una logica mostrativo – attrazionale: il **primo piano** del bandito che spara verso la cinpresa e quindi verso lo spettatore, rientra in questa tipologia, è un'attrazione che deve in un certo senso aggredire lo spettatore (l'inquadratura non si integra con lo sviluppo dell'azione e per questo poteva essere montata o all'inizio o alla fine del film).

L'EMERGENZA DEL CINEMA CLASSICO

Dopo il 1905 con la nascita del *director system* e la conseguente *centralità del regista* un ruolo fondamentale e decisivo è svolto da **GRIFFITH**.

Nel 1908 è scritturato dalla Biograph come regista realizzando oltre 450 film fino al 1913 (lo standard prevalente è il film a una bobina lungo circa 15 minuti).

GRIFFITH si concentra in particolare sulle diverse opzioni di montaggio, studia le risorse drammatiche della profondità di campo, è attirato dal dinamismo della composizione interna al quadro e dall'attenzione per i dettagli, i primi piani e per i contrasti di luce.

In particolare si pone due obiettivi :

1) **rendere comprensibili strutture narrative** sempre più complesse: tramite il montaggio alternato di Griffith lo spettatore inizia a capire che la successione tra due inquadrature può esprimere una relazione di simultaneità tra due azioni.

2) investire il cinema di **responsabilità ideologiche e morali**: i film di Griffith sono attraversati da umanitarismo, dall'esaltazione dei valori della comunità, dal mito della nuova nazione. Il lieto fine diventa la forma privilegiata della ideologia di riconciliazione.

Anche se Griffith lavora sulle possibilità narrative espresse dal montaggio non vuol dire che i suoi film utilizzino già le regole del cinema classico. L'uso del **primo piano**, per esempio, eccede spesso la sua funzione narrativa per assumere una valenza simbolica, finendo per far esprimere una particolare condizione interiore o sociale.

In “La nascita di una nazione” del 1915, un lungometraggio di 12 rulli per 180 minuti di proiezione, Griffith pone al centro del film la guerra civile americana (1861-1865). La conclusione del film presenta il last minute rescue da parte dei cavalieri del ku klux klan che riportano l'unità.

Nelle sequenze della battaglia di Petersburg vi è un'alternanza di inquadrature tra i fronti opposti, quasi a suggerire un'identità tra gli avversari.

Con il film successivo “Intolerance” del 1916 Griffith vuole rappresentare il tema dell'intolleranza attraverso i secoli e per farlo costruisce una struttura narrativa innovativa articolata in 4 episodi montati in parallelo : la caduta di Babilonia (da cinema degli anni Dieci – es. Pastrone), la passione del Cristo (prime tradizioni cinematografiche sulla passione), la strage di S. Bartolomeo (si rifà alla Film d'Art) e un episodio contemporaneo (dai temi della disuguaglianza sociale).

Griffith inserisce nel film il modello della storia a suspense, con l'intensificazione ritmica e drammatica prodotta dal montaggio alternato che mostra la contemporaneità degli eventi.

Griffith imprime al film un'accelerazione progressiva fino alla corsa vertiginosa del finale: si ha la sensazione che le storie tendino a fondersi l'una nell'altra, generando nello spettatore un senso di angoscia.

L'uso delle didascalie serve per orientare lo spettatore nella comprensione delle vicende, attraverso la loro differente impostazione grafica.

Utilizza la **profondità di campo** per distinguere i diversi piani d'azione. Usa inoltre la luce per evidenziare dei dettagli significativi, come per esempio il raggio che illumina la culla del bambino dondolata dalla madre, ritornello visivo, che torna più volte, e che rappresenta l'intolleranza attraverso i secoli.

C'è inoltre una concezione ciclica della storia: vi è il ripetersi delle medesime tragedie.

Dopo il 1910 aumenta la diversificazione tra il cinema **Americano**, che predilige la ricerca su montaggio, e quello **Europeo** che cerca di potenziare le risorse espressive della scena non sezionata dal montaggio soprattutto attraverso la valorizzazione della profondità di campo.

In ITALIA

Il film più rappresentativo, dei kolossal storici italiani dei primi anni Dieci, è “CABIRIA” di **PASTRONE**.

L'importanza risiede innanzitutto nella valorizzazione dei poteri della messa in scena, di portare qualcosa in scena per farlo vedere. La soluzione di messa in scena più innovativa risiede nell'uso del carrello, brevettato da Pastrone nel 1912: la funzione più ricorrente è la connessione all'interno dello stesso piano tra due o più elementi della scena (si può partire dal piano generale per inquadrare una porzione particolare o viceversa); in altri casi il carrello serve semplicemente a scoprire e dilatare la vastità scenografica di un ambiente.

Le singole inquadrature del film aumentano la visibilità e la dinamicità interna della scena. Lo spazio scenografico non è più un fondale dipinto bidimensionalmente: le scenografie diventano reali e 'monumentali', vere costruzioni architettoniche protagoniste dell'inquadratura.

Importanza rilevante ha anche la luce: con l'utilizzo della lampada elettrica ad arco Pastrone ha la possibilità di governare con maggior precisione la direzione dei fasci di luce, aumentando gli effetti di contrasto, le ombre, i volti.

LA MUSICA E IL COLORE NEL CINEMA MUTO

È convinzione diffusa che il cinema muto è caratterizzato dall'assenza di suoni e colori.

In realtà il film delle origini aveva quasi sempre un accompagnamento musicale e le sue potenzialità erano accresciute da efficaci tecniche di colorazione della pellicola.

Inizialmente la musica di un pianoforte in sala aveva il compito di coprire il fastidioso ronzio del proiettore; ma la musica in 'diretta' aumentava anche il potere evocativo delle immagini.

Tra il 1900 e il 1905 fanno la loro comparsa gli 'imbonitori', figure che commentavano al pubblico le immagini rendendole più comprensibili.

Verso il 1910 inizia, nei locali più signorili, a comparire **l'orchestra** composta da sei, otto elementi, i quali ricorrevano alle selezioni musicali, ovvero di brani di repertorio validi per ogni tipo di situazione drammatica.

C'erano poi i **umoristi** che manovrando complicati apparecchi ottenevano effetti sonori sorprendenti.

Negli anni del cinema muto si moltiplicano anche i tentativi di colorare le immagini.

Il primo metodo è stato quello della **colorazione a mano** di ogni singolo fotogramma con un pennellino (prediletta da Melies).

Dopo il 1906, quando il cinema iniziò ad assumere dimensioni industriali, si brevettò il sistema **à pochoir**, un dispositivo di colorazione meccanica a tampone che consentiva l'impiego di 5,6 colori diversi.

Successivamente verso il 1908 si inventarono due nuove forme di colorazione: la **tintura** e il **viraggio**.

I due sistemi sono accomunati dal principio della monocromia: sul fotogramma si distribuisce un solo colore.

I colori nel muto avevano principalmente due funzioni:

- potevano rendere più credibili gli eventi fisici (blu per la notte, rosso per il fuoco...)
- accrescevano il valore simbolico di condizioni emotive particolari.

IL CINEMA EUROPEO DEGLI ANNI VENTI – Cap. II -

Gli anni Venti costituiscono uno dei periodi di più forte affermazione del cinema; furono proprio le mancanze del cinema muto a sollecitare la ricerca di nuove soluzioni e nuove tecniche per arricchire i processi comunicativi ed espressivi.

- il cinema sovietico : produce esperienze complesse di *montaggio dialettico*, epico o non narrativo;
- il cinema francese : effettua pratiche filmiche caratterizzate da un *montaggio ritmico* ed intensivo;
- il cinema tedesco : lavora sulla figurazione del visibile e sulla dimensione dell'*inquadratura dinamica*.

IL CINEMA ESPRESSIONISTA

Nonostante la sconfitta bellica, la Germania del dopoguerra conosce un'affermazione cinematografica di notevole livello soprattutto grazie ad un'industria molto efficiente.

In questi anni c'è inoltre la tendenza delle diverse società a fondersi per dar vita ad una organizzazione più funzionale per quanto riguarda la produzione e la distribuzione.

Il cinema tedesco si propone di porre la cultura artistica, architettonica, teatrale e letteraria alla base del cinema, avvalendosi anche della collaborazione di scrittori, di drammaturghi, pittori che garantiscono un'interazione continua tra il gusto, le immagini filmiche e i rispettivi universi culturali.

Il cinema espressionista tedesco realizza attraverso una valorizzazione particolare del lavoro di messa in scena una forma espressiva di particolare intensità.

Tutti gli elementi della scena (profilmico) vengono rielaborati in modo artificiale per affermarne l'incisività e la forza espressiva: i contorni delle scenografie sono spesso alterati, irregolari, segnati da una deformazione esplicita e tendenzialmente irrealista.

Anche i costumi sono conformi agli spazi e ai personaggi: sono operazioni di stilizzazione intensiva e deformante del visibile. L'angoscia, il dolore, l'ossessione dei personaggi sono direttamente impressi nella materia scenica.

La recitazione degli attori riflette questo rafforzamento dell'espressività e rende più forti i gesti, più sottolineati i movimenti e più marcata la mimica che si avvale di un trucco molto elaborato.

Notevole è il gioco di illuminazione ed oscurità: il cinema espressionista scompone il visibile* attraverso l'uso intenzionale di una luce fortemente contrastata mediante la contrapposizione di luci e ombre e di settori di luce ricavati all'interno di spazi bui. Ma questo non è soltanto un modo di vedere ma caricandosi di implicazioni simboliche diventa anche una visualizzazione della lotta tra il bene e il male.

Il montaggio non è mai troppo rapido in quanto deve permettere all'immagine di essere pienamente vista dallo spettatore. I montaggi alternati e i raccordi sono effettuati con progressiva abilità segnando un passaggio verso la flessibilità e la pienezza della messa in scena.

È un cinema che valorizza il piano più della successione delle inquadrature, e i suoi elementi figurativi, la ricchezza delle componenti visive, informative ed emozionali della scena più della velocità d'azione.

I personaggi del cinema espressionista tendono disperatamente verso un obiettivo senza raggiungerlo o violano le leggi e le regole del vivere in nome di un ideale da cui non possono liberarsi.

È un cinema dell'immaginario che mette in scena la debolezza e la fragilità del soggetto e che propone figure del genere fantastico come vampiri, cloni o sonnambuli.

L'affermazione del cinema espressionista è legata al successo di “Il gabinetto del dottor Caligari” del 1920 di Robert **WIENE**, (con la sceneggiatura di Mayer e la scenografia di Warm) anche se già negli anni Dieci erano stati realizzati film sul genere fantastico che potrebbero essere considerati come antecedenti all'espressionismo.

Il **film** : narra la storia di un ciarlatano da fiera, Caligari, che ipnotizza un sonnambulo, Cesare, per fargli compiere degli omicidi, finché viene smascherato nella sua doppia veste di direttore dell'ospedale psichiatrico e di assassino. Ma alla fine si scopre che il narratore è in cura proprio in quell'ospedale e che si era inventato tutto.

L'ultimo sguardo ambiguo del direttore lascia tuttavia una sorta di dubbio, come rappresentazione della difficoltà a percepire sino in fondo la verità, mettendo in discussione la realtà stessa delle cose.

Il film punta a distorcere la realtà e gioca sull'ambiguità degli interni e degli esterni.

Il film è importante soprattutto per le scenografie irreali e deformate (bidimensionali) che servono per esprimere una “dimensione allucinatoria” e ossessiva, degli spazi irregolari, che disorientano lo spettatore, di giochi di luci ed ombre e per la ricchezza visiva delle immagini che mostrano una visione angosciata e alterata del reale.

Caligarismo : rappresenta un cinema “grafico” evidenziato da un'esuberanza scenografica e prevalenza di codici teatrali in cui l'autore reinventa il mondo attraverso la deformazione della realtà.

L'ARTE DELLA MESSA IN SCENA: MURNAU e LANG

Murnau: “Nosferatu il vampiro” del 1923 : il castello, con le architetture ogivali ed i passaggi oscuri rappresenta uno spazio dove si nasconde il mistero. La nave invasa dal vampiro è una sorta di veliero fantasma in cui le vele e gli alberi sono lo scenario della presenza del male. La città quasi deserta rappresenta un cimitero urbano molto suggestivo, amplificato dai contrasti di luci ed ombre. Tutti gli elementi visivi sono immersi in un'*atmosfera cromatica* segnata da un lento, progressivo al chiaroscuro.

Lo spazio e le inquadrature sono organizzati attraverso un'*integrazione atmosferico – tonale delle architetture*, dei personaggi e degli oggetti.

Lang : “Metropolis” del 1927 : la ricerca di Lang è concentrata sulla sperimentazione tecnica e sulla dimensione visiva. Emerge infatti un gusto per l'espressionismo geometrico ed ipertecnologico che fanno di Metropolis un film monumentale ed un'esperienza di ricerca sulle potenzialità espressive e spettacolari del cinema.

La messa in scena presenta delle determinate scelte estetiche:

- è presente un'interazione di tutti gli elementi del profilmico e del filmico;
- vi è la riduzione agli aspetti essenziali al fine di costruire uno spazio rigorosamente strutturale;
- c'è da parte di Lang la capacità di dinamizzare le strutture geometriche costruite;
- visivamente c'è un sistema di composizione fondato sul rapporto pensiero / immagine.

Un aspetto fondamentale della *messa in scena di Lang* è la volontà di rappresentare degli insiemi visibili immediatamente delineati nella loro pienezza. Egli vuole mostrare subito il centro reale e le linee di forza dello spazio e questo tramite l'uso di campi lunghi o totali o comunque di ampie inquadrature legate all'esigenza di far vedere il più possibile e di mostrare una visibile struttura. Per questo motivo Lang non usa in modo complesso il gioco di luci ed ombre: la visione deve essere netta e ampia, senza mascherare il campo del visibile* (in netta opposizione con l'espressionismo!)

IL CINEMA SOVIETICO DEGLI ANNI VENTI

In questi anni c'è lo sviluppo di una ampia sperimentazione interna alla rivoluzione comunista. Vi è infatti il cosiddetto ‘Ottobre delle arti’ ossia la produzione artistica correlata alla Rivoluzione d'Ottobre.

Nel progetto dell'Ottobre delle arti confluiscono:

- da un lato le teorie del cubismo – futurismo ed il progetto di avvento dell'immaginario della modernità;
- dall'altro le esperienze del teatro sperimentale;
- e poi ancora le teorie che ricercano nuove forme di produzione culturale legate al proletariato.

Queste nuove teorie si riversano prima nel teatro e poi nel cinema: infatti registi come Ejzenstejn si formano nel teatro e portano nel cinema la varietà di un'esperienza realizzata a diretto contatto con il nuovo pubblico di operai.

L'intervento statale nell'industria cinematografica sovietica consente lo sviluppo di un cinema articolato, in cui le case di produzione legate allo Stato, danno vita a un cinema di educazione e di propaganda ed anche ad un cinema di ricerca legato al programma dell'Ottobre delle arti.

Lev Kulesov dirige la scuola statale di cinematografia, compiendo alcuni esperimenti fondati sul montaggio cinematografico (effetto kulesov).

Per **Ejzenstejn** l'arte è una pratica sociale capace di organizzare idee e modi di pensare e di influenzare politicamente il pubblico. Ne il *“montaggio delle attrazioni”* sottolinea la capacità di creare una comunicazione capace di colpire lo spettatore per una presa di coscienza diretta di quest'ultimo. E il montaggio consente la trasformazione dei materiali in strutture comunicative ed espressive.

La pratica filmica di Eizenstejn comprende: “Sciopero” del 1925, “La corazzata Potemkin” del 1925 e “Ottobre” del 1928 nel quale è presente l’esempio più radicale di *montaggio intellettuale*, costituito dalla sequenza degli idoli in cui mostra una serie di piani di simboli religiosi. (pag.59)

Dziga Vertov esalta le potenzialità della macchina da presa come cineocchio molto più perfetto dell’occhio umano e dello sguardo meccanico. Realizza un cinema non recitato, costituito da immagini-fatto e imponendo il linguaggio degli eventi nella loro immediatezza contro il linguaggio dello spettacolo. La presentazione del mondo è analisi razionale del reale. Il montaggio è la totalità del processo di realizzazione del film, ossia un’esperienza complessiva di selezione, verifica e organizzazione visiva del mondo.

In “L’uomo con la macchina da presa” del 1929 vi è la presenza di montaggi rapidi e ritmici, composizioni anomale all’interno delle inquadrature. Il tutto garantisce una varietà della percezione del mondo visibile e mostrano le potenzialità della messa in scena.

VERTOV e **RUTTMANN** collocano al centro dei loro film i ritmi frenetici delle grandi città, dominate dalla meccanizzazione dell’esistenza umana. Soltanto attraverso una complessa opera di montaggio le immagini riprese possono acquisire un senso.

LE CINEMATOGRAFIE MARGINALI

In “La passione di Giovanna D’arco” del 1928 c’è una estrema ricchezza dei piani che esalta un montaggio dinamico, fatto di inquadrature molto brevi, correlate per contrasto. Insistenti sono i primi piani ravvicinati di Giovanna e dei giudici, impegnati in uno scontro tragico e violento. I primi piani di Giovanna sono spesso decentrati e obliqui, realizzati dall’alto per sottolineare la sua sopraffazione verso i giudici.

IL CINEMA D’AVANGUARDIA

Nasce in *opposizione al cinema narrativo - rappresentativo*.

L’avanguardia intende disgregare la connessione tra rappresentazione codificata del reale e prodotto filmico; ma accanto al momento della rottura, essenziale è il momento dell’invenzione dell’altro.

Il filo continuo dell’*intensità* costituisce la condizione di esistenza del cinema d’avanguardia.

Le esperienze filmiche d’avanguardia si caratterizzano per il rifiuto della dimensione tecnologica e l’affermarsi di una dimensione artigianale.

Eggeling, pittore svedese, realizza “Diagonal Symphonie” del 1919-1924 che si articola attorno al dinamismo della linea e alla modificazione graduale delle forme visive create dalla linea stessa.

Walter **Ruttman** pensa ad una nuova arte che sia pittura nel tempo ed esprima lo spirito della modernità. Un film astratto deve utilizzare le infinite possibilità di impiego della luce e della oscurità, delle linee rette e curve, della quiete e del movimento.

Variamente legati all’area dada sono due film: “Le retor a la raison” del 1923 di **Mun Rey** nel quale appaiono riprese in esterno, immagini di una modella nuda, ed anche puntine da disegno, sale e pepe disseminati casualmente sulla pellicola per avere un risultato di un insieme di materiali caratterizzati dal caos e dal rifiuto della forma.

Poi c’è “Entr’acte” di **Renè Claire** del 1924. Il film è uno spazio in cui viene visualizzato un modello di scrittura fondato sull’eterogeneità e la discontinuità, sull’arbitrario e il *non-sense*.

Diverso è “Ballet mécanique” del 1924 di **Fernand Leger**: il film riflette l’attenzione prevalente agli oggetti ed alle dinamiche metropolitane come immagini privilegiate della modernità. Si esalta la rapidità del montaggio ed il ritmo visivo e insieme il gigantismo degli oggetti che le riprese ravvicinate possono permettere.

Film prettamente surrealista sono sicuramente “Un chien andalou” del 1929 (prevale la dimensione fantasmatica e le ossessioni psichiche dominano la scena. Si rivela come un film dedicato al difficile processo di costituzione dell’identità sessuale del giovane protagonista, attraverso le avventure discontinue del desiderio e differenti forme di regressione) e “L’age d’or” del 1930 (che intreccia caoticamente dinamiche dell’eros e della violenza all’interno di 6 episodi diversi) realizzati da **Luis Bonuel**.

In entrambi i film le ossessioni del desiderio si manifestano mostrando ora la forza ora la fragilità, all’interno di figure di oggettivazione dell’inconscio di indubbia intensità.

Bonuel si dimostra un regista capace di segmentare le immagini e di costituire un tessuto di ossessioni visivo – dinamiche che rivelano la ricchezza irrazionale dell’inconscio e aprono un nuovo orizzonte per il cinema.

IL CINEMA AMERICANO DEGLI ANNI VENTI – Cap III

Tra la fine della prima guerra mondiale e la grande crisi del 1929 c’è il consolidamento dell’industria cinematografica hollywoodiana: si definisce un vero e proprio sistema che si impone a livello internazionale diventando così un modello universale, veicolo di miti, ideologie e iconografie.

Le premesse che portarono alla crescita dell'industria cinematografica americana riguardano la particolare situazione degli Stati Uniti in questo periodo.

- negli anni della prima guerra mondiale gli USA si pongono come leader dell'economia mondiale;
- nel dopoguerra si afferma una politica di liberismo estremo che consente ai prodotti cinematografici americani di imporsi sui mercati stranieri;
- in generale gli anni Venti corrispondono agli anni dell'espansione economica ed a una certa apertura sul piano del costume e della morale corrente (prosperità che non include tutte le fasce sociali es. immigrati, contadini e minatori..).

Per questo i cosiddetti "ruggenti anni Venti" sono caratterizzati da contraddizioni e squilibri (proibizionismo).

Alla base della crescita del cinema Hollywoodiano vi è anche una grande disponibilità di capitali. Negli anni Venti infatti gli investimenti finanziari nell'industria del cinema registrano un notevole aumento e la capacità di esportazione sui mercati esteri aumenta in modo esponenziale.

Grazie a ciò il cinema Hollywoodiano stabilisce una precisa strategia produttiva : vi è la costruzione di un'organizzazione verticale che comprende l'intero ciclo produttivo fino alla distribuzione dei prodotti.

Le principali case di produzione acquistano o costruiscono sale cinematografiche in cui distribuiscono direttamente i loro film. Tali sale si caratterizzano per il fasto e il design delle loro architetture, permettendo ad un pubblico popolare di accedere a un lusso letteralmente favoloso.

A gestire questo apparato spettacolare erano le tre grandi case di produzione : la **Paramount – publix** , la **Metro Goldwin Mayer** e la **First National**. Accanto ad esse si stagliavano le case di produzione minori come la Universal, la Fox e la Warner Brothers. C'era poi la **United Artists** creata nel 1919 da attori e registi, come *Chaplin e Griffith*, che miravano però a produrre e distribuire i propri prodotti in modo indipendente.

A causa delle contraddizioni che caratterizzano gli anni Venti, nasce l'esigenza per le grandi case di produzione di controllare sia l'alone trasgressivo che circonda la vita dei divi, sia i contenuti stessi dei film, talvolta incentrati su soggetti scabrosi come gli eccessi provocati dal proibizionismo o l'adulterio (presente per es. in "Mariti ciechi" di Stroheim).

Per sfuggire ai controlli della censura federale l'industria cinematografica decide di avviare una politica di moralizzazione di se stessa: per questo i più importanti studios si associano per istituire nel 1922 la **Motion Picture Producers and Distributors Association**, con lo scopo di stabilire una serie di misure per regolamentare il contenuto morale dei film. A capo dell'organizzazione viene chiamato il repubblicano William **Hays** che condusse nel 1934 (fino all'inizio degli anni '60) ad un vero e proprio codice di produzione.

Il codice stabilisce una serie di standard morali per la rappresentazione di tematiche sessuali, scene di violenza o di crimine, basandosi su *tre principi fondamentali*:

- rispetto della legge, della natura e degli uomini;
- condanna del crimine e dell'immoralità;
- rappresentazione del male solo se giustificato dalle necessità drammatiche dell'azione.

Per prevenire errori e trasgressioni Hays istituisce il **Production Code Office** che affianca i produttori dall'ideazione del film al montaggio finale.

Per tutti gli anni '30 e '40 il potere del PCO è assoluto, ma verrà messo in discussione dopo la seconda guerra mondiale quando diversi produttori inizieranno a rifiutarlo.

Charlie Chaplin nasce a Londra nel 1889. Figlio di due sfortunati artisti di varietà, inizia come mimo, illusionista e acrobata ad esibirsi in teatri di periferia.

Nel 1914 inizia a lavorare per la casa di produzione cinematografica **Keystone** di Max Sennett. Qui Chaplin avvia la caratterizzazione del personaggio Charlot sia sul piano della recitazione mimica, sia su quello della maschera costituita dalla giacca del frac striminzita, pantaloni troppo larghi, scarpe troppo lunghe, la bombetta ed il bastone. Ciò produce un'eleganza paradossale discordante con la povertà espressa dalla condizione degli abiti. Il suo costume quindi ha un rapporto dialettico con il personaggio che interpreta. Charlot è un vagabondo, un disadattato che indossa abiti della borghesia. Il suo personaggio produce una "comicità malinconica", per cui la contraddizione tra il suo desiderio e la realtà è immediatamente visibile. Per quanto riguarda la mimica, la sua espressione che muta continuamente enfatizza il suo essere escluso, fuori luogo, mai aggressivo e sempre remissivo ed in difficoltà. La malinconia che produce il suo personaggio è dovuto anche alla sua incapacità di distaccarsi dalla realtà pur essendo in difficoltà.

Charlot nutre un profondo desiderio di integrazione con la comunità. Questo desiderio sarà realizzato solo nel sogno (come in "La febbre dell'oro" in cui riesce a divertire la ragazza che ama, facendo il famoso balletto delle forchette), ma nella realtà egli risulterà sempre un emarginato.

Chaplin vuole che i suoi film si svolgano in un preciso contesto storico, per poter esprimere una critica sociale, un momento di riflessione politica. Così egli riesce a fornire un'analisi critica della società americana: in "**Charlot soldato**" Chaplin contraddice la politica americana di quegli anni impegnata nel conflitto bellico esprimendo pacifismo ed anarchismo, la sua critica toccherà il sistema capitalistico in "**Tempi moderni**", la dittatura nazista ne "**Il dittatore**". Nel

finale dei suoi film, Charlot si ritrova da solo, senza avere un riscatto, anzi è sottolineata ancora una la sua diversità nei vari contesti; tale chiusura esprime una malinconia di fondo e spesso c'è un iris che racchiude la sua figura che enfatizza la sua emarginazione o un primo piano che punta la sua espressione facciale.

Keaton nasce in una famiglia di comici di varietà che maturano nel genere burlesque, un genere dinamico ed energetico giocato sull'accumulo continuo di gags e trovate comiche con ritmo incalzante.

Il suo apprendistato teatrale dura circa vent'anni e consente al giovane Keaton di perfezionare il suo stile di recitazione e la sua mimica.

Esordisce nel cinema nel 1917, a fianco del popolare "Fatty" Arbuckle. Il lavoro in coppia con Fatty, costruito sulla contrapposizione fisica dei due (grasso ed infantile Fatty, esile, triste e chiuso Buster), consente a Keaton di sperimentare varie possibilità comiche affermandosi nel giro di pochi anni tra i migliori comici americani. Fin dai primi film, tra cui "Come vinsi la guerra" del 1926, la comicità di Keaton si fonderà su uno stile basato sulla sottrazione mimica, che consiste in un'interpretazione facciale inespressiva, caratterizzata dalla fissità dello sguardo (mentre tutto si catapulta intorno a lui) che produce un effetto comico.

Il suo è un volto di pietra, una maschera di apparente imperturbabilità di fronte agli eventi, che esprime una visione del mondo lucida e distaccata che evidenzia il senso di alienazione vissuto dal personaggio.

Keaton è caratterizzato da una recitazione controllatissima, e da doti acrobatiche che gli permettono di destreggiarsi nel mondo oggettuale e di compiere vari numeri pericolosi senza una controfigura. Keaton punta molto sulla location (contesto spaziale) come palestra per muoversi e creare momenti comici. L'abilità e l'arguzia del personaggio portano a chiudere una situazione di massima confusione, con ordine, in *happy end*.

A differenza di Chaplin i film di Keaton non si svolgono in un momento storico preciso: egli mette in scena una narrazione plurifocale, cioè che si svolge attorno a più personaggi (rispetto ai quali lui è superiore) contestualizzati in epoche diverse. Keaton inaugura l'effetto "palla di neve" per cui un incidente cresce fino a diventare una situazione incontrollabile.

La sua carriera si conclude con l'avvento del sonoro, poiché è profondamente legato ai canoni espressivi del cinema muto.

Eric von Stroheim, insieme a Chaplin, muove uno sguardo critico nei confronti della realtà umana e sociale del periodo, cogliendone le contraddizioni e le inquietudini. Di nascita viennese Stroheim giunge in America nel 1909 entrando in contatto con il mondo cinematografico. Diviene assistente di Griffith, da cui trae la recisione nella caratterizzazione dei personaggi femminili ricorrendo a dettagli ed a piani ravvicinati.

La poetica di Stroheim rimanda alla cultura mitteleuropea tra 800 e 900, tra decadentismo e naturalismo.

La crisi di valori influenza la personale visione del mondo di Stroheim, fatta di ascendenze decadenti e di deformazione espressionista che arriva fino all'orrido. Nei suoi film c'è una generale propensione a cogliere il lato malsano, perverso, ipocrita dell'uomo, colto in determinate strutture sociali ed ambientali.

"Rapacità" del 1923-24 è l'adattamento di un romanzo naturalistico. C'è la rappresentazione estrema dell'avidità che via via corrompe e distrugge la coppia dei protagonisti. Attraverso un realismo spinto fino alla deformazione grottesca, Stroheim evidenzia la natura bestiale e pulsionale dell'avidità umana, che diventa emblema di tutti i vizi e di tutte le perversioni.

"Femmine folli" del 1922, un dramma a fosche tinte, racconta le trame di un falso nobile ufficiale russo, (interpretato da se stesso) e delle sue complici, altrettanto false nobildonne, in cui l'immoralità dei personaggi è condotta al limite (per es. l'ufficiale russo cerca di sedurre una ragazza ritardata).

E' proprio con questo film che Stroheim diviene ad Hollywood un *autore maledetto*, i cui film verranno sempre più mutilati e rimaneggiati in fase di montaggio, dando luogo a versioni che si allontanano dai suoi progetti iniziali. Tuttavia sono conservate una violenza ed una crudezza inaudite e sono messe in scena perversione e pulsioni sessuali assai scandalosi. I suoi film costituiscono una rappresentazione della malsanità e della corruzione umana.

Al destino di regista maledetto si accompagna quello di attore mitico sia nell'interpretazione dei propri personaggi, sia in quello dell'ufficiale tedesco de "La grande illusione" di Renoir del 1937.

IL CINEMA AMERICANO CLASSICO, 1930 \ 1960 - Cap. IV

L'introduzione del sonoro coincide con un momento di grave crisi economica generale. Il crollo di Wall Street del 1929 determina una profonda depressione che si protrae per tutti gli anni Trenta, per poi risolversi negli anni della seconda guerra mondiale.

Per il cinema Hollywoodiano in realtà questi anni equivalgono ad un momento di fondamentale sviluppo, legato al contesto della politica attuata da Roosevelt che da un lato favorisce concentrazioni verticali e monopoli, dall'altro appoggia l'organizzazione sindacale degli operai.

L'attuazione da parte di Roosevelt di una politica di sostegno all'industria favorisce la ripresa dell'industria dello spettacolo cinematografico; ma il primato è dovuto anche all'alto standard qualitativo che la solidità dell'industria garantisce ai prodotti.

La figura del produttore acquista un'importanza determinante, rispetto al periodo del muto, nel controllo assoluto di tutti gli aspetti della produzione.

La riproduzione tecnologica del suono e la sua sincronizzazione spingono lo spettacolo cinematografico verso una completa meccanizzazione e standardizzazione.

Comunque l'introduzione del sonoro completa quella ricerca che sta alla base della narrazione e del linguaggio propri della produzione hollywoodiana, integrandosi in pochi anni nei modi di produzione e rappresentazione.

IL CINEMA CLASSICO 1930-1945 : PRODUZIONE \ GENERI \ STAR SYSTEM

Lo studio system, all'inizio degli anni Trenta, è dominato dalle case di produttrici maggiori, dette **Majors**, come la Paramount, l'MGM, la Fox, la Warner e la neonata RKO, e da quelle minori, le **Minors**, come l'Universal, la Columbia e la United Artists.

Majors e Minors si dividono il mercato secondo una strategia precisa : le prime alimentano con i film di maggior impegno produttivo le sale più prestigiose, mentre le seconde si rivolgono alle sale secondarie.

Mentre il funzionamento dello studio system è standardizzato, i *prodotti* sono in realtà diversificati secondo lo specifico stile della casa di produzione, definito come house style. Il logo dello studio sigla il film con una 'firma' che serve ad orientare le aspettative del pubblico rispetto al genere, alla qualità, ai divi.

In questo sistema rientrano pure necessità legate al controllo delle sale: ogni Majors controlla una determinata categoria di sale e quindi si rivolge ad un certo tipo di pubblico.

I generi cinematografici classici risultano strettamente legati a esigenze di pianificazione industriale. Il meccanismo dei generi si amplia anche in relazione alle nuove possibilità offerte dal sonoro: la RKO con il *musical*, l'MGM con la costruzione di universi *fantastici* ("Il mago di Oz" del 1939), la Universal nella produzione di *horror*.

Gli anni Trenta vedono anche il nascere di gangster movie, legato all'attualità del crimine organizzato cresciuto negli anni Venti con il proibizionismo, dove il disagio della società americana fa da sfondo alla storia.

Dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, la produzione di genere si mobilita in favore della causa bellica.

Il divismo è parte della logica industriale che tende a classificare i prodotti in tipi e categorie definiti.

Il personaggio nel racconto cinematografico classico è indissociabile da ciò che il divo si porta dietro le precedenti interpretazioni.

IL DECOUPAGE CLASSICO

Il cinema classico americano attua pienamente il passaggio da un cinema della "mostrazione", che voleva meravigliare e attrarre lo spettatore, a un cinema che ha come obiettivo principale la narrazione di una storia.

E grazie all'introduzione del sonoro, aumenta l'effetto di realtà del racconto.

Per rendere verosimile il racconto è necessario che esso dia un'impressione di continuità e naturalezza, che possono esistere solo se i processi di scrittura sono invisibili e se stacchi e rotture sono occultate: per permettere che lo spettatore si immedesima nella storia, infatti, è necessario che egli sia inconsapevole del fatto che la realtà dello schermo sia illusoria. Inoltre è necessario che egli perda le proprie coordinate spazio-temporali e ciò avviene attraverso il buio nella sala.

Il decoupage classico è quindi una modalità di scrittura filmica che vuole essere invisibile (Bazin), che vuole nascondersi agli occhi dello spettatore. Per permettere ciò esistono delle precise regole di scrittura e rappresentazione:

- non si deve mostrare la troupe a lavoro
- gli attori non devono guardare verso la macchina da presa (cioè verso lo spettatore)
- gli ambienti ricostruiti in studio devono essere il più realistici possibile

Ma è soprattutto la discontinuità del montaggio a dover essere occultata. Per questo motivo vengono usati dei raccordi* che aiutano ad attenuare i tagli, mantenendo elementi di continuità tra un'inquadratura e l'altra, in modo che ogni stacco sia meno evidente e brusco.

In poche parole il decoupage vuol dire sezionare una scena in tante inquadrature per poi ricomporle con il montaggio prestando attenzione ai raccordi.

IL WESTERN DI JOHN FORD

Il genere western nasce negli USA con il cinema narrativo.

Gli argomenti trattati sono la conquista dei territori dell'ovest e la nascita della nazione americana; la progressiva affermazione della cultura e della civiltà sulla natura, vista come dimensione selvaggia da civilizzare.

Questi temi tuttavia non sono privi di ambiguità e sfumature in quanto talvolta si trova il capovolgimento assoluto di questi valori (specie nelle opere degli anni '70 che vedranno il western come espressione della cultura imperialista e razzista americana).

Nel 1939 esce "Ombre rosse" di **John Ford**, un film che segna il ritorno di Ford al genere western. Negli anni Trenta, infatti, il genere aveva avuto una deriva verso il musical, dovuta ad una logica produttiva che voleva sfruttare il sonoro nella storia (anche i cowboys cantavano).

Il film racconta la storia del viaggio di una diligenza minacciata dagli indiani. La diligenza è espressione di valori della civiltà, in cui si confrontano diverse personalità, in opposizione con lo stato di natura selvaggio rappresentato dalla minaccia indiana.

John Ford riesce ad esprimere una propria poetica all'interno dei canoni e delle regole dello studio system: mentre generalmente nei film western le donne brune sono figure negative in opposizione a quelle bionde, positive e legate all'eroe, in questo film vengono stravolti questi ruoli, invertendo le parti.

La forte opposizione tra civiltà e natura selvaggia qui è rimaneggiata poiché ai luoghi stanziali è conferito un senso di ipocrisia, falsità e corruzione (Lordsburg appare come la città del vizio e della corruzione).

La figura del cowboy viene anch'essa stravolta: Ringo, infatti, si presenta senza cavallo e inoltre ha un passato incerto. Egli non è il solito cowboy che compie gesta eroiche, ma ha qualcosa da farsi perdonare.

L'approfondimento psicologico sui singoli personaggi rappresenta un distanziamento di Ford dai falsi perbenismi e dal falso concetto di rispettabilità che sono intrinseche nella società americana di quegli anni.

ORSON WELLES E '4° POTERE'

Nasce in una famiglia benestante che lo mette subito in contatto con degli intellettuali. Ha una vita piena di stimoli culturali e di viaggi: a 16 anni inizia a Dublino la sua carriera teatrale; quando torna a Broadway fonda la Mercury Theatre, una compagnia teatrale innovativa perché metteva in scena dei testi classici, soprattutto di Shakespeare, rivisitati in chiave contemporanea, con abiti e in luoghi della modernità. Inoltre mette in scena delle figure di tiranni con l'intento di far riflettere sul presente.

Gli attori di questa compagnia, che dura dal '37 al '39, rimarranno con Welles anche in seguito (nell'esperienza radiofonica ed in "4° Potere" del 1941).

Nel 1938 Welles 'trasporta' la sua compagnia teatrale in radio; egli crede che la radio sia un mezzo molto importante perché vivifica la voce e rende un personaggio più vicino, rispetto allo schermo. Essa dà un senso di presenza concreta di chi parla in quanto è presente la componente di simultaneità vocale. Inoltre vi è un certo fascino nell'ascoltare una voce senza corpo. Così la notte di Halloween del 1938 adatta una storia fantastica attraverso una radio-cronaca diffondendo un'allarme nazionale con l'annuncio dello sbarco dei marziani sulla terra. Attraverso false testimonianze anche di autorità importanti, egli riesce a portare il panico collettivo. Egli utilizza l'elemento di forza della radio, ossia la simultaneità, in maniera esponenziale facendo aumentare notevolmente l'ascolto. Dopo questa trovata è chiamato ad Hollywood, in quanto è riuscito a creare un consumo di massa. Nel 1939 firma un contratto con l'RKO che gli lascia un'autonomia quasi completa.

Il primo film che egli intende fare è 'Cuore di tenebra', mai non verrà realizzato. In seguito riesce a produrre "4° Potere", film che sarà osteggiato da una parte di intellettuali tanto che l'uscita del film viene rinviata.

Alla sua uscita il film risulterà un successo per la critica ma un clamoroso insuccesso di pubblico (film non adatto ad un pubblico medio).

Il suo modo di narrare eccessivo lo portano ad essere licenziato subito dopo il film "L'orgoglio degli Amberson" che verrà poi distribuito in una versione manipolata dalla casa produttrice.

Per quanto riguarda le vicende produttive, questo film fu girato nella massima segretezza perché smascherava le brutture del miliardario Herst, ma anche perché la struttura del film era 'controcorrente', quindi Welles temeva una censura preventiva.

"4° Potere" presenta una struttura complessa poiché affronta il racconto della vita di un uomo dalla sua infanzia alla sua morte, ma lo fa in modo rivoluzionario e destabilizzante: costruisce il film su dichiarazioni di persone che nella loro vita hanno avuto a che fare con Charles Foster Kane.

La continuità temporale della sua vita è rimaneggiata dai personaggi attraverso il flashback (il ricordo visualizzato, molto più difficile da mettere in discussione rispetto a quello verbalizzato); quindi è difficile per lo spettatore ricostruire la storia attraverso questi frammenti restituiti dalle diverse testimonianze.

Il motore di tutto il film è l'inchiesta avviata dal giornalista Thomson, sul significato della misteriosa parola 'Rosebud' pronunciata da Kane in punto di morte. Ciò che riuscirà a raccogliere il giornalista sarà solo un insieme di frammenti, esprimendo, quindi, il tema della relatività della verità e dell'impossibilità di giudicare un uomo.

Kane in punto di morte sussurra la parola 'Rosebud' in un primo piano sonoro (si sente ad un livello audio più forte una parola appena sussurrata), udibile solo dallo spettatore grazie all'avvicinarsi della macchina da presa (ma sarà su questa parola che si svilupperà l'inchiesta di Thomson). Solo lo spettatore saprà che tale parola è associata ad un slittino d'infanzia (che rappresenta il suo mondo iniziale - dimenticato- e che verrà poi cambiato con un altro - nuovo slittino- quello del capitalismo).

Questo film è quindi un enigma che si risolve tra autore e spettatore.

L'utilizzo del cinema permette di fare un patto d'intesa con lo spettatore, mentre tutti gli altri personaggi della storia non faranno altro che cercare di depistare lo spettatore con altre possibili soluzioni interpretative.

Mentre il cinema classico punta a fornire una versione lineare dei fatti, "4° Potere" si presenta come un film ambiguo, che non dà un'univoca interpretazione, elementi tipici di quello che sarà il cinema moderno.

In "4° Potere" l'ambiguità è legata al tipo di comunicazione impostata tra autore e spettatore e anche al modo in cui viene presentato Kane. Nella sua personalità si trova il motivo del doppio: egli viene descritto come una persona generosa e tiranna, onesta e prevaricatrice. È ripreso con immagini che lo fanno sembrare più grande (in cui i soffitti sembrano schiacciarlo), o più piccolo (pag. 56 e 94 del manuale). Le mogli sono due così come le slitte.

Nella realizzazione del film Welles privilegia in particolare:

- le riprese in **profondità di campo**, in cui tutti gli elementi articolati su più piani distinti sono messi a fuoco. L'articolazione dell'inquadratura su diversi livelli di profondità risponde ad una precisa logica narrativa: gli elementi che compongono ogni livello hanno un significato ben preciso (es. pag. 211 del manuale). A differenza del decoupage classico, in cui il regista impone il proprio decoupage, qui è proprio lo spettatore a potersi ritagliare in tutta libertà il proprio decoupage. Secondo Bazin la profondità di campo pone lo spettatore in un rapporto con l'immagine più vicino a quello che egli ha con la realtà.

Tuttavia la profondità di campo è costruita e articolata secondo una volontà drammatica ben precisa che indirizza lo sguardo dello spettatore su precisi elementi dell'inquadratura (come per es. dialoghi, voci, disposizione di oggetti o personaggi, e soprattutto anche tramite l'uso dell'*illuminazione*), tanto che in essa si ritrova un "**montaggio interno**", cioè una forma di montaggio che non si costruisce a partire dal rapporto tra più inquadrature, ma all'interno di un unico piano. Il montaggio infatti non altro che la messa in relazione di due o più elementi che può esserci quindi anche all'interno di una singola inquadratura.

- il **piano sequenza** per lo più in combinazione con la profondità di campo.

Entrambi queste soluzioni del discorso aprono la strada al cinema moderno.

HOLLYWOOD DOPO LA SECONDA GUERRA MONDIALE : 1945 - 1960

Anche se gli Stati Uniti escono dalla guerra in condizioni di prosperità, la politica di contenimento dell'influenza sovietica attuata dal presidente Truman e lo scontro armato in Corea a fianco dei sud coreani contro il nord comunista (1950-1952), hanno importanti ripercussioni sulla società americana.

Il timore di un'espansione comunista porta ad un clima di sospetto e ad una vera persecuzione contro chiunque possa essere coinvolto in presunte attività antiamericane.

Questo clima coinvolge anche Hollywood dove si arriva alla compilazione di una vera e propria lista nera dei registi : se ad es. Chaplin è costretto all'esilio in Europa, altri registi, presenti nella lista nera, per evitare l'allontanamento da Hollywood preferiscono denunciare i loro colleghi.

La produzione cinematografica accoglie nuove tematiche, o rivede le tradizionali impalcature dei generi, dimostrando una maggiore attenzione ai problemi sociali o a drammi dai risvolti realistici, mettendo sostanzialmente in crisi il sogno hollywoodiano.

Ed è proprio il contesto sociale e politico degli Stati Uniti che porta al declino dello studio system, legato a due fattori principali:

- da un lato l'intervento di misure legali abbatte il sistema di integrazione verticale su cui si basava il potere degli studios; nel 1948 la Corte suprema dichiara la fine dell'oligopolio hollywoodiano (dopo che nel 1938 era stata intentata una causa contro le 8 Majors per violazione delle leggi antitrust). Così potendo accedere a nuove sale più grandi gli studios minori iniziano a produrre film ad alto budget e si moltiplica la produzione indipendente;
- dall'altro lato sono anche ragioni socioculturali a portare al declino dello studio system: si viene a formare nel dopoguerra un ampio fenomeno di insediamento suburbano che assottiglia il pubblico delle sale cittadine e in particolare si prepara la grande diffusione della televisione.

IL CINEMA EUROPEO DEGLI ANNI TRENTA E IL REALISMO POETICO FRANCESE – Cap. V

Negli Stati Uniti la transizione dal muto al sonoro si conclude nel 1929.

In Europa la nuova tecnologia si sviluppa più lentamente (a causa dei costi per la riconversione delle strutture produttive e anche perché non si disponeva degli ingenti capitali hollywoodiani) e in tempi diversi:

- in Germania e Gran Bretagna il passaggio si conclude nel 1931;
- in Francia e Italia il processo si compie nel corso della prima metà del decennio;
- mentre in Unione Sovietica ancora nel 1934 si girano in maggioranza film muti.

Ma in un mercato come quello europeo, in cui si parlano tante lingue differenti, la rivoluzione del sonoro pone dei problemi per la distribuzione all'estero.

Fino al **1931** era impossibile realizzare il suono in *post-produzione*: tutto era registrato in diretta e quindi non si poteva effettuare il doppiaggio.

Per risolvere il problema all'inizio degli anni Trenta si girano film in più lingue: lo stesso regista, sullo stesso set gira più volte la medesima scena con attori di nazionalità differente. In alternativa si producono film in versione unica in cui si parlano più lingue, in modo tale che almeno in parte la storia possa essere seguita.

A partire dal **1932** si afferma la pratica del doppiaggio, che consente ad Hollywood di continuare ad inondare il mercato con i propri prodotti, permettendo alle Majors di mantenere la loro posizione di superiorità in Europa.

(In Inghilterra, dove non si poneva il problema del doppiaggio delle pellicole americane, si sviluppò una politica protezionista che puntò a salvaguardare l'industria cinematografica nazionale con buoni risultati, ma questo non ostacolò comunque l'esodo di alcuni registi, come Hitchcock, attratti dalle maggiori possibilità tecnico – finanziarie offerte dagli studios).

Con l'introduzione del sonoro, però, si teme che esso possa far regredire il cinema a livello di **“teatro fotografato”**, con l'unico scopo di affascinare il pubblico con parole e musica, il ponendo in secondo piano il lavoro sulla messa in scena e sul montaggio.

Nel **1928** Ejzenstejn, insieme ad altri registi, pubblica un *testo teorico*, passato alla storia come **“Manifesto dell'asincronismo”**:

- si sostiene che il suono non deve corrispondere all'immagine, ma si devono invece realizzare delle dissonanze tra i due piani, dei giochi di non-sincronia in modo da ottenere metafore audio-visive.

Ad es. nel film “Okraina” di Barnet del 1933, ambientato nella prima guerra mondiale, c'è un uso del sonoro non reale : si sovrappongono i rumori delle mitragliatrici della battaglia con quelli delle cucitrici della fabbrica, con l'intento di far capire che la guerra è causata dal sistema capitalistico.

IL CINEMA DELLE DITTATURE

Dopo la fine della Grande Guerra il **cinema italiano** vede un periodo di crisi.

Il regime di Mussolini, che ha preso potere nel 1922, all'inizio non presta molta attenzione al cinema.

Nel **1932** viene istituita la Mostra del Cinema di Venezia, il primo festival cinematografico al mondo.

Per definire il cinema italiano degli anni Trenta si usa spesso l'espressione di “cinema dei telefoni bianchi” simbolo di eleganza e tecnologia, icona di un'Italia ricca e moderna.

Il regime non è interessato tanto alla propaganda in senso stretto, quanto ad un cinema di alto livello che possa competere con le pellicole di Hollywood che circolano in Italia in questi anni.

Per il **cinema tedesco**, del periodo nazista, vale lo stesso discorso: anche qui il regime preferisce film di intrattenimento, privi di espliciti messaggi politici, e di alta qualità tecnico-formale.

In realtà, in Germania come in Italia, non è semplice distinguere nettamente tra propaganda e intrattenimento.

Il principale problema del cinema tedesco in questi anni è che l'ascesa al nazismo accelera la fuga verso Hollywood, iniziata già nel 1933 per motivi economici (es. Fritz Lang).

Contrariamente in **Unione Sovietica**, guidata da Stalin, il regime introduce una dottrina ufficiale in campo artistico che va sotto il nome di “realismo socialista” (inaugurato con l'uscita del film “Ciapaiev” diretto dai fratelli Vasil'ev) che pone definitivamente termine alla stagione di sperimentazione iniziata con la Rivoluzione d'Ottobre. Il realismo socialista postula la necessità di realizzare un'arte realista, sul modello della narrativa dell'Ottocento, che sappia esprimere la visione socialista del mondo in forme chiare e comprensibili per il pubblico.

Molti grandi registi si trovano costretti a uniformarsi al nuovo credo. L'esempio più emblematico è Ejzenstejn, accusato di formalismo già ai tempi di “Ottobre”. Il suo primo film sonoro è “Alexander Nevskij”. Comunque pur non potendo riprendere le sue idee sull'asincronismo, perché idee troppo formaliste, si concentra sul rapporto tra suono e immagine cercando di realizzare un suono “polifonico” in cui suono e immagini procedono simultaneamente.

IL CINEMA FRANCESE

Dal punto di vista dell'assetto produttivo quella francese è la più debole tra le grandi cinematografie europee degli anni Trenta : la Gaumont e Pathè falliscono e lo Stato non è di aiuto con interventi di sostegno nel settore.

Ciò nonostante il cinema francese rappresenta la realtà più viva all'interno del panorama europeo.

La tendenza principale è il cosiddetto **realismo poetico**. Le vicende del realismo poetico sono ambientate nei quartieri di periferia e gravitano attorno a figure anonime: malviventi, operai, (personaggi spesso interpretati da Jean Gabin, vera icona del realismo poetico) destinati ad essere sconfitti dal fato, prima ancora che da una società ingiusta.

In questi film emerge la volontà di portare sullo schermo la dura realtà della vita del proletariato, operazione che è però condotta con i canoni del cinema classico. Si tratta di film girati in studio. Al centro della trama ci sono persone sì ordinarie, cui però accadono fatti straordinari.

Non tutto il cinema francese è riconducibile al realismo poetico; le commedie di **Renè Claire** riscuotono molto successo grazie anche ad un uso creativo del sonoro, pur non abbandonando la lezione del cinema muto: nelle sue opere i dialoghi

sono scarsi, spesso i personaggi cantano o danno vita a gag in cui l'azione muta è commentata da effetti sonori e dalla musica.

Un altro grande è **Jean Vigo**, legato all'esperienza delle avanguardie storiche. Il suo primo film, *“A proposito di Nizza”* è una “sinfonia metropolitana” in linea con le opere di Ruttmann e Vertov.

L'invasione tedesca della Francia, nel 1940, opera una cesura netta all'interno della storia del cinema francese.

Alcuni cineasti si rifugiano all'estero, ed altri rimangono a lavorare nella Francia di Vichy (stato fantoccio).

JEAN RENOIR

Figlio del pittore espressionista Auguste Renoir, debutta nel cinema muto, ma si mette in luce soltanto con il sonoro.

Con il film *“La grande illusione”* del 1937 ottiene un successo internazionale.

Il film è ambientato durante la Grande Guerra: alcuni ufficiali francesi sono prigionieri dei tedeschi in una fortezza comandata da un capitano nobile (interpretato da Stroheim). I rapporti tra i personaggi si articolano in base alle differenze sociali: ad es. il francese de Boeldieu, un aristocratico, si sente più vicino al capitano tedesco che ai suoi connazionali, di estrazione proletaria, così come Marechal che all'inizio del film fraternizza con un militare nemico che come lui ha fatto l'operaio.

La storia si conclude con la fuga di Marechal e Rosenthal, simboli di una nuova Europa democratica, mentre de Boeldieu si sacrifica per permettere l'evasione dei compagni.

La questione del rapporto tra la civiltà dell'800 e quella del '900, che è al centro del film, è una delle possibili chiavi di lettura del cinema di Renoir degli anni Trenta.

L'influenza della pittura del padre e della letteratura del XIX secolo sul regista è molto forte.

Rifiuta il decoupage optando per il long take.

LA NOZIONE DI PIANO SEQUENZA

L'espressione di piano sequenza implica l'idea di un'inquadratura – un piano- che svolge da sola il ruolo di un'intera scena.

Per questa ragione bisogna distinguere il **piano sequenza** dal **long take** (letteralmente: inquadratura molto lunga). La lunga inquadratura del pranzo dei servi de *“La regola del gioco”* è un esempio di long take, perché si tratta solo di una delle inquadrature che compongono la scena in questione. Essa segue senza stacchi una conversazione tra più personaggi, c'è un montaggio interno quindi, cosa che il cinema hollywoodiano avrebbe risolto con la tecnica del campo \ controcampo.

Per il critico francese Bazin la tecnica del piano sequenza è intrinsecamente realista, perché rispetta la 'durata' della realtà. Il piano sequenza condivide con la realtà fenomenica una struttura caotica, piena di pause e incongruenze, la dove il montaggio classico punta ad eliminare tutto ciò che non serve al racconto.

IL NEOREALISMO

E L'AVVENTO DEL CINEMA MODERNO IN ITALIA Cap. VI

Il neorealismo italiano si è manifestato per una breve ed intensa stagione: tra il **1945** di *“Roma città aperta”* di Rossellini e il **1948** con l'uscita di *“Ladri di biciclette”* di Vittorio De Sica e de *“La terra trema”* di Visconti.

Visconti gira nel '43 *“Osessione”* film che anticipa l'arrivo del neorealismo.

Il neorealismo non fu un vero e proprio movimento ma più un 'insieme di voci' di molti professionisti del cinema che si trovarono a discutere per riformulare una nuova idea di cinema.

Una posizione teorica importante del neorealismo è rappresentata da **Cesare Zavattini**: egli afferma che “bisogna buttar via i copioni e pedinare gli uomini con la macchina da presa”. Questo perché non c'è bisogno di una sceneggiatura ma solo di una rappresentazione della realtà che offre molteplici possibilità spettacolari.

Ma questa idea utopica di un cinema che vuole riprendere la realtà così com'è, è scarsamente applicabile alla pratica in quanto il regista opera comunque una scelta decidendo cosa riprendere e cosa lasciare da parte.

- Rossellini arriva al neorealismo dopo aver girato film di propaganda fascista;
- De Santis arriva da una vivace militanza nella critica e dall'impegno nelle fila della Resistenza;
- Visconti fa leva su una profonda conoscenza della letteratura e del teatro americano;
- De Sica vanta una grande esperienza d'attore.

Nella coppia **Zavattini, De Sica**: c'è un particolare modo di pensare la struttura narrativa dei loro film (*“Sciuscià”* e *“Ladri di biciclette”*): si punta verso una riduzione dell'intreccio narrativo valorizzando il gesto minimo della quotidianità, seguendo l'individuo nella sua semplicità, con l'intento di scoprire in queste realtà infiniti universi di verità da rendere conoscibili. C'è quindi la volontà di ampliare la conoscenza grazie all'incontro con la realtà. Vi è una vera e propria ricerca nel mostrare il mondo così come appare.

Attraverso il piano sequenza cercano di stare 'addosso' al reale, non provocano stacchi nel montaggio.

Rossellini: In “Roma città aperta”, “Paisà” e “Germania anno zero” (trilogia resistenziale) cerca l’impatto tra macchina da presa e flusso delle cose. Egli rivela un’attenzione inusuale alle piccole cose, ai fatti insignificanti, alla realtà così come si presenta all’improvviso, e non alla spettacolarità. Alle scene madri preferisce momenti di attesa o le sospensioni. L’obiettivo è quello di dare film a basso costo e almeno parzialmente sganciati dagli interessi dell’industria. Nei tre film la narrazione procede con l’intreccio di storie particolari e distinte, ma al tempo stesso confuse con la storia del luogo, per arrivare a definire un affresco storico nato come somma di piccoli fatti spesso autonomi. Inoltre egli intende descrivere l’umanità senza prendere posizione politica. Per questo motivo fu accusato di non aver colpevolizzato abbastanza i fascisti in “Roma città aperta”. Egli, da cattolico, si difese affermando che non ci sono buoni o cattivi, in quanto si è tutti collettivamente nell’errore e si deve scontare tutti una pena. Dopo questi tre capolavori Rossellini inizia una fase che non segue più le ipotesi neorealiste, ma punta in direzione di un marcato psicologismo con una forte presenza di religiosità.

Visconti : lo stile di questo regista sembra allontanarsi notevolmente dai parametri dei precedenti autori. Tutto il materiale destinato all’immagine è sottoposto ad un preventivo processo di selezione. Nulla viene lasciato al caso. Anche per “La terra trema”, film emblema di apparente spontaneità, il rapporto con i pescatori siciliani protagonisti è frutto di un lungo processo di elaborazione sia a livello recitativo che su quello della presenza scenica. Questa maniacalità di Visconti lo porta a girare più volte la medesima scena, per avere poi in sede di montaggio una serie ampia di varianti da utilizzare. Inoltre Visconti ricorre a fonti letterarie come soggetti per i propri film.

De Santis : presenta una profonda sensibilità nei confronti dei gusti del pubblico. Cerca di costruire un cinema per il popolo, che ha come protagonisti figure di reduci e di contadini. Infatti i temi della cultura cittadina, il melodramma, il cinema e la letteratura vengono ‘saccheggiate’ da De Santis. Secondo il regista, il realismo non esclude affatto una finzione ne tutti i mezzi classicamente cinematografici. In particolare intuisce che per raggiungere il pubblico bisogna importare modelli americani e fenomeni divistici (Silvana Mangano è segno del divismo popolare italiano), e si devono unire cultura alta e bassa.

In sostanza il neorealismo si presenta come un orizzonte variegato. Esistono comunque dei punti di contatto tra i vari autori:

- In primo luogo esiste la comune volontà di **ampliare l’orizzonte del visibile** cinematografico: i film sanciscono la visibilità di realtà quotidiane, fatte di personaggi e ambienti fino a quel momento esclusi dalla scena;
- In secondo luogo viene avviata una profonda riflessione sulle **strategie di narrazione** del reale, ricorrendo sia alla narrativa del romanzo ottocentesco, sia ad una trasparenza massima dell’immagine;
- In terzo luogo si mette appunto un nuovo **modello di comunicazione** diretta tra personaggi e il pubblico, producendo fenomeni di rispecchiamento e ricorrendo a modelli fortemente vincolati alla cultura popolare.
- Gli autori neorealisti richiedono una **professionalità zero** da parte degli attori, che devono essere presi dalla strada (cosa non sempre attuata perché per es. in “Roma città aperta” Anna Magnani è un’attrice già conosciuta nell’ambito spettacolare italiano).

ROMA CITTA’ APERTA (1945)

Realizzato con bassi costi, il film è strutturato in due parti, che ruotano intorno alla presenza di due figure, *sora Pina* e *don Pietro*.

1. Nella prima parte domina il senso dell’azione, prevale il senso del fatto in quanto tale, mentre nella seconda parte prevale il tema della parola, spesso non detta. Nella sala della tortura infatti c’è qualcosa che si dovrebbe dire ma dirla o meno vorrebbe dire prendere una posizione politica. Questa parola detta –non detta, rientra nella logica del tradimento.
2. Poi mentre nella prima parte ci sono riprese in esterno, fatte in strada, nella seconda compare un ambiente claustrofobico e labirintico, poiché composto da un salottino molto lunghi, da luoghi fumosi e ombreggiati e infine dalla camera delle torture.
3. La prima parte si conclude con la morte di sora Pina: questa sequenza risulta scioccante per lo spettatore perché è enormemente dilatata in quanto vengono inseriti al suo interno molti altri episodi (le donne che scendono in cortile, il prete che finge una estrema unzione). In questo modo la morte della sora Pina appare più dura. La seconda parte si conclude con la morte di don Pietro che chiede il perdono per i bambini. Questa chiusura tuttavia è ottimista poiché avviene una presa di Roma fatta dai bambini e si vedrà una panoramica di questa città aperta non più a causa delle macerie, ma aperta alla liberazione ed al cambiamento.
4. Il sistema dei personaggi messo in scena è complesso perché ogni personaggio intrattiene rapporti sia con i buoni che con i cattivi, nella logica che il buono non è distaccabile dal cattivo: non ci sono personaggi da sacrificare o condannare, sono tutti vinti dalla guerra. Ogni personaggio vive un profondo senso di colpa: sora Pina ha un figlio prima di sposarsi, Lauretta beve, Marina non si accontenta di quello che ha e cerca un riscatto sociale con il

tradimento, la prostituzione e la droga, don Pietro non si accontenta di essere un prete e cerca di fare l'eroe. Essi si addossano tutte le colpe degli altri in un'etica cristologica.

5. Il fatto che i dialoghi dei tedeschi non siano sottotitolati, si spiega con la volontà di Rossellini di far rimanere il suono tedesco un suono minaccioso e nemico, al di là del contenuto (una parlata della paura). Tuttavia essi sono mostrati allo stesso tempo come uomini in difficoltà, in crisi nel momento in cui prendono coscienza dei loro errori e della loro cattiveria (fatto non bene accettato dalla critica che voleva che il tedesco fosse rappresentato come cattivo per poterlo accusare).

IL CINEMA D'AUTORE EUROPEO DEGLI ANNI '50 E '60 - Cap. VII

Nel corso degli anni '50 il cinema europeo vive un momento di stasi, sia sul piano del mercato, sia su quello della qualità produttiva.

L'assenza di un movimento innovatore è comunque compensata dalla presenza di un ristretto gruppo di autori il cui cinema riesce ad imporsi nel mondo dei media e in quello dei costumi, oltre che nell'ambito cinematografico.

E sono autori come Luis **Bunuel**, Ingmar **Bergman**, Federico **Fellini** e Michelangelo **Antonioni** che riescono ad imporsi sul piano internazionale.

Gli elementi che tengono insieme questo gruppo di autori sono vari:

- Il lavoro del regista si estende a tutte le fasi della lavorazione del film, dall'ideazione al montaggio definitivo;
- I film d'autore si caratterizzano per una complessità di contenuti, spesso di non facile lettura e che liberano il cinema da ogni residuo commerciale;
- Sul piano dello stile, i film d'autore si caratterizzano per una particolare originalità espressiva, portando a nuovi modi di rappresentazione;
- Ciò impone anche un nuovo tipo di spettatore, la cui funzione principale è legata ad un accrescimento culturale: deve giocare un ruolo attivo per decifrare la ricchezza semantica del film.
- Inoltre il film d'autore è reso riconoscibile perché si ripropongono forme e contenuti anche negli altri film dello stesso autore che lo rendono così riconoscibile.

Negli anni '60 in generale gli autori sono liberi da vincoli e si mette alla prova il loro stile autoriale: inizia qui la storia d'autore del cinema italiano. In questi anni si racconta la modernità in modi diversi: pur mostrando aspetti contraddittori si voleva rendere lo spettatore cosciente per permettergli di formare una propria coscienza critica.

FELLINI: attraverso la "Dolce vita" del 1960 egli vuole rappresentare la coscienza etica, cioè la morale: il film infatti risulta un affresco della crisi dell'etica soggettiva individuale. Gli anni '60 infatti sono gli anni della ripresa economica, del benessere. Tale rinascita economica porta la coscienza etica e i valori a sfaldarsi. I personaggi non vivono, ma sopravvivono, non sanno chi sono e cosa devono fare.

Il film è una somma di casi sociali dove la logica che li tiene insieme si perde; risulta quindi difficile tracciare una trama. Si trovano dei personaggi squallidi, che vagano in un ambiente labirintico e notturno. Si passa da un personaggio all'altro senza una logica ben definita.

Alla base del film c'è una rottura con la continuità che caratterizzava il cinema classico. Fellini crede che la realtà non sia continua e coerente, e che si possa rappresentare solo attraverso il frammento, la sommatoria di casi, appunto.

L'incoerenza è motivo di coscientizzazione dello spettatore: i vuoti presenti nel film sono da colmare con le domande che lo spettatore deve porsi.

LA << NOUVELLE VAGUE >> Cap. IX

Nel maggio del **1959** vengono presentati al Festival di Cannes, "I 400 colpi" di Truffaut e "Hiroshima mon amour" di Resnais: da questa data viene fatto iniziare il nuovo corso del cinema francese degli anni Sessanta.

Con il termine '**nouvelle vague**' (nuova ondata) si intende indicare quel gruppo di autori cresciuti come critici negli anni precedenti (1957) attorno alla rivista 'Critica sul cinema' (ed anche grazie al supporto di André Bazin).

In seguito il termine indicherà il movimento cinematografico, anche se più che movimento esso si riferisce ad un'ipotesi di cinema, ad una nuova idea di cinema che sta dietro ai loro film.

Questo gruppo di giovani critici svolge negli anni '50 una critica molto schierata e verranno chiamati in seguito 'giovani turchi' perché animati da idee rivoluzionarie: polemizzano contro il cinema francese perché privo di qualità cinematografica e perché troppo 'scritto' dai sceneggiatori, i dialoghi non rispecchiano la realtà.

Il cinema della nouvelle vague è un cinema d'autore in cui il regista deve costruire da se le anche sceneggiature (ma in realtà era sempre affidata a qualcuno).

C'è la piena libertà dell'autore che è il solo responsabile dell'opera; quindi è un cinema fortemente personale.

I registi della nouvelle vague vanno contro un cinema piattamente commerciale.

Anche per questo motivo propongono prodotti a basso costo: lasciano quindi i teatri di posa a favore degli **ambienti naturali**, si servono di **piccole troupe**, usano **apparecchiature ridotte**, e girano con **attori non professionisti**.

Ma l'apporto innovativo non è legato solo alla riduzione dei costi.

Gli obiettivi che si cerca di raggiungere sono:

- Si punta ad uno sguardo cinematografico nel quale realismo e finzione si mescolino, e che riesca a rivelare il dato fenomenico (come aveva fatto il migliore *neorealismo* italiano) e non a riprodurlo;
- Si cerca di sottrarsi alla concatenazione obbligatoria dei fatti, facendo entrare nel racconto l'elemento casuale, dando spazio all'improvvisazione.
- Viene ridefinito il *ruolo della donna*, non più segno di femminilità e sessualità, (si presenta infatti con un fisico più asciutto e con capelli più corti), ma che cerca la propria indipendenza, che sceglie il suo destino.

Insieme a Bazin, c'è **Astruc**, considerato il padre della nouvelle vague, che afferma che il cinema non è un passatempo ma è un linguaggio, egli vede il cinema come vera espressione. Fino ad allora il regista è un esecutore tecnico della sceneggiatura, Astruc afferma che il regista deve essere considerato un autore.

In Italia non si ha una nouvelle vague, ma da questa i registi prendono spunto per una produzione non più vincolata agli standard, ma più autoriale.

JEAN-LUC GODARD

Cerca di proporre una sorta di riscoperta del linguaggio cinematografico.

In "Fino all'ultimo respiro" del 1960 viola le regole del cinema classico:

- I personaggi parlano con il pubblico;
- Saltano i raccordi, ci sono stacchi violenti
- Il racconto è pieno di pause (senso di improvvisazione, di deriva)
- Usa un montaggio discontinuo (rifiuto campo – controcampo)
- La macchina da presa è avvertibile perché non c'è fluidità
- Rifiuta il découpage per una maggiore realtà

Godard prima rinnova il personaggio femminile nei tratti somatici, poi introduce una novità nel comportamento della donna, ridefinito come un personaggio che può scegliere il proprio destino e che porta avanti lo sviluppo narrativo. I suoi film non sono compatti, sembrano appunti poco coerenti, proprio a causa della presenza della donna che rallenta la narrazione per aprire momenti di riflessione.

FRANCOIS TRUFFAUT

ALAIN RESNAIS

IL NUOVO CINEMA DEGLI ANNI '60 E '70 Cap. X

L'espressione 'nuovo cinema' indica per convenzione una serie di esperienze creative che si estendono fino ai primi anni Settanta.

Il nuovo cinema rimette in questione il cinema stesso, le sue forme discorsive, le sue strutture narrative.

Mira ad un trasformazione del linguaggio e insieme ad una trasformazione dell'individuo stesso.

I principali **cambiamenti** sono legati all'**evoluzione tecnica** che accelera i tempi di ripresa :

- Le troupe sono più ridotte
- Si introducono pellicole più sensibili
- Prevale un'illuminazione diffusa
- Il set diventa più agibile e sempre più vicino alla realtà
- Le apparecchiature sono più leggere e maneggevoli (favorisce l'impiego della macchina da presa a mano)
- È possibile registrare il suono in presa diretta, grazie anche a microfoni direzionali molto recettivi
- Si diffonde l'uso dello zoom

Nell'insieme si realizza un cinema fondato sulla creatività individuale più che sull'organizzazione industriale.

L'affermazione di questo 'nuovo cinema' è resa possibile anche dall'emergere di nuove **condizioni produttive**: si moltiplicano infatti le iniziative di produzione indipendente, promosse spesso dagli stessi registi.

L'affermarsi del nuovo cinema è dovuto anche a trasformazioni nell'**orizzonte sociale**.

Esso pone al centro un nuovo soggetto esistenziale, immerso nelle problematiche relative alle scelte di vita e alla costruzione del proprio destino:

- generalmente giovane
- che spesso rifiuta i valori della famiglia

- e va controcorrente, rigettando le regole e le convenzioni
- segnato, però, dal desiderio di aprirsi a nuove esperienze

Vi è quindi una vera critica della società contemporanea.

Tutto ciò porta ad un cambiamento nella **struttura narrativa** :

- l'intreccio drammatico viene ammorbidito
- c'è un andamento più libero e casuale degli eventi
- i contenuti narrativi assumono articolazioni più aperte

Anche la **messa in scena** è organizzata in modo differente:

- ◆ il regista è anche autore della sceneggiature
- ◆ si favoriscono inquadrature molto lunghe e i piani sequenza
- ◆ c'è il rifiuto del campo – controcampo
- ◆ è aumentata la mobilità della macchina da presa
- ◆ c'è lo scavalcamento di campo
- ◆ le riprese avvengono in spazi naturali
- ◆ uso di attori non professionisti

IL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI '60 E '70 Cap. XI

In realtà in Italia questa “nuova ondata” c'è già stata, tra il 1945-1946 e il 1952-1953: ed è stata la complessa dinamica neorealista, durante la quale viene creato un nuovo immaginario cinematografico basato su un diverso rapporto con la realtà, dove si sono formati registi (come Visconti, De Sica, Fellini) ed alla quale si accostano i nuovi.

(Questo è attestato anche dal fatto che in questi anni molto più di 1\4 dei nuovi esordienti non andò oltre la prima opera - il film d'esordio- e un altro 1\4 oltre la seconda.)

I GENERI

Gli autori di questi anni passano da un genere all'altro: tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 si succedono il filone dei “pepla” (gli Ercole, i Maciste... circa 1\10 della produzione italiana), il precario boom dei film “sexy”, oltre alla produzione legata al genere “giallo”, “fantastico” e “spionistico”.

Questi generi sono però destinati ad essere seppelliti dal **genere western** che per dieci anni dal 1964 con i film di Sergio Leone, come “Per un pugno di dollari” al 1978 con “Sella d'argento” (uno degli ultimi episodi del filone) di Lucio Fulci, vanterà oltre i 400 titoli.

Ma questi anni vedono anche il prevalere della cosiddetta **“commedia all'italiana”**, che domina la produzione dai primi anni '60 agli inizi degli anni '70. Questa da un lato viene a costituire il più rilevante prodotto medio presente nella cinematografia italiana e dall'altro appare ancora oggi come uno specchio della storia italiana del periodo.

LUCHINO VISCONTI, FEDERICO FELLINI, MICHELANGELO ANTONIONI.

Nel corso del decennio autori come Rossellini e De Sica si perderanno nel panorama del cinema italiano.

Non sarà così per tre autori:

Visconti: con il suo monumentalismo scenografico ed espressivo e con la minuziosa analisi del personaggio;

Fellini:

E in particolare **Antonioni** che dopo il breve ma intenso periodo neorealista da avvio ad un proprio “neorealismo dell'anima” : Antonioni infatti viene segnalato come l'autore ideologicamente più libero, culturalmente più autonomo e stilisticamente più creativo.

Lo conferma soprattutto con il film “Il grido” del 1957 e con “L'avventura” del 1960, dove si evidenzia quasi tutto il patrimonio tematico: dall'amore, alla solitudine, al rapporto di coppia al nuovo ruolo della donna, più autentica e sincera dell'uomo.

C'è anche da sottolineare come la grandezza dell'Antonioni del '60 sia all'insegna della continuità e non certo di rottura con gli anni '50.

Nei primi anni '70 è presente in Antonioni un “nuovo sguardo critico” sui sentimenti e sugli uomini, un cinema come “critica dello sguardo” dove l'esperienza esistenziale narrata e l'esperienza dello sguardo che la narra siano ambedue tema del racconto.

IL CINEMA NON-NARRATIVO: DOCUMENTARIO e FILM SPERIMENTALE Cap. XII

Il film a soggetto ha preso il sopravvento sulle altre forme di cinema a partire dall'introduzione del lungometraggio, avvenuta intorno alla metà degli anni Dieci.

Nel cinema classico la proiezione del lungometraggio di finzione era preceduta da quella di altri film: un documentario, una breve comica, un cartoon.

La centralità del cinema di finzione è tale che per indicare il documentario si usa il termine di *non-fiction*, una definizione in negativo come a intendere che il film a soggetto è la norma e le altre forme solo un'anomalia rispetto ad essa.

Il cinema non narrativo si divide in due aree: il **documentario** e il **film sperimentale**.

IL DOCUMENTARIO

All'interno del documentario troviamo generi tra loro molto diversi, per finalità, modalità di realizzazione e di fruizione: ci sono film etnografici, film socio-politici, film scientifici.

Ciò che accomuna fra loro film così diversi è il fatto di non raccontare una storia: qui non c'è sceneggiatura, non ci sono né fabula né personaggi. Questi ultimi sullo schermo si limitano ad essere loro stessi, anche se la consapevolezza di essere osservati dalla macchina da presa ne modifica gesti e parole.

Il cinema nasce come strumento di registrazione del reale. Nel cinema delle origini non c'è distinzione tra cinema di fiction e non-fiction: i programmi delle proiezioni cinematografiche prevedevano un "pacchetto" misto di film di finzione e non, che facevano però parte dello stesso spettacolo.

Lo scoppio della prima guerra mondiale fornisce un forte impulso allo sviluppo del non-fiction a causa delle potenzialità propagandistiche del cinema. Così i documentari che illustrano i vari aspetti del conflitto sono i primi esempi film di non-fiction.

La storia del documentario inteso come forma espressiva inizia con "*Nanuk l'eschimese*", il primo film di Robert **Flaherty**, un esploratore che cominciò ad utilizzare la cinepresa per documentare i propri viaggi.

Al centro del film c'è il tema del conflitto tra l'uomo e la natura, inoltre vuole documentare i costumi di popolazioni ai margini del mondo moderno. Egli punta a uno stile 'trasparente': il film non deve alterare il reale, la limitarsi a registrarlo. Per questo opta per un montaggio 'invisibile' che rappresenti il flusso naturale delle cose.

Non solo, in alcuni casi Flaherty ricorre ad un vera messa in scena, come quando per es. fa ricostruire in parte un igloo per girare le scene di interno.

Flaherty cerca di rivelare la realtà senza il bisogno di alterare la realtà fenomenica.

L'uso del cinema di non-fiction come strumento di informazione e di propaganda viene amplificato, anche grazie all'introduzione del sonoro durante il secondo conflitto mondiale. Viene infatti 'trasformato' in uno strumento ideologico per mobilitare il fronte interno e motivare le truppe combattenti.

Durante la seconda guerra mondiale si diffonde l'uso di cinecamere leggere 16 mm, che l'operatore può portare a spalla; vengono inoltre introdotti magnetofoni portatili in grado di registrare il suono in sincrono con la pellicola.

Questa rivoluzione tecnologica è alla base dello sviluppo del **cinema diretto**, una corrente del documentario che si sviluppa a cavallo tra gli anni '50 e '60, in Canada, Stati Uniti e in Francia (detto **cinéma-vérité**).

La differenza tra i due è che mentre il *cinema diretto* si limita a registrare eventi che si sviluppano indipendentemente dalla volontà dell'autore, nel *cinéma-vérité* il regista partecipa in prima persona alla genesi dell'azione che riprende.

IL FILM SPERIMENTALE

A partire dagli anni Trenta l'avanguardia Europea perde la forza di invenzione. Dagli anni '40 si assiste ad uno spostamento del centro della ricerca dall'Europa all'America. Naturalmente il cinema sperimentale americano è influenzato parzialmente dalle avanguardie europee: la sinfonia visiva, l'astrazione dinamica, la registrazione dell'inconscio diventano modelli, possibilità creative a cui i nuovi autori fanno riferimento.

Avvia la grande stagione americana un cinema visionario, che affonda nell'orizzonte psichico soggettivo e ne proietta le percezioni, i fantasmi e le ossessioni in un percorso visivo irrazionale ed emotivo.

Gli eventi sembrano il prodotto di una allucinazione. Sogno e realtà, mondo oggettivo e immaginario si mescolano creando uno spazio irreali. E questo solo con l'uso fondamentale del montaggio.

IL CINEMA UNDERGROUND

È un cinema non narrativo, non rappresentativo, visionario, assolutamente personale, è il rovesciamento del sistema hollywoodiano. È l'affermazione del diritto dell'artista alla ricerca, l'apertura all'uso della fantasia, l'introduzione nel cinema dell'inconscio, del sogno. È un cinema che privilegia la funzione poetica e quella espressiva nei confronti di quella comunicativa.

IL CINEMA AMERICANO DEGLI ANNI '60 Cap. XIII

Alla fine degli anni '60 il panorama complessivo dell'industria del cinema americano è molto mutato.

Le grandi case di produzione svolgono soltanto il ruolo di distribuzione, mentre la produzione è realizzata da piccole compagnie, spesso legate al nome di un attore o di un regista.

Anche il pubblico cambia: mentre le famiglie restano a casa a guardare la televisione, ora sono i giovani ad andare al cinema.

Il Production Code viene sostituito da un sistema di classificazione dei film in base all'età degli spettatori nel 1968.

Nasce la cosiddetta '**New Hollywood**' che può essere vista come una mediazione tra l'idea del cinema d'autore europeo e il tradizionale apparato hollywoodiano.

Un altro segno della morte della Hollywood classica è sottolineato dal fatto che per la prima volta emerge un nuovo centro produttivo alternativo a quello californiano: New York.

Tra il 1967 e il 1969 escono tre film che riscuotono successo e che vengono subito considerati come 'manifesti' di una nuova generazione: "**The Graduate**" di Mike Nichols, "**Bonnie and Clyde**" di Arthur Penn e "**Easy Rider**" di Dennis Hopper.

Questi film raccontano storie legate al clima della rivolta giovanile degli anni '60.

Per gli argomenti trattati (sesso, violenza e droga) e per i personaggi presentati (giovani in crisi esistenziale) segnano una svolta rispetto alla Hollywood classica.

Sul piano stilistico però non risultano molto lontani dalla tradizione classica: non si trova la frattura con il modello classico operata in Europa dalla *nouvelle vague*.

In primo luogo questi autori si rifanno ai generi hollywoodiani canonici (ossia la commedia, il gangster film e il western, di cui il road movie è uno degli eredi).

Inoltre questi film sono più vicini alla compattezza e alla linearità del cinema americano classico che al *decadragé* e alla disarticolazione narrativa del cinema della modernità europeo (anche se fa eccezione Easy Rider in cui il montaggio è molto frammentato, ricco di flashforward con una sequenza psichedelica).

La rivisitazione in chiave politica del passato americano è uno dei tratti istintivi della New Hollywood; ciò spiega anche l'interesse che in molti autori suscita il genere western.

Il percorso di **Stanley Kubrick**, il più grande regista americano dagli anni '60 in avanti, è estraneo alla New Hollywood: il suo lavoro procede in totale autonomia rispetto a qualsiasi movimento o tendenza organizzata. Kubrick si pone come esempio radicale di *autore totale*, in contrapposizione alle modalità produttive hollywoodiane, anche se bisogna sottolineare che lavorò sempre con le Majors.

TENDENZE DEL CINEMA CONTEMPORANEO Cap. XIV

I primi anni '80 vedono in America il ripristino di un rigido sistema industriale, simile a quello della Hollywood classica che riduce i margini di libertà di cui i registi avevano goduto durante il decennio precedente.

Sul piano stilistico la produzione degli anni '80 e '90 recupera la lezione del cinema classico:

- ◆ un racconto fluido e compatto che punta alla totale identificazione dello spettatore;
- ◆ un'opzione preferenziale per alcuni generi forti, come azione, commedia, horror e fantascienza;
- ◆ uno spettacolo sfarzoso, che fa ampio impiego di effetti speciali.

In Europa questi anni non sono molto rosei per il cinema.

Da un lato la concorrenza americana, dopo la "rinascita" di Hollywood, si fa ancora più agguerrita.

Dall'altro la televisione sottrae un'ampia fetta di pubblico ai film. Il risultato è una quasi totale scomparsa, dal panorama del cinema europeo, del racconto di genere, ossia delle forme più popolari.

APPUNTI
PER L'ESAME DI:
ISTITUZIONE DI STORIA DEL CINEMA
al DAMS di Torino -2004

Tratto dal libro
**INTRODUZIONE ALLA
STORIA DEL CINEMA**
Autori, film, correnti
a cura di
PAOLO BERTETTO

Libreria UTET – Strumenti del DAMS