

Cineforum della formica

UN SECOLO DI FILM

Breve storia del Cinema mondiale



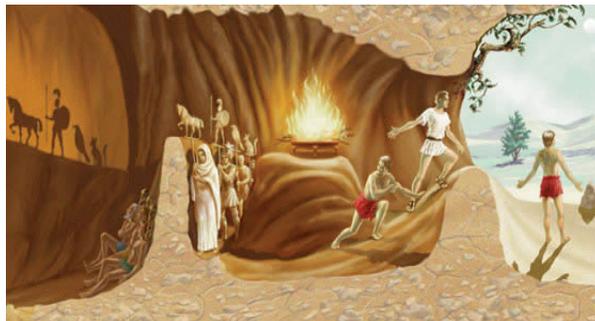
1895-1915

Il cinematografo e altri fenomeni da baraccone

Parte prima: il pre-cinema

La storia ci racconta che la prima proiezione pubblica del cinematografo venne effettuata dai fratelli Lumiere il 28 dicembre 1895, al Grand Café de Paris. L'inaspettato successo di quella giornata però, rischia di cancellare dalla memoria il lavoro di quegli inventori e scienziati che, con le loro ricerche, sono stati all'origine del cinematografo. In effetti, il cinematografo non è solo un'invenzione, ma la sintesi di diverse tecnologie e brevetti scientifici tesi a trovare una soluzione all'immagine in movimento. Stiamo parlando del pre-cinema.

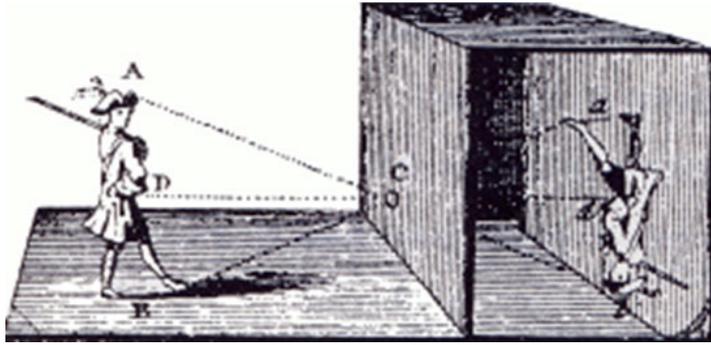
Possiamo partire concettualmente da **Platone**, che nel 380 a.C. nel VII libro della *Repubblica* paragona la condizione



degli uomini a quella di coloro che sono incatenati sul fondo di una caverna, costretti a guardare una specie di schermo

sul quale vengono proiettate le ombre di oggetti che si muovono alle loro spalle, illuminate da un fuoco sotterraneo. Ecco, questi uomini che non vedono gli oggetti veri ma le loro ombre, scambiandole per la realtà, non sono altro che la rappresentazione metaforica delle due caratteristiche fondamentali del cinema: l'immagine e il movimento.

Intorno all'anno 1000, il fisico arabo **Alhazen** mette a punto la prima rudimentale Camera oscura:



"Dopo aver posto una stanza in stato di oscurità, viene praticato un foro su una parete divisoria per farvi passare un raggio di luce. Sulla parete opposta quindi gli spettatori osservano un'immagine sfumata e la testa del danzatore, in basso, mentre si agita verso l'esterno".

Durante il Rinascimento, Leonardo da Vinci perfeziona la *camera oscura*, trasformandola in una scatoletta nera attraversata da un piccolo foro provvisto di una lente convessa che rende più nitide le immagini.



Verso la fine del '600 si diffondono gli spettacoli di Lanterna Magica, un apparecchio, realizzato dallo scienziato olandese **Christiaan Huygens**, composto da una candela come fonte luminosa, una lente condensatrice e un obiettivo più o meno complesso. La lanterna magica è un apparecchio per la proiezione di immagini dipinte su

vetro con colori traslucidi. I vetri dipinti venivano fissati su telaio di legno. Se ne costruirono centinaia, migliaia, con meccanismi di movimento molto semplici. La lanterna

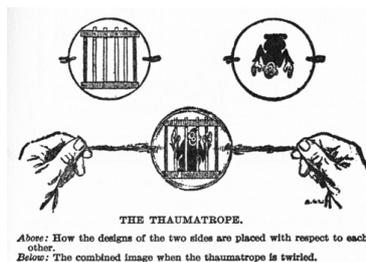
magica rappresenta il vero e proprio antesignano del proiettore.

Nel 1822, il francese **Joseph Niepce** utilizza una speciale resina fotosensibile, il bitume di Giudea, in grado di indurire se colpito dalla



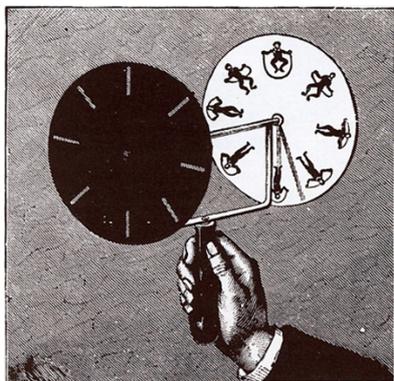
luce per molte ore, e quindi di fissare l'immagine. Pochi anni più tardi svilupperà la prima Fotografia della storia, la "Veduta da una finestra della casa di Gras".

Nel 1826, l'inglese **John Ayrton Paris** crea per i salotti bene della Londra ottocentesca un giochetto elementare, il



Taumatropio. In pratica, in un disco di cartone sospeso tra due fili di seta viene disegnata da un lato un'immagine incompleta, e dall'altra il completamento della figura. Facendo ruotare il disco,

le due figure si fondono e si forma una terza immagine completa.



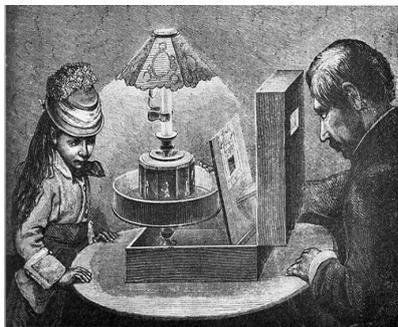
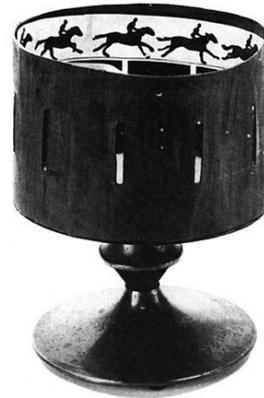
Ma è il medico inglese Joseph Ferdinand Antoine Plateau il primo che, nel 1832 e prossimo a diventare cieco, pubblica i risultati dei suoi studi, volti a descrivere il funzionamento del Fenachistoscopio, con cui si poteva osservare un'immagine in

movimento. Il Fenachistoscopio è un disco su cui sono praticate delle fessure e che gira rapidamente sul suo asse.

Sul lato rivolto verso il basso sono disposti dei disegni, che si riflettono su uno specchio messo frontalmente: osservando attraverso le fessure, si vedono muovere i disegni. Il movimento è dovuto al fenomeno della *persistenza retinica*, che è alla base della visione cinematografica. Dibattuta per la prima volta già da Tolomeo 150 anni prima di Cristo, la persistenza retinica si basa sulla caratteristica propria dell'occhio umano di trattenere un'immagine per brevissimo tempo quando questa è già scomparsa, così da avere la percezione visiva del movimento quando più immagini vengono fatte scorrere in successione.

Nel 1834, due anni dopo la pubblicazione dei risultati sul Fenachistoscopio, **William**

George Horner mette sul mercato una nuova invenzione: lo **Zootropio**, detto anche *Tamburo magico*. Le fessure questa volta sono applicate ai bordi di un tamburo metallico che gira intorno ad un perno. Mettendo dei rulli intercambiabili con su disegnate fasi di scene in movimento, più persone contemporaneamente potevano veder muovere i soggetti animati.

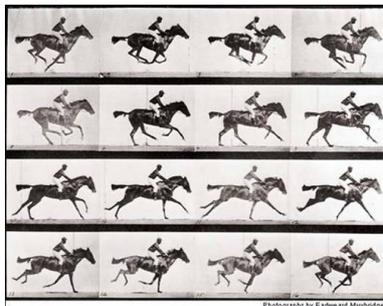


Ma il vero precursore, colui che seppe individuare la via da percorrere per fare delle immagini in movimento uno vero spettacolo cinematografico, fu certamente il francese **Emile Reynaud**. Inflammato dal successo dello zootropio, Reynaud costruisce il **Prassinoscopio**, strumento simile, ma che lui perfezionerà

fino a trasformarlo in un primo apparecchio in grado di proiettare sequenze animate. Nel 1889 infatti, Reynaud mette a punto il suo Teatro Ottico. Nelle sue 10.000 rappresentazioni pubbliche al museo *Grévin* di Parigi,



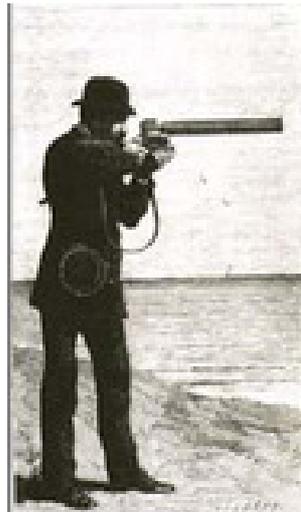
Reynaud montava le immagini disegnate in modo da ottenere veri e propri “film”, che lui chiamava *pantomime lumineuse*. L'arrivo del Cinematografo dei fratelli Lumière nel 1895, determinò la fine delle proiezioni al museo Grévin e il declino della sua impresa di fabbricazione di giocattoli ottici, tanto che Reynaud, in preda ad una forte depressione, distrugge con un martello i delicati macchinari del suo teatro ottico, e una notte di gennaio del 1900 getta nella Senna quasi tutte le sue pellicole. Dalla distruzione si salvano alcuni frammenti e film, tra cui *Autour d'une cabine* del 1894, conservato completamente.



Negli Stati Uniti intanto, il fotografo **Edward Muybridge** riesce, con il suo *Zoopraxinoscopio*, a scomporre il movimento registrando, nel 1878, un cavallo al galoppo con

l'aiuto di dodici apparecchi fotografici collegati a dei fili tesi sulla pista, che venivano fatti scattare dall'animale stesso durante la sua corsa. Le sue immagini più celebri però sono quelle realizzate dopo il 1886 in Inghilterra e presentate nel 1901, quando il cinematografo era già stato inventato. Diventa a questo punto importante ridurre i tempi di sovrapposizione e sviluppare una tecnologia che porti alla creazione di quella che verrà chiamata "pellicola".

Dopo pochi anni, il fisiologo **Etienne Jules Marey** inventa il [Fucile cronofotografico](#) e, nel 1888, il [Cronofotografo](#), un apparecchio che registra dodici immagini su una lastra circolare, utilizzando una banda mobile di pellicola sensibile fornitagli da Eastman. Purtroppo, sebbene la pellicola sia già composta da strisce di celluloidi, una sostanza ottenuta plastificando con canfora la



nitrocellulosa emulsionata, non esiste ancora la perforazione della pellicola, e quindi le fotografie del cronofotografo sono separate da distanze irregolari che ne impediscono ancora una regolare proiezione "animata".

Nel 1888, l'inventore e filantropo **George Eastman** fabbrica una macchina fotografica portatile alla quale dà il nome di Kodak, che diventa il marchio della sua fabbrica. L'anno successivo Eastman brevetta la sua famosa pellicola flessibile [Kodak](#), una pellicola trasparente di celluloidi della larghezza di 35 mm, perforata regolarmente da un lato con 4 buchi per fotogramma, che sarà alla base della futura industria cinematografica.

Il suo motto era:



"Voi schiacciate il bottone e noi facciamo il resto"

A questo punto cosa manca per fare dell'immagine in movimento quello strumento di spettacolo che diventerà con i Lumiere? Quello che nessuno finora è riuscito a fare è assicurare la regolarità dello scorrimento della pellicola, che sola può fornire la perfezione del movimento. Occorre attendere la messa a punto di un ingranaggio detto a "croce di Malta", capace di far scorrere la pellicola senza "strapparla", sia in ripresa che in proiezione, facendo in modo che essa si fermi completamente nell'attimo in cui l'otturatore si apre per far passare la luce, e che il cambiamento d'immagine avvenga bruscamente nell'attimo in cui i raggi luminosi non penetrano l'apparecchio. Ora è possibile la ripresa e la proiezione di sedici fotogrammi al minuto.



Sarà **Thomas Edison** a raggiungere i primi e più importanti risultati nel campo della vera e propria cinematografia. Nel 1888, acquista da Eastman la pellicola Kodak, e nel 1891 Edison può brevettare il [Kinetoscopio](#), un visore attivabile a moneta, al quale poteva accostarsi uno

spettatore per volta. I suoi film venivano girati in quello che può essere considerato il primo studio di posa della storia del cinema, il *Black Maria*, ruotante per permettere il



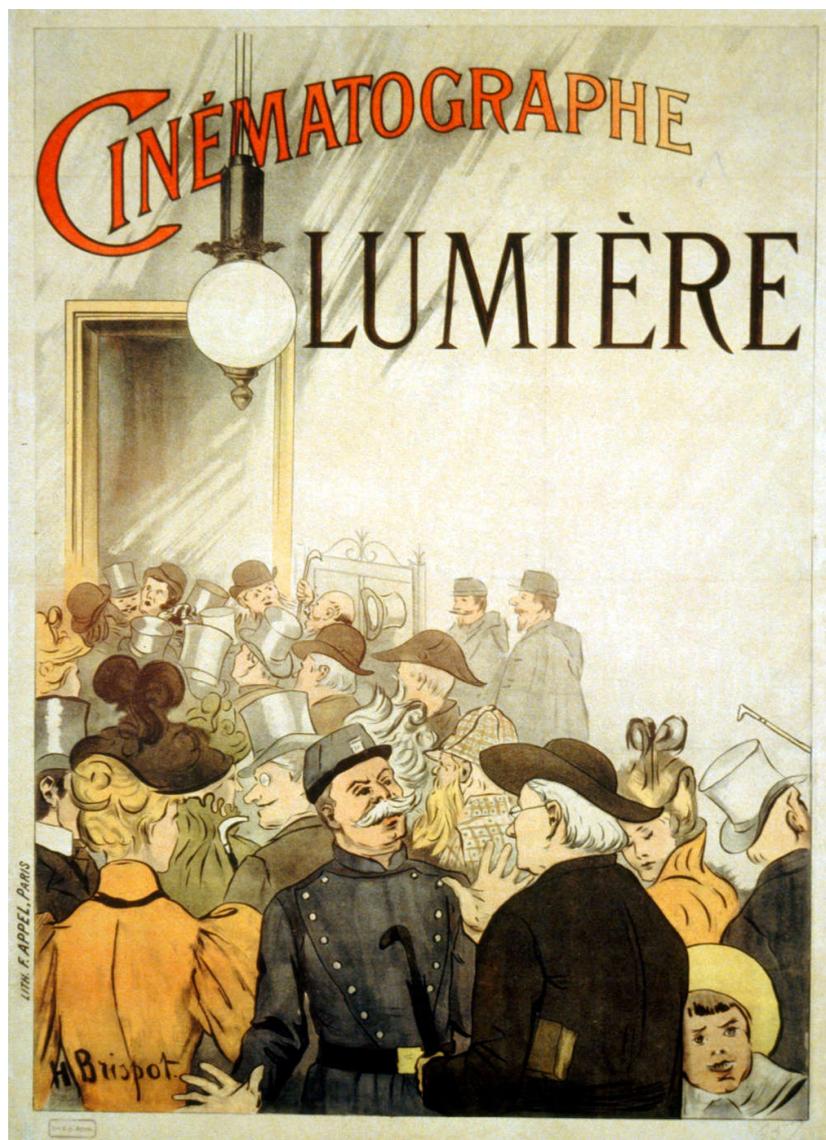
controllo della propagazione della luce. Nella sua idea originaria, il kinetoscopio doveva unirsi al suono, e ci riuscì, nel 1895, con il *Kinetophone*, apparecchio in cui lo spettatore poteva ascoltare l'audio attraverso una cuffia in caucciù. Ma Edison non riuscirà mai ad amplificare il suono in una sala, e il kinetoscope rimarrà un apparecchio per visione singola.



Contemporaneamente, in altre parti del mondo altri pionieri stanno arrivando ai medesimi risultati, come ad esempio i **fratelli Skladanowski** in Germania. Max ed Emil Skladanovski inventano il bioscopio, un proiettore cinematografico da loro usato per i primi spettacoli di immagini in movimento ad un pubblico pagante, il 1° novembre 1895, quasi due mesi prima del debutto pubblico del tecnicamente superiore Cinematografo dei Fratelli Lumiere.

In Francia i **fratelli Lumiere**, impressionati favorevolmente dalla pellicola Kodak e dal suo utilizzo nel kinetoscopio di Edison, hanno l'idea di progettare un macchina che funzioni sia da cinepresa che da proiettore. Per la proiezione posizionano una potente lampada dietro la cinepresa e ci fanno passare davanti la pellicola con un meccanismo a manovella.

Nel febbraio 1895 i Lumiere depositano il brevetto del [Cinematografo](#).



Parte seconda: la nascita del cinema



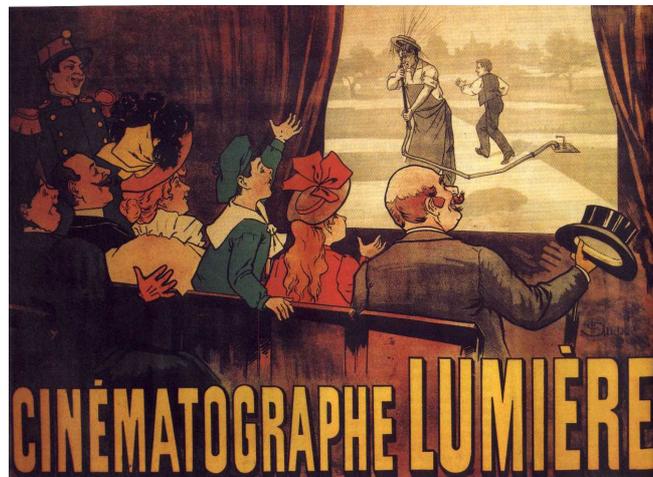
Auguste e Louis Lumière riescono ad organizzare, per primi, quella che è diventata l'ormai mitica proiezione pubblica a Parigi, il 28 dicembre 1895. L'inaugurazione del nuovo spettacolo avviene al 14 di Boulevard des Capucines, nel Salon Indien del *Gran Cafè*. La sala viene affittata per un anno, per 30 franchi al giorno. Prezzo

del biglietto 1 franco. La prima pellicola proiettata sarà *L'uscita dalle officine Lumière*.

Quella sera si fatica non poco a convincere alcuni frettolosi passanti a presenziare al misterioso spettacolo, ma alla fine trentatré spettatori fanno il loro ingresso nella sala, capiente per cento posti e fortemente ventilata. La leggenda vuole che gli spettatori alla prima del film *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* fuggissero dal cinema per paura di essere travolti.



A quella rappresentazione era presente, come invitato, anche George Méliés, che così ricorda quella serata:



"Ci trovavamo, io e gli altri invitati, davanti a un piccolo schermo simile a quello che usavamo per le proiezioni Molteni e, dopo pochi istanti, una fotografia immobile che rappresentava la piazza Bellecour, a Lione, apparve in proiezione. Un poco sorpreso ebbi appena il tempo di dire al mio vicino: ci disturbano per farci vedere delle proiezioni? Io ne faccio da più di dieci anni. Stavo ancora terminando, quando un cavallo che trainava una carretta si mise in marcia verso di noi, seguito da altri veicoli, poi da passanti e, in una parola, da tutta l'animazione della strada. A quello spettacolo rimanemmo tutti a bocca aperta, profondamente stupefatti, sorpresi in modo indescrivibile".

A partire dal 1896, Louis Lumiere accentua le sue inclinazioni di produttore "d'attualità", invitando i suoi operatori a usare la macchina da presa per "ricostituire la vita colta sul fatto". Lumiere si afferma come il primo regista documentarista, o per meglio dire realista, della storia del cinema. Il suo catalogo di film arriverà a contare 1422 titoli, tutti costituiti da una sola inquadratura di 50

secondi, poiché il caricatore della cinepresa non riusciva a contenere più di 17 metri di pellicola.

La vocazione documentarista dei fratelli Lumière li condurrà però in un vicolo cieco. Anche se tentativi di finzione ne fecero, come il piccolo e famoso film, *L'innaffiatore*



innaffiato, l'impossibilità di svoltare verso il racconto sarà loro fatale, anche commercialmente. Già a partire dal 1898 la produzione accusa una netta recessione: lo spettacolo cinematografico non richiede più solamente la meraviglia del movimento del mondo. E' necessario cambiare, rinnovarsi, orientarsi anche verso la realizzazione in un cinema di finzione.

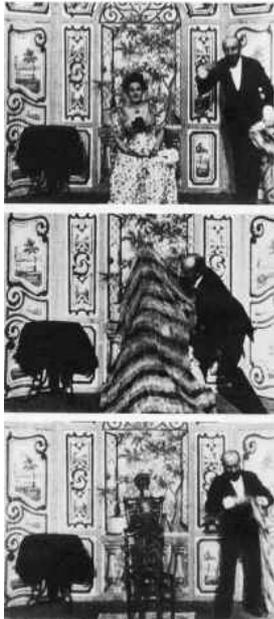


L'altro padre fondatore del cinema è **George Méliès**, che fin da subito chiede ai Lumière di acquistare il loro apparecchio, intuendone le numerose possibilità di aggiornare gli spettacoli che già metteva in scena come illusionista e prestigiatore al teatro che era stato del celebre Houdini. La risposta fu negativa, ma Melies

riesce ad entrare in possesso lo stesso di un apparecchio e di uno stock di pellicola.

Un giorno, mentre filma Place de l'Opéra, casualmente la pellicola si spezza, e deve ripararla per finire di girare. In occasione della proiezione, un omnibus trainato dai cavalli si trasforma in un carro funebre, tra l'ilarità degli spettatori.

Aveva involontariamente inventato il montaggio, che lui avrebbe sfruttato come una nuova potenzialità, insieme alla tecnica della sovrimpressionione, per creare film come prima creava spettacoli di magia, con trucchi ed eventi impossibili, oggetti che scompaiono o cambiano dimensione.

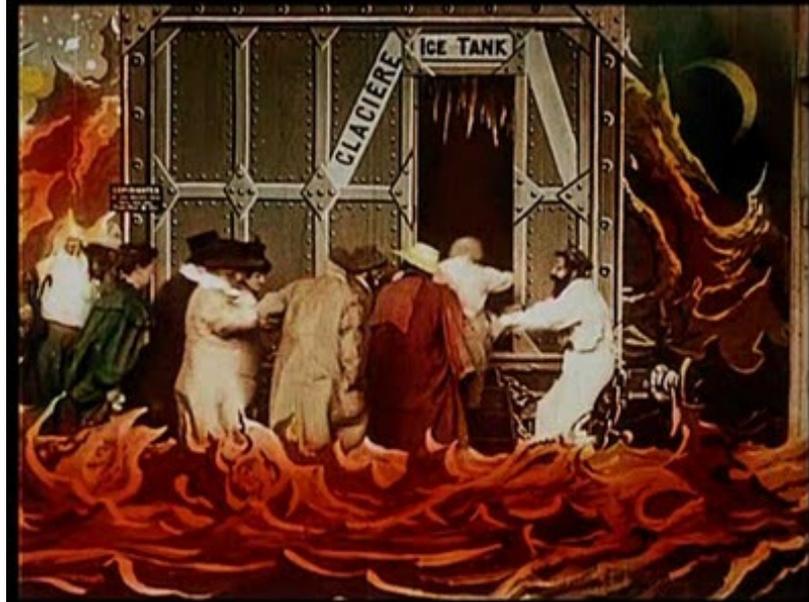


Il film *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* del 1896 è il più antico esempio di montaggio nel cinema che sia giunto fino a noi. Come spesso succede nei suoi film, Melies interpreta se stesso nel ruolo dell'illusionista. Il trucco si eseguiva tramite l'interruzione della ripresa da parte dell'operatore, l'uscita di scena della donna e il reinizio delle riprese nella nuova situazione: collegate le due scene senza interruzione dava l'effetto di una subitanea sparizione.

Il suo film più noto è *Viaggio nella Luna* del 1902. Questo, come altri film, richiamano direttamente o indirettamente l'opera di Jules Verne, e sono considerati i primi film di fantascienza.



In alcuni di questi film Méliès sperimenta anche l'uso del colore, facendo dipingere a mano, con un pennellino, ogni fotogramma, in un laboratorio di 200 ragazze.



Ma già dopo il 1909 la produzione subisce un calo, per via del pubblico divenuto sempre più esigente, e per motivi di ordine economico e commerciale. Méliès, che aveva attrezzato un suo studio di posa a Montreuil e possedeva una sua compagnia cinematografica, la Star Film, finisce in bancarotta nel 1913, rimanendo fuori dalla produzione cinematografica.

Torna quindi a dedicarsi solo agli spettacoli di magia al teatro Robert-Houdin, fino a che il teatro non viene demolito per aprire il Boulevard Haussmann. Ormai povero, compra un chiosco di giocattoli alla stazione di Montparnasse, dove lavora per diversi anni. Qui nel 1931 viene trovato e riconosciuto dai alcuni esponenti del surrealismo, che organizzano per lui una retrospettiva, la prima retrospettiva cinematografica della storia. Quell'anno verrà insignito della Legion d'Onore, direttamente dalle mani di Louis Lumière.

Parte terza: verso la modernità

L'Italia arriva tardi all'appuntamento con il cinematografo. Nonostante i film Lumiere siano cominciati a girare per le fiere e i baracconi di tutta Italia già nel 1896, il primo vero film a soggetto italiano arriva nel 1905. E' *La presa di Roma*, del regista **Filoteo Alberini**, che subito dopo fonderà la prima casa di produzione cinematografica italiana, la Cines di Roma, alla quale seguiranno la D'Ambrosio e la Itala Film di Torino. L'Italia, dicevamo, parte tardi, ma il successo dei suoi film diventerà ben presto un fenomeno mondiale, almeno fino alla grande crisi del cinema italiano, agli inizi della prima guerra mondiale.

Il cinema italiano si specializza nella produzione di film storico monumentali, con grande successo all'estero.

Cabiria, il film di **Giovanni Pastrone** girato nel 1914, rappresenta una vera e propria stella polare del cinema, sia per l'investimento materiale, dalle innovazioni tecniche alla grandiosità delle scene, sia per quello ideologico, poiché



vede la partecipazione alla sceneggiatura di **Gabriele d'Annunzio**, anche se poi il suo contributo si limitò alle didascalie e alla scelta del nome di alcuni personaggi. Ma in quel momento era così importante per l'industria filmica italiana legare l'arte nascente del cinema alle altre grandi arti, che il nome di d'Annunzio comparirà come il vero creatore dell'opera.

Intanto, nel nord Europa crescono nuove cinematografie nazionali, dalla Svezia di **Victor Sjöström** e **Mauritz Stiller**, alla Danimarca di **Urban Gad**, che scopre la prima vera diva del cinema, **Asta Nielsen**, diventata famosa anche per lo scandalo che suscitò con la sensualità del suo balletto nel film *Afgrunden*.

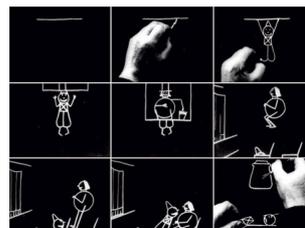
In Italia si assiste all'ascesa, nel 1913, del divismo femminile, soprattutto con **Francesca Bertini** e **Lyda Borrelli**. Ma il loro modo di recitazione è troppo legato al teatro rispetto a quello di altre cinematografie, soprattutto quella americana, e i loro compensi troppo alti, in un momento di grande crisi del cinema italiano, Il declino delle *femme fatale* italiane sarà improvviso e irreversibile. Già nel 1920 il divismo femminile è quasi solo un ricordo.



Intanto, in America sta nascendo l'industria del cinema e Hollywood, e le prime sale cinematografiche permanenti, quei *nickelodeon* così chiamati perché costavano solo un nickel, per far sì che il cinema fosse un fenomeno a portata di tutti.

Dal 1906 nascono le serie comiche di **Mack Sennet**, le *slapstick comedies*, che letteralmente significa “commedie con schiaffi e bastoni”. Dalla sua scuola usciranno comici come **Harold Lloyd**, **Harry Langdon**, e **Charlie Chaplin**.

Nasce anche il cinema d'animazione, con il primo disegno animato della storia del cinema, *Fantasmagorie* di **Emile Cohl** del 1908



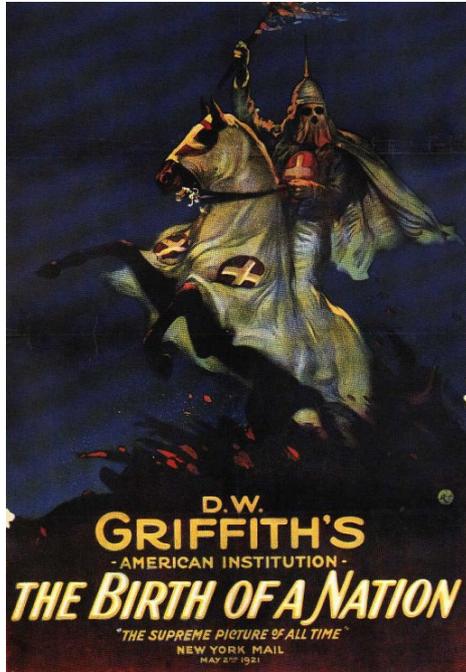
Winsor Mc Cay, celebre pioniere del fumetto e dell'animazione cinematografica è il regista di *Little Nemo*, del 1911, di cui è anche protagonista. Il lavoro di animazione è sorprendente.

L'americano **Edwin Porter** rappresenta il passaggio, nel cinema delle origini, da un modo di rappresentazione cosiddetto "primitivo", fatto di cinepresa fissa e frontale, fondali spesso dipinti, mantenimento di una certa distanza tra la macchina da presa e gli attori, a un cinema nascente in cui il montaggio non sarà più il semplice passaggio brusco tra due inquadrature, ma acquisterà quella fluidità necessaria al coinvolgimento narrativo dello spettatore.

La grande rapina al treno di Porter, uno dei primi film western della storia del cinema, è formato da 14 inquadrature, il cui montaggio comincia già a costruire una certa continuità spazio-temporale, un racconto lineare completo. Ma il fuorilegge che spara guardando in camera è un'inquadratura che non si integra affatto con il resto del film, a dimostrazione che ciò che ancora importava al regista era colpire lo spettatore con un'immagine ad effetto. Tanto è vero che era a discrezione del direttore della sala cinematografica decidere se posizionare lo spezzone del fuorilegge che spara all'inizio o alla fine del film.



Ma è **David Griffith** il primo a fare del montaggio lo strumento per dare continuità ad una serie di inquadrature discontinue, cioè per raccontare una storia, e quindi un'emozione. Dopo essere rimasto colpito dall'impatto visionario, dalla lunghezza e dalla varietà di inquadrature di



Cabiria di Pastrone, Griffith gira il suo capolavoro: *Nascita di una nazione*, con la sua attrice preferita, **Lillian Gish**. Della durata di 3 ore, narra la Storia della guerra civile americana, e la nascita del Ku Klux Klan, il solo in grado di salvare, in un finale mozzafiato raccontato per la prima volta con la tecnica del montaggio alternato, i

protagonisti dalla violenza dei "negri". L'ideologia razzista del film, derivata da due romanzi del pastore battista Thomas Dixon, non sminuiscono la portata del film, la cui importanza risiede soprattutto nelle sue qualità formali, di rivoluzione nel linguaggio cinematografico. L'interesse di Griffith è quello di coinvolgere lo spettatore nella storia, farlo identificare con i personaggi, far sì che il montaggio sia così fluido da diventare invisibile a chi guarda il film, e per far questo mette in atto tutta una serie di strumenti linguistici, quali il flashback o i diversi piani di ripresa, tra cui il primo piano e il piano americano, ma soprattutto il montaggio alternato. Con lui nasce la modernità del cinema.

Di lui, il regista russo Serghei Ejzenstejn, suo grande ammiratore e teorico del montaggio intellettuale, dirà: "... è Dio Padre, egli ha tutto creato, tutto inventato. Per quanto mi riguarda, gli devo tutto!"

1915-1930

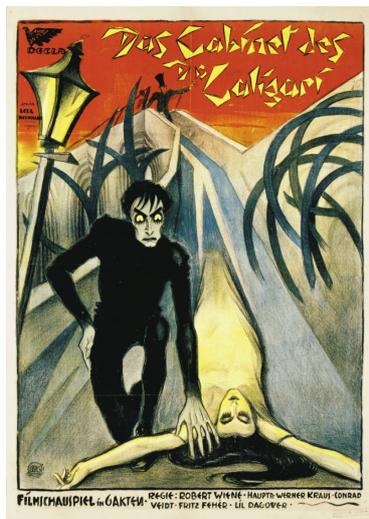
L'epoca d'oro del cinema muto europeo e americano

Parte prima: la messa in scena

La Germania e l'espressionismo

La Germania, pur uscendo sconfitta dalla prima guerra mondiale, conosce, con la Repubblica di Weimar, dal 1919 fino all'avvento del nazismo nel '33, un'affermazione cinematografica di particolare livello, grazie alla casa di produzione UFA, che rimarrà per molti anni l'unica major europea a contrastare lo strapotere che, da lì a poco, l'industria hollywoodiana imporrà nel mercato internazionale.

L'espressionismo tedesco, nella pittura, nel teatro e nella letteratura, e infine nel cinema, nasce in opposizione all'impressionismo, e intende trovare nella deformazione del mondo e delle cose l'espressione, appunto, di una psicologia allucinata.

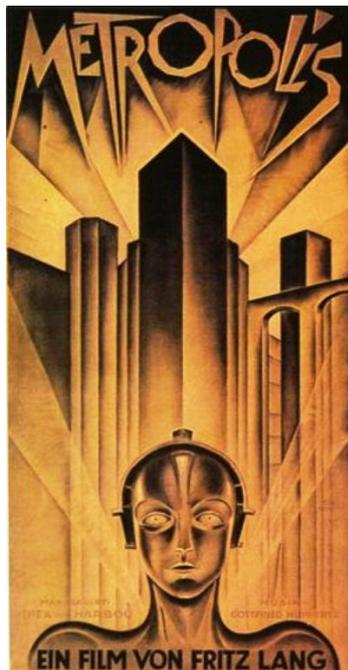


L'espressionismo cinematografico fa la sua strepitosa apparizione con Il gabinetto del dottor Caligari di **Robert Wiene**, del 1919. Il film rappresenta il simbolo dell'espressionismo, per il lavoro di costruzione della messa in scena, quello che in termini cinematografici viene chiamato "profilmico", che qui

viene allestito in maniera teatrale e simbolica, senza alcuna preoccupazione di apparire realista, ricercando solo effetti fantastici e pittorici. I contorni delle scenografie sono alterati, irregolari, irrealistici, fatti di spigoli appuntiti, strade serpentine che diventano vicoli ciechi, ombre minacciose, e tutto questo viene utilizzato per esprimere, simbolicamente, la mentalità, lo stato d'animo ma soprattutto lo squilibrio mentale del protagonista. La recitazione dei personaggi è marcatamente gestuale, con il volto pesantemente truccato, gli occhi cerchiati di nero. L'illuminazione è fortemente contrastata, mediante la contrapposizione di luci ed ombre.

Questo tipo di cinema verrà definito "caligarismo", ma ebbe vita breve, se escludiamo una dozzina di film, anche perché era impossibile creare solo storie di pazzi che giustificassero un tale eccesso di deformazione della realtà.

L'espressionismo è il cinema di un disagio della società tedesca, con i suoi fantasmi interiori, che come Cesare, il protagonista del film, si sveglieranno e si faranno realtà con l'avvento del nazismo.



Fritz Lang, architetto mancato, prima di espatriare, come molti altri registi, in America, realizza capolavori indiscussi, come Destino o Il dottor Mabuse, o ancora I Nibelunghi, ma rimarrà nella storia del cinema soprattutto per Metropolis, del 1927, una parabola fantascientifica orwelliana dove si immagina una megalopoli del 2026, quindi cento anni dopo la realizzazione del film, divisa in due differenti livelli: una città di

grattacieli e strade sopraelevate, che si slancia verso il cielo, dove vivono le classi ricche, e un'altra costruita nel sottosuolo, dove una popolazione di schiavi operai produce l'energia per il funzionamento di Metropolis.

Lang utilizza tecniche innovative per l'epoca, come i modellini, o l'introduzione del "Passo uno", cioè le riprese effettuate per singoli fotogrammi, o ancora l'esposizione multipla, filmando più volte la stessa pellicola. Tutte tecniche che contribuirono a creare del film un immaginario popolare, impregnato dei miti della modernità, che ne fanno un capolavoro ancora oggi.

Il film, tratto da una storia scritta dalla moglie di Lang, Thea von Harbou, fu un'impresa monumentale, sia per il tempo impiegato per la realizzazione, diciannove mesi di lavorazione, sia per l'impegno economico, 36000 comparse e 50 milioni di marchi tedeschi spesi, tant'è che il film, non incassando quanto avrebbe dovuto, contribuì al fallimento della casa di produzione UFA, che verrà acquistata da un esponente del partito nazista per utilizzarla come parte della macchina di propaganda del nazismo.

Nel 1931, in pieno cinema sonoro, Fritz Lang filmerà un altro capolavoro dell'espressionismo, **M - Il mostro di Dussendorf**, con l'interpretazione leggendaria di Peter Lorre nei panni di un assassino pedofilo.

Anche **Friedrich Murnau** come Fritz Lang dirige il suo capolavoro in Germania prima di trasferirsi in America nel 1927. **Nosferatu il vampiro**, diretto nel 1922, viene considerato il capolavoro del cinema espressionista, anche se Murnau ha sempre rifiutato questa definizione, sentendosi più vicino al romanticismo fantastico che non ai temi dell'espressionismo letterario e pittorico. Effettivamente, a differenza delle influenze pittoriche e teatrali del caligarismo, in *Nosferatu* le location sono reali e

riprese realisticamente, ma sono proprio queste immagini dal bianco e nero fortemente contrastato che il regista usa come elementi espressivi per sottolineare gli snodi drammatici del racconto, che fanno del film e del regista gli esponenti fondamentali di quello spirito espressionista che permeava gli anni contrastati della Repubblica di Weimar.

Nosferatu, che in rumeno significa "non ispirato", è liberamente tratto dal libro di Bram Stoker "Dracula" del 1897, ma per problemi di diritti legali, Murnau dovette cambiare, oltre al titolo, il nome del personaggio, non più il conte Dracula ma il conte Orlok, e i luoghi, non più la Transilvania ma i Carpazi. Il regista venne comunque denunciato dagli eredi di Stoker, perse la causa e dovette distruggere tutte le copie della pellicola, tranne una che Murnau riuscì a nascondere, così da poter fare arrivare questo capolavoro fino ai nostri giorni.



Il cinema tedesco di quel periodo si caratterizza anche per un altro genere di cinematografia, chiamata Kammerspielfilm, una sorta di cinema da camera, psicologico, rappresentativo spesso della vita di miseria delle classi subalterne nella metropoli capitalista. Il film più rappresentativo è ancora di Murnau, *L'ultima risata*, ma appartengono a questo filone anche *L'Angelo Azzurro*, film sonoro del 1930 di **Josef von Stenberg**, e *Lulù* di **Pabst**, tratto dal romanzo di Wedekind, interpretato dalla bellissima Louise Brooks.

Parte seconda: il montaggio

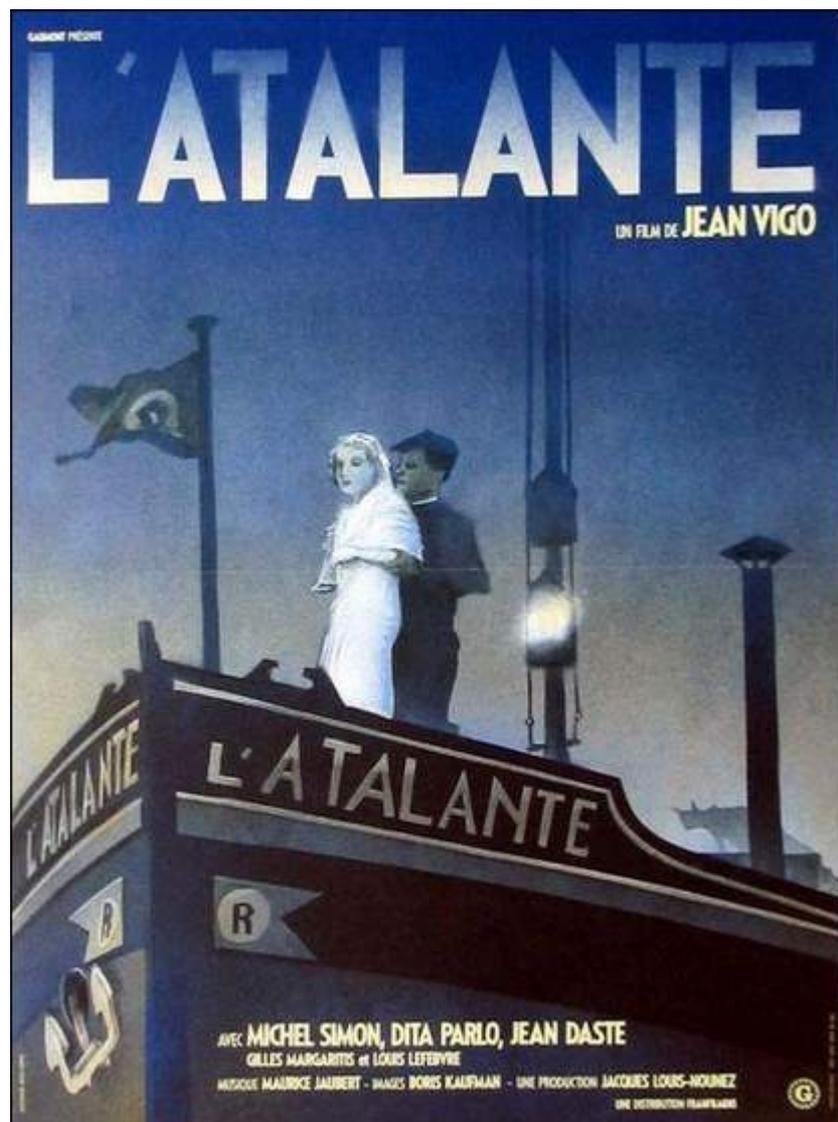
La Francia e la musica della luce

La Francia del dopoguerra vive una situazione cinematografica meno positiva di quella tedesca e americana contemporanea. Il cinema francese, più che riflettere come in Germania le tensioni psicologiche e sociali, ricerca un cinema più culturale ed estetico.

E' un cinema d'autore, definito "impressionista", che, come settima e ultima nata fra le arti, vuole confrontarsi con le altre grandi arti, e che trova nella pittura e nella musica gli elementi fondanti del ritmo visivo, e quindi nel montaggio una sorta di "musica della luce". I registi sono **Abel Gance**, **Jean Epstein**, **Marcel L'Herbier** e altri, che scelgono di realizzare il cinema come arte, anche a livello estetico, valorizzando il "bello" insito nell'immagine, vale a dire quella che il teorico e regista **Louis Delluc** chiama "fotogenia".

Nascono le prime riviste, dibattiti, manifestazioni cinematografiche, all'insegna di quella che proprio allora cominciava ad essere chiamata la "settima arte". Il primo ad allestire, a 23 anni, un cineclub a Nizza, "*Les amis du cinéma*", è **Jean Vigo**, artista ritenuto "maledetto" ed accostato in questo a Rimbaud e Celine. Girò appena due cortometraggi e due film. *Zero in condotta*, del 1933, è la storia di un collegio di ragazzi, in cui Vigo riflette la dura esperienza della sua infanzia e adolescenza e lo fa con una delicatezza e insieme con un vigore sovversivo che mantengono, a distanza di tanto tempo, tutta la loro intensità. *Zero in condotta* venne proibito dalla censura per la carica distruttiva e irriverente delle sue immagini, come la sequenza più celebre, quella con i giovani collegiali in rivolta, che inscenano una sorta di danza sui letti, sotto una pioggia di piume di sapore squisitamente liberatorio.

L'atalante, il secondo ed ultimo film del 1934, è una storia d'amore che nelle mani di Vigo subisce una metamorfosi radicale, rovesciandosi in una storia inquietante e disperata. Pochi mesi dopo la fine delle riprese Vigo muore di tubercolosi, a 29 anni,. Il film verrà prima rimontato e stravolto dalla Gaumont, ma poi ridistribuito nella la sua versione originale nel 1940, e diventerà ben presto un oggetto di culto che influenzerà le opere di molti registi.



Le avanguardie cinematografiche

In Italia, il [futurismo](#), cantore della modernità, non riesce a far proprio quel nuovo mezzo di espressione che è il cinema, né come nuova arma, né come arte di tutte le arti, come verrà teorizzato nel 1916 nel *Manifesto del cinema futurista*. Marinetti scriveva:

Occorre liberare il cinematografo per farne lo strumento ideale di una nuova arte immensamente più vasta e agile di quelle esistenti. Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore. dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica degli oggetti. Scomponiamo e ricomponiamo l'universo secondo i nostri meravigliosi capricci.

Marinetti, insieme ad un gruppo di futuristi, riuscì a girare l'unico film futurista conosciuto, *Vita futurista*, alle Cascine di Firenze, nel 1916, ma il film è andato perduto.

L'unico film che può essere fatto rientrare nell'area futurista è *Thais*, del 1917, di **Anton Giulio Bragaglia**.

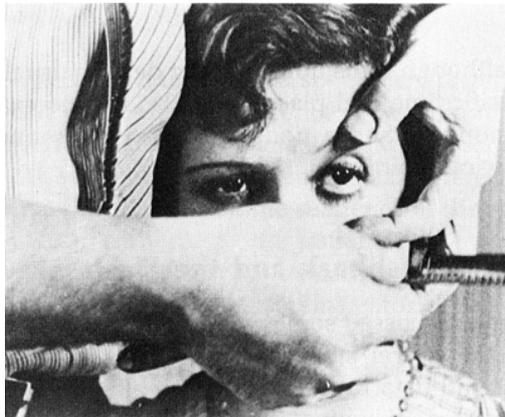
In Francia, il [dadaismo](#) teorizza la negazione e la distruzione di ogni forma di significato insito nella cultura tradizionale, per liberare l'opera d'arte attraverso un gesto, un atto negativo.

Uno dei momenti più veri di cinema dadaista è il film "collettivo" *Entr'act* di **René Clair**, del 1924, un film di sole immagini, che si compongono e scompongono creando una sorta di balletto visivo, all'insegna della gioia di vivere e di guardare. *Entr'acte* nacque per essere proiettato durante l'intervallo - *Entr'act* significa appunto intervallo - tra i due tempi del balletto *Relâche* di Picabia e Satie, musicista, quest'ultimo, autore delle musiche del film. Vi parteciparono numerosi artisti dell'avanguardia parigina di

quegli anni, tra i quali, oltre allo stesso Clair, Erik Satie, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Man Ray.

L'altra grande avanguardia del Novecento è il [surrealismo](#). Partendo dal concetto base della scrittura automatica, dettata solo dall'inconscio, senza alcuna mediazione logica, il cinema surrealista ricerca la dimensione onirica, dove i sogni e le allucinazioni si intrecciano con le immagini reali. Il maggior esponente di questa avanguardia è **Luis Buñuel**, che insieme a Salvador Dalì realizza due film: *Un chien andalou* del 1929 e *L'age d'or* del 1930.

La primissima scena di *Un chien andalou*, originata da un sogno dello stesso Buñuel, è una delle più terrificanti



del'intera storia del cinema: il regista stesso, dopo aver guardato la luna, affila un rasoio e si avvicina a una donna seduta alla quale tiene ben aperto l'occhio sinistro; nella scena successiva taglia l'occhio

in due (in realtà, per un trucco di montaggio, l'occhio è quello di un vitello morto). La scena è emblematica della rivoluzione visiva surrealista, che intende squarciare l'occhio dello spettatore per fargli vedere tutto quello che non ha mai visto e forse non ha mai voluto vedere. Buñuel compie così due operazioni - tagliare e osservare - interpretabili, simbolicamente, come le azioni fondamentali per qualsiasi regista nella fase di montaggio di un film.

Salvador Dalì collaborerà anche con Disney in un piccolo film d'animazione dal titolo *Destino*, iniziato nel 1946 e interrotto per una forte crisi economica della Disney all'inizio della Seconda Guerra Mondiale, e successivamente ritrovato e terminato da Roy Disney nel 2003.

La Russia e il montaggio intellettuale

La Russia del dopo-rivoluzione del 1917 vive un periodo particolarmente vivo, sia al punto di vista teorico che prettamente cinematografico. Sulla spinta delle teorie "cubo-futuriste" di Majakovskij e di quelle sulla biomeccanica e il costruttivismo del teatro di Mejerchol'd, quattro grandi registi teorizzano e mettono in pratica quattro modelli per quello che loro chiamano il "montaggio dialettico".

Il montaggio narrativo di Lev Kulesov. Quello di Kulesov è un montaggio che ha lo scopo di assicurare la continuità dell'azione, quindi è un montaggio di tipo narrativo. E' il tipo di montaggio di quasi tutti i film che raccontano una storia. Kulesov divenne famoso per il suo esperimento del 1918, il cosiddetto "effetto Kulesov". Il regista si avvale dell'attore di teatro Ivan Mozzukin, e il suo esperimento consisteva nel mantenere fisso lo sguardo dell'attore, modificando di volta in volta l'immagine precedente, in modo che il significato della scena cambiava, nella mente dello spettatore, in base a quale immagine veniva montata prima. La sua teoria del montaggio è che non è il contenuto dell'inquadratura ad avere importanza, ma solo la combinazione delle diverse immagini. In pratica, la forma modifica il significato.

L'effetto Kulesov venne usato costantemente anche nel cinema narrativo americano, come ad esempio da Alfred Hitchcock, che usava dire come i suoi attori preferiti fossero Cary Grant, o James Steward, perché al loro viso poteva applicare l'immagine che voleva, per dargli il giusto significato.

Il montaggio lirico di Vsevolod Pudovkin. A Pudovkin si devono le basi teoriche della scuola sovietica del montaggio. Il suo è un montaggio che viene costruito,

come lo definì polemicamente Ejzenstejn, come fossero "mattoni", in funzione ancora di una continuità narrativa, anche se la sua è un'idea di narrazione cosiddetta "epica", funzionale cioè a suggerire un messaggio ideologico-politico. Il suo film più famoso è La madre del 1926.

Il montaggio delle idee di Dziga Vertov. Vertov, influenzato dal cubo-futurismo, sviluppa la teoria più radicale sul montaggio: l'arte cinematografica risiede non più nella recitazione e nel *cine-dramma*, come lo definisce Vertov, ma nella creazione del significato attraverso il montaggio delle riprese "a posteriori". Vertov vuole esaltare le potenzialità della macchina da presa, rendendola quasi autonoma, un *cine-occhio* più perfetto dell'occhio, con cui cogliere la vita alla sprovvista. Il suo film più importante è L'uomo con la macchina da presa, del 1929.

L'idea dell'autonomia della macchina da presa, senza la necessaria presenza dall'operatore, verrà ripresa in chiave comica da Buster Keaton nel suo bellissimo film The cameramen del 1928, dove si racconta che, nonostante i maldestri tentativi di Keaton per girare il suo primo film dopo aver acquistato una nuova macchina da presa, riesce ad aver successo solo con le riprese girate casualmente dalla sua scimmia.

Il montaggio intellettuale di Sergej Ejzenstejn. Ejzenstejn rappresenta il vertice del cinema sovietico, anche e soprattutto dal punto di vista teorico. Uomo di cultura letteraria e figurativa vastissima, trovò nel cinema il mezzo più idoneo per mettere in pratica le sue idee.

Ejzenstejn non ha formulato *una* teoria del montaggio, ma parecchie, le cui differenti applicazioni al cinema si sono sempre evolute durante la sua breve vita. Per Ejzenstejn lo scopo dell'arte, anche quella

cinematografica, non era solo quello di raccontare delle storie, ma soprattutto quello di suggerire allo spettatore significati ed emozioni nuove, che scaturiscono solo dall'incontro, o meglio dallo scontro, fra le immagini stesse, vale a dire da un montaggio che lui definiva "dialettico". Lo scopo del montaggio, per Ejzenstejn, non è più, o almeno non è solo, la successione cronologica di determinati fatti, ma una successione logico-poetica che produce *un di più* di senso, che nel caso di Ejzenstejn assume una precisa connotazione ideologico-politica di carattere rivoluzionario. Il suo film più famoso e importante è *La corazzata Potemkin*, del 1925.



La ricerca della forma più che del contenuto ha portato questi quattro registi ad essere accusati di formalismo dal nuovo corso politico e cinematografico staliniano dei primi anni Trenta, che non intendeva perdonargli la sperimentazione e la libertà di ricerca degli anni Venti. Alcuni di loro si adeguarono, malvolentieri, a questa ondata di "Realismo Socialista", teso principalmente alla glorificazione della rivoluzione bolscevica e al culto di Lenin e Stalin. Altri, come Ejzenstejn, vennero boicottati se non addirittura esclusi da qualsiasi ulteriore progetto cinematografico.

Gli Stati Uniti e l'avanguardia comica

Il decennio tra la fine della prima guerra mondiale e la grande crisi del 1929 vede il consolidamento dell'industria cinematografica hollywoodiana, che diventa un modello universale capace di produrre sogni e mitologie. E' il periodo di maggior sviluppo delle grandi case di produzione, con in testa la Paramount e La Metro Goldwyn Mayer. Ma è anche l'epoca della **Hollywood Babilonia**, come la chiamò in un suo libro il regista underground Kenneth Anger, fatta di trasgressioni e scandali dei maggiori divi, come il processo per stupro e omicidio di una giovane attrice da parte del famoso attore comico Roscoe "Fatty" Arbuckle, o la morte per droga del divo Wallace Read. Questo alone peccaminoso fu all'origine di una politica di moralizzazione, imposta dal repubblicano William Hays e che porta il suo nome, il codice Hays, e che venne ben presto utilizzato dalle case di produzione cinematografica come una sorta di autocensura.

In questo clima nascono registi importantissimi come **Erich von Stroheim**, **Cecil B. De Mille**, **Frank Borzage**, **King Vidor** o **Henry King**.

Ma il genere più importante del decennio è ancora lo *slapstick*, quel genere comico che avrà come maggiori rappresentanti Charles Chaplin e Buster Keaton.

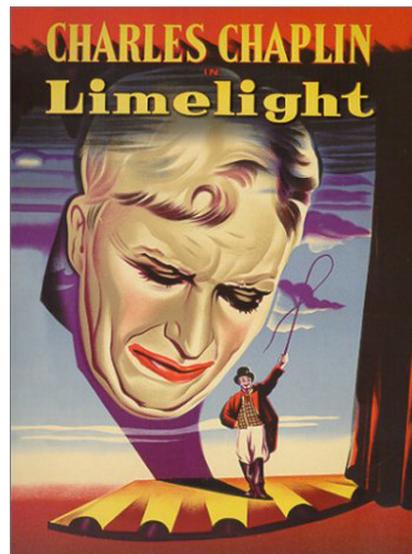
Charlie Chaplin, inglese figlio di due sfortunati e spiantati artisti di varietà, costruirà il suo personaggio, Charlot, nella *factory* di **Mack Sennet**. Il vagabondo Charlot, con quella sua eleganza in contrasto alla miseria e povertà dei suoi abiti, con quella recitazione mimica e gestuale che caratterizzerà il suo personaggio, rappresenta la vena anarchica e antiborghese di Chaplin, fatta di diversità e contrasti verso un ordine costituito che lo emargina. Anche se progressivamente l'elemento sentimentale sembrerà avere

il sopravvento, come ne *Il monello* del 1921, o *Luci della città* del 1931, il tema della satira sociale e politica si amplierà fino a riguardare in toto il mondo capitalistico, come in *Tempi moderni* del 1936, o addirittura la dittatura nazista, come ne *Il dittatore* del 1940.

Come, e ancora più di Chaplin, **Buster Keaton** rappresenta, con la sua mimica controllatissima, inespressiva fino a farlo soprannominare Great Stone Face, "volto di pietra", il rappresentante di una vera e propria vera "avanguardia" comica, al pari di quella dadaista o surrealista: i continui rovesciamenti di senso mettono a dura prova ogni forma di logica, gli oggetti cambiano di senso, le azioni semplici diventano complesse e quelle impossibili diventano facilissime. Nei suoi film, e soprattutto ne *La palla n.13* del 1924, il mondo reale diventa astratto, surreale. Lo spazio che lo circonda è sempre eccessivo rispetto alle sue capacità di controllarlo.

Gli anni del sonoro coincidono con il declino di Buster Keaton, che era così profondamente legato ai canoni espressivi del muto, ed è significativo che la sua ultima interpretazione sia lo straordinario e surreale "atto senza parole" di Beckett dal titolo *Film*, del 1965.

Nel 1952, Chaplin chiamò Keaton come spalla per recitare nel suo ultimo film americano, *Luci della ribalta*. Il duetto musicale tra i due alla fine del film è rimasto nella storia del cinema ed è l'unica volta che i due grandi del muto appaiono assieme sullo schermo.



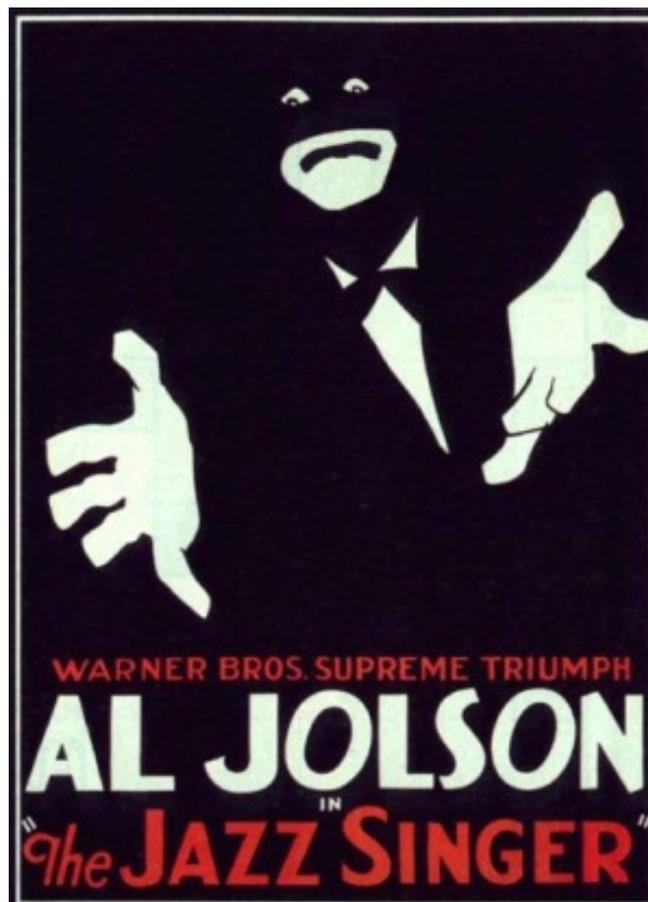
1930-1940

Hollywood e la fabbrica dei sogni

Parte prima: l'avvento del sonoro

La conquista del sonoro ha inizio nel 1926, anno in cui **Alan Crosland** dirige *Don Giovanni e Lucrezia Borgia*, primo film con musica registrata, senza dialoghi.

Il 6 ottobre 1927 ha luogo la prima proiezione pubblica del *Cantante di jazz*, sempre di Crosland, in cui Al Jolson non solo canta, ma addirittura parla.



La transizione al sonoro può dirsi conclusa nel 1929. Esso rappresenta non solo un'innovazione tecnica, ma una svolta radicale per tutta una serie di segni cinematografici: la recitazione e la mimica, il trucco, gli attori, la fotografia e il ritmo della macchina da presa.

Se la recitazione nel muto era tutto sommato ancora fortemente legata al teatro, il sonoro al contrario accresce e potenzia quell'illusione di realtà che ci permette, a noi spettatori che ci identifichiamo totalmente nella storia, di vivere il film come fosse un sogno.

L'avvento del sonoro nel 1929 coincide con il crollo di Wall Street. Sembra quasi che la nuova tecnica arrivi giusto in tempo per far dimenticare i problemi economici della popolazione americana. In effetti, alla Grande Depressione conseguente alla crisi economica non segue una equivalente crisi di Hollywood, anzi... E tutto ciò grazie alla politica economica del presidente Roosevelt e del suo piano di rinascita del Paese denominato "New Deal".

Per fronteggiare la crisi, Roosevelt favorisce la concentrazione verticale e monopolistica del Capitale. Un tale sostegno all'industria ha, su Hollywood, un impatto fondamentale, che confermerà e consoliderà quel sistema produttivo tipico dello *studio system*, incentrato sul controllo assoluto da parte del produttore su tutto, dallo sceneggiatore al regista, dai divi ai tecnici, fino alle sale cinematografiche.

Lo *studio system* all'inizio degli anni Trenta è controllato da 5 *Majors*, la Paramount, la MGM, la Fox, la Warner e la neonata RKO, che controllano la distribuzione più importante, con le sale più prestigiose. Altre 3 *Minors*, la Universal, la Columbia e la United Artists, fondata nel 1919 da Douglas Fairbanks e Mary Pickford (la coppia di attori

più famosa d'America), David Griffith e Charlie Chaplin, si rivolgono invece alle sale secondarie.

Una tale perfetta pianificazione industriale, se da un lato limita l'autonomia creativa del regista, dall'altra risulta necessaria per costruire un sistema di produzione standardizzato e nello stesso tempo diversificato a seconda dello stile della casa di produzione. Infatti, il logo dello studio, la montagna Paramount, il leone MGM, lo scudo Warner, l'antenna RKO ecc., siglano ogni film con una firma che immediatamente orienta le aspettative del pubblico sulla qualità del film, sui divi e registi, ma soprattutto sul genere cinematografico.

Generi e majors caratterizzano quindi tutti gli anni Trenta, portando Hollywood a porsi, a livello internazionale, come il modello di cinema *tout court*, sia dal punto di vista economico che socio-culturale, e a far sì che, per tutto il decennio, la storia del cinema coincida con la storia del cinema Hollywoodiano.

Parte seconda: I generi cinematografici

Il **musical** rappresenta, insieme al western, il genere cinematografico tipicamente americano. Figlio diretto della nuova tecnologia del sonoro, il musical vuole essere la risposta onirica e spettacolare tesa ad allontanare la crisi economica dalla memoria del pubblico. Ogni *Major* ha il suo stile: la Warner, con **Quarantaduesima strada** del 1933, il cui tema, metalinguistico, è l'allestimento dello spettacolo nello spettacolo; la RKO, con la coppia Fred Astaire / Ginger Rogers di **Cappello a cilindro** del 1936; la MGM, con la dimensione onirica e Technicolor del **Mago di Oz** del 1939 o dei film di **Vincente Minnelli**.

I film **horror** rinascono con il sonoro, soprattutto per mano della Universal, con *Dracula* di **Tod Browning** con Bela Lugosi, e *Frankenstein*, di **James Whale** con Boris Karloff.

Grazie al produttore **Val Lewton** e a registi come **Jacques Tourneur**, la RKO inventa un cinema a basso budget, fatto di pochi ma efficaci effetti speciali, in grado di creare un orrore fatto non tanto di mostri, ma di atmosfera, favorita dal sonoro, fatta di passi nella notte e di porte che cigolano. In pratica più terrore che orrore. Capostipite di questo filone *sovrannaturale* è *Il bacio della pantera* di J. Tourneur, del 1942. In tutti questi film, il cattivo viene sempre da lontano, Alpi o Carpazi che siano, ma lontano dall'America, come d'altra parte lo sono gran parte degli interpreti e dei registi, europei espatriati in America.



Un altro grande genere cinematografico che fiorisce nei primi anni del sonoro è quello del **gangster movie**, legato all'attualità del crimine organizzato cresciuto negli anni Venti con il Proibizionismo. Le pietre miliari di questo genere di film sono: *Piccolo Cesare* di **Mervyn Le Roy** del 1930, *Nemico pubblico* di **Willam Wellman** del 1931, e *Scarface* di **Howard Hawks** del 1932. Il modello è quello dell'ascesa e caduta del gangster, in una sorta di rovesciamento tragico del mito americano del *self made man*.

Ideale proseguimento del *gangster movie*, negli anni Quaranta sarà il cinema **noir**, tratto dai polizieschi di Chandler, Woolrich ed Hammet, con eroi maschili e dark ladies, e un'ambientazione notturna e claustrofobica che ricorda decisamente le influenze espressioniste legate all'apporto di artisti e tecnici europei, tedeschi in particolare. Classici del genere *Il mistero del falco* di **John Huston** del 1941 e *Il grande sonno* di **Howard Hawks** del 1946.



Parte terza: registi ad Hollywood

"Mi chiamo **John Ford** e faccio western", così si definiva lapidariamente John Ford, regista hollywoodiano e regista di genere. Il suo genere era il western, e lui ne era il suo più grande regista.

L'epopea western rappresenta l'ideologia della frontiera, della conquista dei territori dell'Ovest come metafora della nascita di una nazione attraverso la propria affermazione sulla cultura, sulla civiltà, sulla natura stessa. Il cinema di Ford è un cinema d'autore. Ombre rosse (1939) è un capolavoro, sia per il suo stile semplice e rigoroso, con campi lunghi e lunghissimi che abbracciano il paesaggio naturale, e con profondità di campo che esprimono il rapporto uomo ambiente, sia per il suo essere un racconto morale, in cui il viaggio della diligenza, con il suo microcosmo di diverse individualità buone e cattive, esprime simbolicamente l'avanzare della civiltà nella barbarie del deserto e delle ombre rosse indiane.

L'opera di **Alfred Hitchcock**, a partire dai film girati in Inghilterra, sua patria natale, fino a quelli più famosi girati negli Stati Uniti, si caratterizza per una coerenza tematica e stilistica straordinaria, nonché per il suo linguaggio cinematografico, innovativo ma sempre all'interno dei canoni del genere *suspence* e *giallo*. Il suo è un linguaggio sempre riconoscibile, spesso sperimentale, come in Nodo alla gola, girato interamente in piano-sequenza, oppure in Psyco, con il montaggio serratissimo dell'omicidio nella doccia. O come ne La finestra sul cortile, una sorta di riflessione metalinguistica sul cinema, che però Hitchcock riesce, con tutto il suo humor britannico, a trasformare da saggio sul cinema, in giallo, con deliziosi tocchi da commedia.

Orson Welles fa il suo ingresso ad Hollywood dalla porta principale, grazie alla sua fama di *enfant prodige*, conquistata grazie alla sua sensazionale carriera teatrale, soprattutto shakespeariana, ma in particolare grazie alla clamorosa beffa della notte di Halloween del 1938, quando Welles mise in scena, alla radio, l'adattamento della *Guerra dei mondi* di Herbert G. Wells, attualizzato in stile di cronaca, creando il panico tra i radioascoltatori convinti che stesse realmente annunciando lo sbarco dei marziani sulla Terra.

Appena ventiquattrenne, nel 1939 Welles firma con la RKO il suo film d'esordio e un capolavoro assoluto della storia del cinema: *Quarto potere*. La RKO gli concede, incredibilmente, un'autonomia quasi completa, strano se pensiamo che questa è l'era dello *studio system*. Il film racconta la vita di Charles Foster Kane, ma in realtà si rifà alla vita reale del magnate della stampa William Randolph Hearst, che non apprezzerà il film e ne richiederà la distruzione totale, o almeno la non distribuzione nel circuito cinematografico. Tutto questo fortunatamente non avverrà, e il film sarà un capolavoro per la critica e il mondo del cinema, anche se un insuccesso per il pubblico. Con il film successivo, *L'orgoglio degli Amberson*, la disfatta di Welles sarà completa: estromesso da Hollywood come indesiderato, rivoluzionario, non tanto perché filocomunista, quanto per la sua vera rivoluzione, produttiva, narrativa e linguistica. Infatti Welles rompeva con gli schemi del montaggio hollywoodiano, facendo largo uso della profondità di campo e del piano-sequenza, tecniche che più tardi i francesi della Nouvelle Vague teorizzeranno proprio in antitesi al *découpage* classico americano.

Colui che, con stile ed intelligenza, e la grandezza del vero autore, ha saputo fare del *découpage* classico la sua forza, è **Howard Hawks**. Cineasta hollywoodiano per eccellenza, Hawks si è cimentato con molti generi cinematografici, sapendo ogni volta padroneggiarne al meglio le coordinate narrative: il gangster movie, con *Scarface*; il noir, con *Il grande sonno*; il western, con *Un dollaro d'onore*; la fantascienza, con *La cosa da un altro mondo*, e infine la "commedia sofisticata", con *Susanna!*.

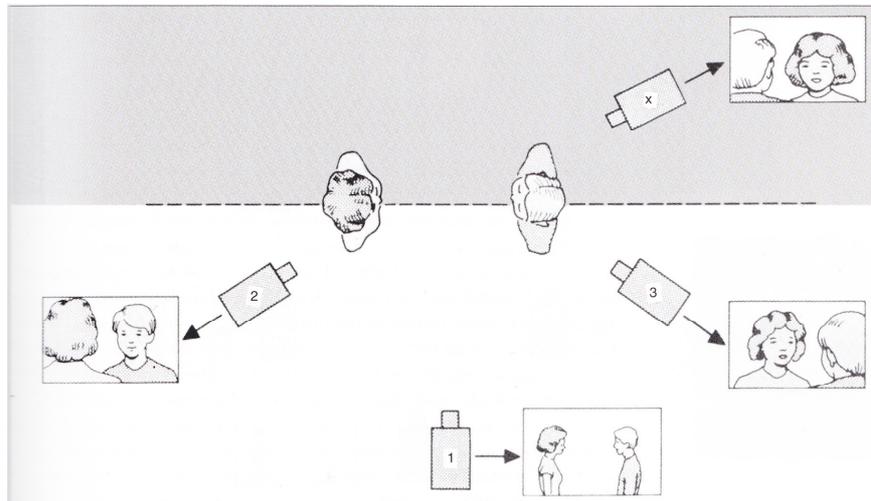


Ed è proprio con la commedia sofisticata, padroneggiata magnificamente anche da registi del calibro di **Lubitsch**, **Capra**, **Cukor**, fino a **Billy Wilder** e a **Blake Edwards**, che Hawks raggiunge il massimo. Quello della "screwball comedy", la cosiddetta "commedia svitata", è il terreno più fertile per la tecnica del "montaggio invisibile", non solo dal punto di vista visivo, ma anche e soprattutto per i dialoghi. La perfetta concatenazione di dialogo, azione e messa in scena, permessa dall'avvento del sonoro, porta gli anni Trenta e Quaranta ad essere il periodo di maggior fulgore della commedia sofisticata.

Ma in che cosa consiste il *découpage classico*? E' il tipo di montaggio cosiddetto "invisibile", perché fondato su regole precise che fanno sì che la narrazione sia naturale e continua, e che i processi tecnici di costruzione delle immagini restino nascosti, invisibili. In pratica, lo spettatore deve essere talmente coinvolto e partecipativo, deve talmente identificarsi nei personaggi e nella storia, da dimenticare di essere al cinema, davanti ad uno schermo, e che dall'altra parte qualcuno ha costruito il film. Per far questo ci sono, come dicevamo, regole e proibizioni ben precise, tra le quali ad esempio quella di non mostrare mai la troupe al lavoro, o quella che nega all'attore lo "sguardo in macchina", cioè di guardare verso la macchina da presa. Ma più di tutto, bisogna costruire un montaggio che sia trasparente ed invisibile, cioè che non faccia distrarre lo spettatore dalla storia, permettendogli il pieno coinvolgimento. Queste regole vengono chiamate "raccordi".

Sistema di raccordi

1. **Raccordo di sguardo**: un'inquadratura ci mostra un personaggio che guarda qualcosa, la successiva mostra la destinazione di quello sguardo (soggettiva)
2. **Raccordo sul movimento**: un gesto o un movimento iniziato in un'inquadratura termina nella successiva
3. **Raccordo sull'asse**: un'inquadratura mostra il momento successivo di un'azione avviata nella precedente, con lo stesso asse di ripresa, ma a maggior o minor distanza dal soggetto
4. **Raccordo di direzione**: un personaggio che esce di campo a sinistra in un'inquadratura, rientrerà a destra in quella successiva, mantenendo la continuità di direzione
5. **Raccordo di posizione**: due personaggi ripresi uno a destra l'altro a sinistra in un'inquadratura, manterranno la stessa posizione nella successiva (regola dei 180°)



1940-1950

Il neorealismo italiano

Parte prima: la rinascita del cinema nel ventennio fascista

All'inizio degli anni '30, con l'avvento del sonoro, la cinematografia italiana esce da una profonda crisi che l'aveva portata fino a quota zero. La *rinascita* avviene per tre motivi:

1. Una legge, la n° 918 del 1931, per cui lo stato italiano, primo fra gli stati europei, diventa il maggior azionista del cinema, investendo su produttori illuminati come Pittaluga e la sua CINES. Inoltre, la nascita della Mostra del Cinema di Venezia nel 1932, la successiva fondazione del Centro Sperimentale di Cinematografia e, nel 1937, la nascita di Cinecittà, fanno del cinema italiano uno dei più avanzati in Europa.
2. L'avvento del sonoro.
3. Un ricambio generazionale, capitanato dal giovane regista Alessandro Blasetti

A partire dal film *Sole* del 1929, di cui ci restano poche sequenze, fino a *Quattro passi tra le nuvole* del 1942 scritto con **Cesare Zavattini**, **Alessandro Blasetti**, ispirandosi al cinema sovietico, apre la strada al neo-realismo, abbandonando definitivamente il cinema in costume e gli scenari di cartapesta.

Il fascismo mantiene, nei confronti del cinema, un atteggiamento più aperto e tollerante rispetto ad altri settori

della vita sociale e culturale. Essendosi assicurato fin dall'inizio il controllo dell'informazione giornalistica attraverso i "Cinegiornali LUCE", di cui Mussolini è il Divo indiscusso, il fascismo non chiederà mai esplicitamente ai registi e produttori di piegarsi alla propaganda fascista.

Il regime incoraggia decisamente la produzione americana, almeno fino alla legge protezionistica del 1938 che blocca alle frontiere tutte le pellicole provenienti dagli Stati Uniti. Inoltre, nel campo del cinema di finzione italiano, il regime abbandona ben presto l'anima violenta e squadrista degli esordi, per ricercare e trovare la propria identità, le proprie radici nell'ideologia di un'Italia rurale, anche quando si tratterà, come nel successo cinematografico del 1938 **Luciano Serra pilota**, di far rivivere lo spirito di conquista di nuove terre per l'Impero.

L'anima del fascismo e quella dell'antifascismo trovano nel cinema una sorta di porto franco ideologico e creativo. Il Centro Sperimentale di Cinematografia nato nel 1935 viene affidato ad un intellettuale militante, Luigi Chiarini, e a un noto marxista e antifascista, Umberto Barbaro.

Intorno alla rivista "Cinema" diretta dal figlio del duce **Vittorio Mussolini**, si coagula un gruppo di cineasti ed intellettuali di provenienza eterogenea, spesso in odore di opposizione, come **De Santis, Alicata, Puccini, Pietrangeli** e naturalmente **Luchino Visconti**. Tutti nomi che appaiono come sceneggiatori di **Ossessione**, il film di Visconti del 1943 che viene ormai da tutti considerato come l'anticipatore del neorealismo e il punto di arrivo della poetica del "ritorno a Verga e al verismo", in opposizione alla rimozione della realtà operata dal regime. Il ritorno all'uomo, ma soprattutto al paesaggio da lui abitato, sono gli elementi fondanti di un cinema che, da lì a pochi anni, anche se per un breve periodo, rappresenterà il punto di riferimento delle cinematografie internazionali.

Parte seconda: i 4 grandi (+ 1) del neorealismo italiano

Il neorealismo cinematografico non ha avuto una lunga vita. La sua breve ma intensa stagione si può considerare esaurita tra il 1945 di *Roma città aperta* di **Roberto Rossellini** e il 1948 di *Ladri di biciclette* di **Vittorio De Sica** e *La terra trema* di **Luchino Visconti**.

Se stabilire una data di declino è difficile, sfumando piano piano il neorealismo in quello che verrà spesso polemicamente chiamato *neorealismo rosa* per la sua dimensione più schiettamente popolare, la data di nascita può essere ricercata nei due famosi articoli che Umberto Barbaro scrive per la rivista "Film" nell'estate 1943, dal titolo "*Neorealismo*" e "*Realismo e moralità*", con i quali si sancisce l'importanza determinante e innovativa di *Ossessione* di Visconti.

Il neorealismo non può essere fatto coincidere con una scuola né tanto meno con un movimento consapevole e organizzato. Il neorealismo fu semplicemente un periodo irripetibile in cui un buon numero di professionisti e intellettuali del mondo del cinema si trovò, nella teoria e nella prassi filmica, a discutere dell'identità del cinema italiano all'indomani di un Paese distrutto dalla seconda guerra mondiale.

All'interno di questo "insieme di voci", possiamo estrapolare quattro possibili punti di vista.

Vittorio De Sica - Cesare Zavattini

Possiamo far coincidere la marca di riconoscibilità di questi due autori con la teoria zavattiniana del *pedinamento del reale*. Scriveva Zavattini, uno dei più impegnati sostenitori

di una "politica del neorealismo", che *"il tempo è maturo per buttar via copioni e per pedinare gli uomini con la macchina da presa"*. Seguire da vicino la realtà significa quindi non fare uso di una sceneggiatura, ma vincolare il cinema al solo momento rivelatore della macchina da presa.

Dopo l'insuccesso commerciale di *Sciuscià* del 1946 su un pubblico abituato ancora ai film dei "telefoni bianchi" degli anni del ventennio fascista, De Sica in collaborazione con Zavattini realizza il suo capolavoro, *Ladri di biciclette*, un film che lavora per "riduzione", favorendo il quotidiano e i tempi morti, in cui il "pedinamento" del protagonista



Antonio Ricci, con la macchina da presa che lo insegue e non "stacca" mai, serve a scoprire, tutto attorno, altre piccole realtà, che vogliono essere la verità stessa del cinema. *"Non si tratta - diceva in definitiva Zavattini - di far diventare realtà le cose immaginate, ma di far diventare significative al massimo le cose quali sono"*.

Roberto Rossellini

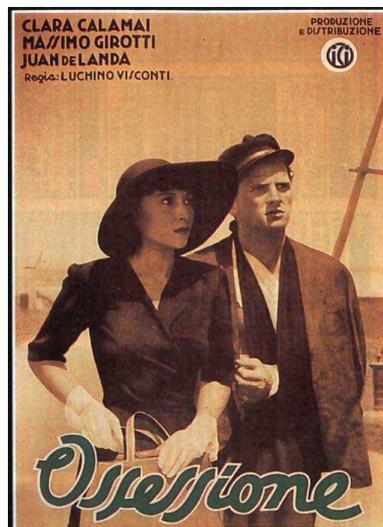
L'Italia liberata, pur ferita e dilaniata, si presentava come uno straordinario set naturale, ricco di infinite storie da raccontare. E il cinema, ridotto a zero dopo i fasti di appena pochi mesi prima, risorge letteralmente su quelle rovine. Rossellini, con i pochissimi mezzi recuperati tra le macerie, utilizza la capitale d'Italia dilaniata dalle bombe come fondale naturale per raccontare storie reali. Lo schermo diventa il punto di fusione più perfetto tra il mondo della finzione e quello della realtà.



Con la sua trilogia della Resistenza - Roma città aperta, Paisà e Germania anno zero - Rossellini rivela la sua personalissima marca autoriale, il suo stile "antispettacolare", riportando la macchina da presa ad altezza d'uomo e così facendo ridando visibilità alle piccole cose e ai fatti insignificanti, alla realtà così come si offre all'improvviso.

Luchino Visconti

Grandissimo intellettuale e regista, Visconti lavora in Francia come aiuto regista di Jean Renoir prima di approdare alla regia con Ossessione, tratto dal romanzo americano *Il postino suona sempre due volte*, che diventa il manifesto della nuova onda cinematografica del neorealismo. Ma Visconti si iscrive con difficoltà in questo gruppo. Sebbene La terra trema del 1948 possa sembrare il film emblema di un'apparente spontaneità, nulla viene mai lasciato al caso, sia nella recitazione che nelle inquadrature. Inoltre, a differenza degli altri autori del neorealismo, i suoi film sono tutti strettamente legati a fonti letterarie. E questo lo porterà inevitabilmente ad allontanarsi dalla totale aderenza al presente richiesta dallo spirito neorealista. Fino ad arrivare



al suo capolavoro del 1954, *Senso*, che effettivamente, riannodando i fili con la cultura letteraria e visiva ottocentesca, segna una svolta decisiva nei confronti del neorealismo. Emblematico è l'articolo scritto da Guido Aristarco, teorico e direttore della rivista "Cinema Nuovo", che difende *Senso* come opera-emblema del passaggio dal neorealismo al "realismo". In pratica, dice Aristarco, con *Senso* si ha il passaggio dalla mera registrazione e descrizione dell'esistente alla sua narrativizzazione e spettacolarizzazione.

Giuseppe De Santis

Con *Riso amaro* del 1949, De Santis si pone come spartiacque tra il neorealismo e il cinema popolare degli anni Cinquanta. La sua cifra stilistica risiede nella profonda sensibilità nei confronti dei gusti del pubblico. In pratica, De Santis opera un abbassamento dei canoni neorealistici per permettere una resa popolare dei suoi film, non disdegnando contaminazioni con il cinema americano e con le forme "basse" del cine e del fotoromanzo. Saranno proprio queste ultime a rappresentare il passaggio dalla realtà presa dal vero del neorealismo alla realtà reinventata dalla cultura popolare.



De Santis diceva che il realismo non esclude affatto una finzione, ed è così che un film ricco di derivazioni culturali e letterarie come *Riso amaro* può diventare un vero momento di coinvolgimento e partecipazione del pubblico alle vicende dei personaggi. E' il passaggio dal neorealismo di fine anni Quaranta a quello che è stato definito il "*neorealismo rosa*" degli anni Cinquanta.

1950-1960

Il cinema d'*auteur*

Parte prima: la *nouvelle vague*

Più che un movimento, come generalmente lo si definisce, la *nouvelle vague* è un'ipotesi di cinema, nata in quel clima di rinnovamento e di disagio generazionale che furono gli anni '60.

I primi registi a riconoscersi nel movimento sono **François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer**: un gruppo di amici con alle spalle migliaia di ore passate al cinema, la conoscenza profonda di centinaia di film, la stesura di decine di articoli e la partecipazione a centinaia di dibattiti al Cineclub du Quartier Latin, ma soprattutto alla Cinémathèque Française.

Proprio la Cinémathèque Française fu una tappa fondamentale per la formazione di questi giovani cinefili: fondata nel 1934 da Henri Langlois e George Franju, la Cinémathèque era un luogo dove veniva proiettato di tutto, ma soprattutto quei film "maledetti", secondo la definizione di Jean Cocteau, perchè fuori dai "dogmi" cinematografici, e quindi "invisibili".

Quello che accomuna i "giovani turchi", come venivano chiamati gli autori della *nouvelle vague*, è prima di tutto l'atteggiamento di reazione, spesso poco diplomatica, verso un cinema commerciale confezionato, scevro da rischi di sperimentazione, come era stato il cinema francese fino a quel momento.

Contro i prodotti "garantiti", bisognava opporre il ritorno ad un cinema artigianale, aperto a tutti quelli che volessero imparare l'arte del cinema in soli quattro giorni, come dicevano, fatto di prodotti a basso costo, favoriti da nuove attrezzature leggere come le macchine da presa 16mm. Film girati alla luce naturale del giorno, per strada o negli appartamenti degli stessi registi, senza l'uso di proiettori o altra costosa attrezzatura.

Un cinema dal vivo e in presa diretta quindi, per avvicinarsi sempre di più alla realtà e cogliere quello che Godard chiamava "lo splendore del vero".

Parte seconda: il cinema della modernità

Il vero passaggio verso la "modernità", la vera rottura con il passato, sta nel rifiuto dello spettacolo tradizionale, quello fatto di momenti emozionali che mirano a coinvolgere lo spettatore. In pratica è il rifiuto del *decoupage* classico, e la rottura delle sue regole. Il montaggio perde il suo ruolo preminente, a favore di un cinema dell'immagine, dell'inquadratura, di piani sequenza e tempi narrativi deboli.

E' un cinema che mostra sé stesso e i suoi meccanismi, riflette su sé stesso e sul proprio linguaggio, diventa *metacinema*.

Facendo questo, il cinema moderno modifica radicalmente il rapporto con lo spettatore. Non lo prende più per mano, accompagnandolo verso la giusta interpretazione del film, ma lo pone di fronte alla realtà, costringendolo a interrogarsi e a riflettere sul cinema e sul mondo da questi rappresentato.

E' un cinema che spesso, come in Truffaut, utilizza la citazione da altri film ma mai come puro *divertissement*, come avviene nel cinema contemporaneo e post-moderno, ma come trasposizione filmica di simpatie o antipatie del Truffaut critico cinematografico, come se scrivesse sulla pellicola invece che su le "Cahiers du cinéma".

Come avviene nel cortometraggio *Les miston*, uno dei primi di Truffaut, dove il regista rende omaggio al cinema dei Fratelli Lumiere mettendo in scena *L'innaffiatore innaffiato*.

Parte terza: la politica degli autori

La nozione di "cinema d'autore", cioè l'idea che il regista sia il responsabile principale dei diversi aspetti della lavorazione di un film, dalla sceneggiatura al montaggio fino agli esiti finali, era già stata sostenuta da tempo.

La *politica degli autori*, fortemente voluta dai critici e registi della *nouvelle vague*, dichiara la sovranità del regista sia dal punto di vista teorico, sia da quello contenutistico.

La *nouvelle vague* introduce la "personalizzazione" nel cinema: un film non è più solo un mezzo di intrattenimento universale, ma una cosa privata, un'espressione personale del regista, i cui fotogrammi non sono altro che pagine strappate e rubate dal suo diario intimo.

Alexandre Astruc e André Bazin, padri putativi della futura *nouvelle vague*, coniarono il termine di "caméra-stylo", ad indicare che il cinema è un linguaggio attraverso il quale l'artista può esprimere pensieri e ossessioni servendosi della

macchina da presa esattamente come un saggista o un romanziere fanno con la propria penna.

I film di **François Truffaut**, l'autore più duttile del gruppo, a metà tra l'estremismo di Godard e il classicismo di Rohmer, trattano molto spesso della fuga, delle costrizioni familiari oppure istituzionali, a partire da *I quattrocento colpi*, suo primo film con l'attore Jean-Pierre Léaud nella



parte di Antoine Doinel, un ragazzo che rappresenta l'alter ego di Truffaut, e che sarà il protagonista di una serie di film dove il regista racconterà la vita così come trascorre, attraverso una narrazione scandita per capitoli, come fosse un romanzo a dispense.

Autori come Godard, Truffaut, Buñuel, Bergman, Visconti, Renoir, Rossellini, Kurosawa, Fellini, De Sica, Bertolucci, Antonioni, ma anche registi americani come Hitchcock e Howard Hawks, vengono tutti accomunati da una serie di elementi che li definisce, appunto, autori:

1. Il lavoro del regista si estende a tutte le fasi della lavorazione del film, dall'ideazione al montaggio definitivo, con particolare attenzione al momento della sceneggiatura che spesso è da questi co-firmata

2. I film d'autore si caratterizzano per una complessità di contenuti, spesso di non facile lettura, che liberano il cinema da ogni residuo commerciale, facendo del film un oggetto culturale a tutti gli effetti, alla pari di un romanzo o un dramma teatrale
3. Anche sul piano dello stile, i film d'autore si caratterizzano per una particolare originalità espressiva che, pur non rinunciando alla dimensione narrativa, muove il cinema nell'ambito di territori inesplorati, al di fuori degli ambiti di rappresentazione che hanno dominato il cinema classico
4. La complessità dei contenuti e l'originalità delle forme espressive impone un nuovo tipo di spettatore, la cui funzione principale non è più ricreativa, bensì legata a un accrescimento culturale; inoltre lo spettatore non può più instaurare un rapporto passivo col film, ma deve in qualche modo giocare un ruolo attivo per decifrarne la ricchezza semantica e la complessità culturale
5. Il film d'autore è tale perché inserito in un'opera complessiva, quella formata dagli altri film dello stesso autore, di cui riecheggia e ripropone forme e contenuti che appunto lo rendono riconoscibile e identificabile come un film di Buñuel piuttosto che di Bergman.

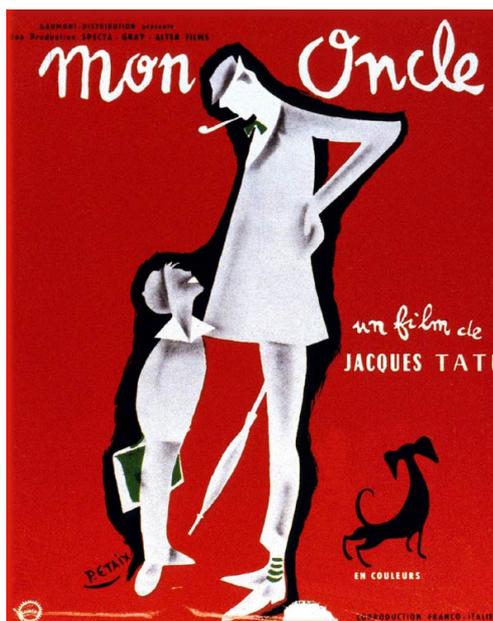
In sintesi, quello che la *nouvelle vague* richiede al vero cinefilo è il "volontarismo dell'amore", un rituale che richiede la visione ripetuta, l'intimità assoluta con il film da amare. E dico "da amare", non semplicemente "amato".

Perché non bisogna semplicemente provare piacere e amore per certi film, bisogna *farseli piacere*.

Parte quarta: altri autori, altre storie

In Francia, nello stesso periodo in cui la Nouvelle Vague si esprime teoricamente e cinematograficamente, due registi, Jacques Tati e Robert Bresson, amatissimi dagli stessi registi della Nouvelle Vague, esprimono la loro autorialità in modo del tutto singolare e personale.

Jacques Tati, attore e regista, realizza in 24 anni solo sei film, sia per problemi produttivi, ma soprattutto per la meticolosità con la quale lavora ai suoi progetti, stilisticamente tra i più ricchi ed originali del cinema d'autore. Tati si rifà alla grande comicità del cinema muto alla



Buster Keaton, sia per la dimensione afasica e mimica del suo personaggio, sia per il suo rapporto comico con gli oggetti e gli ambienti, spesso ostili e irriducibili alla sua volontà. Il bersaglio privilegiato di Tati è la piccola borghesia, e i falsi miti della società contemporanea, modernista e consumista.

Anche **Robert Bresson** gira solo undici film in 41 anni di attività. Il suo è un cinema formale, dallo stile spoglio e essenziale, dove vince il rifiuto di qualsivoglia effetto di spettacolarizzazione e delle regole del dominante cinema di finzione, per andare al di là della superficie delle cose e coglierne l'essenza. Un cinema fatto di lunghe scene austere e contemplative, con una recitazione sommessa e dialoghi ridotti all'essenziale, come ad esempio in Pickpocket del 1959, forse il suo film più rappresentativo.

In Svezia, **Ingmar Bergman** diventa una delle figure più



apprezzate del cinema d'autore internazionale con *Il settimo sigillo*, del 1957. Il suo cinema guarda all'uomo e alla sua anima, per coglierne la dimensione esistenziale nei rapporti con sé e con gli altri,

con una particolare attenzione alle inquietudini religiose e al rapporto con Dio, visto spesso come un'entità assente che non è in grado di rispondere al richiamo dell'uomo.

In Giappone, **Akira Kurosawa** riesce a coniugare il proprio umanesimo legato strettamente alla tradizione estetica giapponese, con uno stile spettacolare e un ritmo sostenuto, influenzato in questo dal cinema occidentale. *Rashomon*, vincitore del Festival di Venezia e premio Oscar *ad honorem* come miglior film straniero, narra la storia di violenza su una donna, raccontata visivamente secondo diverse versioni del fatto, senza che mai il regista si schieri da una parte o dall'altra, affermando così l'impossibilità nel cogliere la verità dei fatti.

In Polonia, **Roman Polanski** inizia la sua attività di regista nel 1958, e si trasferisce subito in Inghilterra, poi negli Stati Uniti, dove gira *Rosemary's Baby*, un film cardine, che narra la storia di Rosemary/Mia Farrow che sospetta una congiura demoniaca contro la creatura che porta in grembo, con la complicità del marito, interpretato dal regista John Cassavetes, e dei coinquilini-stregoni mimetizzati nei panni della borghesia newyorkese. Il regista inscena la sua visione del mondo, fantastica quanto ambigua, tesa tra reale e psicosi. Un pessimismo al tempo stesso tenero e crudele.

In Unione Sovietica, il disgelo che segue alla morte di Stalin porta alla riscoperta di un "cinema di poesia", basato soprattutto sulla dimensione privata e dei sentimenti. La figura più significativa di questo nuovo cinema sovietico è senza dubbio **Andrej Tarkovskij**. Il suo cinema predilige le tematiche introspettive, la sua cifra stilistica è fatta di piani-sequenza lunghissimi e ripetuti passaggi nell'onirico e nel simbolico. Tutto il suo cinema vuol essere una "dissidenza artistica" verso le autorità del suo paese.

Billy Wilder, nato a Vienna ed emigrato in America con l'avvento del nazismo, scrive sceneggiature per Lubitch e Howard Hawks, debuttando nella regia negli anni '40 con *Il frutto proibito*. Wilder spazia attraverso i generi cinematografici, passando dal dramma alla commedia - che gli è più congeniale - sempre legato ad una sua personale concezione morale. La specificità del suo cinema la possiamo ritrovare nel finale dei suoi film, spesso ideologicamente imposto da Hollywood, e sempre "beffato" da Wilder, che ne intensifica a tal punto i valori morali da farli sentire stonati e poco credibili, come nel bellissimo finale di *A qualcuno piace caldo*, con Jack Lemmon e Marilyn Monroe.



1960-1970

Il cinema italiano tra commedia, impegno e ricerca

Parte prima: il miracolo italiano

L'Italia che nel dopoguerra si è accontentata di "due soldi di speranza", e che guardava al futuro inseguendo il sogno di un impiego sicuro, si affaccia agli anni Sessanta con una marcia in più, da innestare sul neonato "scooter", simbolo del boom economico che dal 1958 al 1963 trasformò la nostra penisola da un paese prevalentemente agricolo in un moderno paese industrializzato.

Il cinema coglie subito questi mutamenti e la rapida corsa collettiva al benessere, registrandone le nuove maschere sociali, i comportamenti, i nuovi codici etici nei gesti e nei modi di parlare, facendo dello schermo il luogo di confluenza di sogni e desideri, e lo specchio dei nuovi modelli ideologici, morali, sessuali e culturali.

L'affermazione del cinema italiano negli anni '60 inizia in realtà nel 1959, con la vittoria *ex-aequo* al Festival del Cinema di Venezia de *Il generale Della Rovere*, diretto da **Roberto Rossellini** e interpretato da Vittorio de Sica, film che riflette sulla guerra e sul fascismo dopo anni di esclusione dagli schermi, e de *La grande guerra*, di **Mario Monicelli**, dove due grandi attori come Vittorio Gassman e Alberto Sordi vengono utilizzati dal regista come esempi di "antieroi" nell'arte di arrangiarsi, aprendo così la stagione cinematografica a quello che sarà il capostipite dei generi cinematografici fino alla fine degli anni '70, vale a dire la "*commedia all'italiana*".

Il decennio d'oro del cinema italiano si apre con tre capolavori del 1960:

1. *La dolce vita*, di **Federico Fellini**, già autore di capolavori come *I vitelloni*, *La strada* e *Le notti di Cabiria*, regista non sempre apprezzato dalla critica dell'epoca, colpevole di essere spesso troppo intransigente verso tutto ciò che non rappresentava il reale, e non si facesse quindi portavoce del "politico" e del "rivoluzionario".



2. Il secondo capolavoro è *L'avventura*, di **Michelangelo Antonioni**, il regista che, con il suo proprio "neorealismo dell'anima", è sicuramente il più libero ideologicamente e il più consapevole del proprio ruolo di artista, e per questo il più moderno, anche in confronto a tutte le nuove leve esordienti da quell'anno in poi.

3. Il terzo grande successo del 1960 è *Rocco e i suoi fratelli*, che conferma **Luchino Visconti** come uno dei padri del passaggio dal *neorealismo* al *realismo*, e sul quale la critica militante si è più volte divisa. Il film tocca temi che raramente erano stati affrontati con tale schiettezza, primo fra tutti l'omosessualità.

E' evidente come tutti questi film e questi registi abbiano in comune la matrice neorealistica. Perché in fondo, la caratteristica fondamentale e forse unica del cinema italiano, è che la vera *nouvelle vague* italiana, la nuova ondata, c'è già stata tra il 1945 e il 1953, alcuni anni prima della *Nouvelle Vague* francese o del *Free Cinema* inglese, e si chiamava *Neorealismo*. Esso sì che rompeva realmente col precedente "cinema dei padri"! Invece, negli anni sessanta sono gli stessi padri del cinema neorealista che sperimentano e indicano ai nuovi esordienti la strada verso un cinema della modernità.

Parte seconda: la politica degli esordi

E' con i grandi padri del cinema neorealista che i registi degli anni sessanta devono fare i conti, anche per andare oltre. Perché la generazione dei padri non impedisce l'affacciarsi sugli schermi di una generazione di figli che possiamo a giusto merito chiamare "nuova ondata", grazie soprattutto alla "politica degli esordi" voluta da alcuni produttori, primo tra tutti Goffredo Lombardo con la sua *Titanus*.

Tra il 1960 e il 1964 esordiscono sullo schermo ben 168 nuovi registi, e se è pur vero che una buona metà di questi esordienti non andò mai oltre l'opera prima, l'altra metà sarà

attiva nel cinema degli anni sessanta-settanta, con film di qualità medio-alta.

Negli anni Sessanta, oltre a titoli di rilievo firmati da registi provenienti dalla fucina del neorealismo, come **Bolognini, Comencini, De Santis, Germi, Ferreri, Lattuada, Monicelli, Pietrangeli, Dino Risi, Francesco Rosi, Zurlini, Lizzani, Luigi Zampa** e molti altri, esordiscono alla regia con un'opera prima nomi importanti come **Mario Bava, Damiano Damiani, Ermanno Olmi, Florestano Vancini, Vittorio De Seta, Sergio Leone, P.P.Pasolini, Elio Petri, Bernardo Bertolucci, i fratelli Taviani, Tinto Brass, Lina Wertmuller**, e infine **Ettore Scola e Marco Bellocchio**.



Questi nuovi registi, non sembrano rompere con la generazione dei padri, ma anzi se ne proclamano gli eredi e i continuatori. Fanno eccezione **Bernardo Bertolucci**, estremamente legato alla *nouvelle vague* francese, e per certi versi **Pier Paolo Pasolini**, che nel finale di *Uccellacci e uccellini* fa mangiare il Corvo saccente da Totò e Ninetto Davoli, quasi a sottolineare la necessità di un superamento del vecchio.

Parte terza: il cinema (de)genere

Questa esplosione di nuovi registi e di opere prime si caratterizza anche per una nuova esplosione dei generi cinematografici, a partire dal genere storico/mitologico, il peplum, che dal 1957 al 1965, con i vari Ercole, Maciste, Ursus e Sansone e con i loro 170 film, costituiscono circa 1/10 della produzione italiana.

Altro genere che scoppia letteralmente è quello sexy della commedia erotica all'italiana, fatta di caserme e poliziotte, pierini come Alvaro Vitali e scolaresche fatte di liceali, come Gloria Guida o insegnanti, come Edwige Fenech.

E ancora, non possiamo non considerare l'importanza, dal punto di vista della produzione, del genere thriller/poliziesco, a partire da La polizia ringrazia del 1972, diretto da **Steno**.

Il genere indubbiamente più rilevante e più importante nato negli anni '60 e che arriva, potremmo dire, fino ad oggi, è quello della commedia all'italiana. Un genere quasi sempre colpito da giudizi negativi, ma che ha rappresentato senza dubbio lo specchio di un'Italia che stava cambiando negli anni del miracolo economico.



Da I soliti ignoti a Il medico della mutua, da Sedotta e abbandonata, a Divorzio all'italiana, da I mostri a Il

sorpasso, registi e sceneggiatori osservano, come fossero al microscopio, le trasformazioni che il boom economico ha prodotto nel territorio e nei comportamenti degli "italiani brava gente", italiani poveri trasformati in mostri individualisti e arrampicatori sociali dalla trionfante civiltà dei consumi.

Per ultimo, non possiamo non rendere omaggio a quello che, dal 1964 di Per un pugno di dollari di **Sergio Leone** al 1978 di Stella d'argento di **Lucio Fulci**, è stato il più estroso, fortunato e frequentato tra i generi, vale a dire lo spaghetti western. Un genere che vanta oltre 400 titoli, e registi impegnati come Lizzani, Vancini, Tinto Brass o Damiano Damiani, sceneggiatori come Bertolucci o attori anche solo per una volta come Pasolini, quasi sempre occultati dietro centinaia di pseudonimi americaneggianti.

Come Bob Robertson, alias **Sergio Leone**, il più singolare tra i registi del genere western all'italiana, che per primo con Per un pugno di dollari, e continuando con Per qualche dollaro in più, Il buono, il brutto e il cattivo, C'era una volta il West e Giù la testa, ha saputo costruire una nuova retorica del genere, fatta di grandi spazi e complesse dinamiche stilistiche della macchina da presa, con una tessitura della storia epico-ironica giocata sui ritmi del montaggio, riuscendo a fondere l'intreccio narrativo con le bellissime musiche di Leon Nichols, alias Ennio Morricone.

Sergio Leone firma la sua ultima regia nel 1984, C'era una volta in America, una sorta di testamentaria e personale *Ricerca del tempo perduto*. La crisi del cinema alla fine degli anni settanta si fa sentire drammaticamente: gli spettatori si riducono, le sale cinematografiche chiudono. A fronte di una riduzione della visione collettiva nelle sale cinematografiche, aumenta il consumo di film, grazie al nascere e proliferare delle televisioni private, e grazie anche

alle videocassette e ai video registratori. Alla generazione dei cinefili subentra quella dei teledipendenti.

Dagli anni ottanta una nuova generazione di cineasti si affaccia sulla scena, ma gradualmente, grazie o per colpa della televisione che si fa produttrice di cinema con la RAI e la Fininvest, gli sceneggiatori e i registi cominceranno a pensare e a girare sempre più in funzione del passaggio televisivo del prodotto cinematografico, a discapito di una estetica che diventa sempre più "televisiva", da piccolo schermo.

Fuori dal coro pochi autori, e tra questi **Nanni Moretti** è quello che meglio di altri saprà riflettere sulle problematiche di una generazione post-sessantottina che ha visto crollare i grandi sistemi di valori, ma non è riuscita a sostituirli.



1970-1980

La nuova onda delle cinematografie mondiali

Parte prima: Roger Corman

Negli anni '60 le *major* hollywoodiane hanno sempre più un ruolo di distribuzione, mentre la produzione cinematografica vera e propria viene realizzata da piccole compagnie, spesso legate al nome di un attore o di un regista.

Inoltre, con l'avvento della televisione, il modello dello spettatore cinematografico si modifica: le famiglie rimangono a casa a vedere la televisione, mentre i giovani sotto i 30 anni vanno al cinema.

Roger Corman, regista e produttore indipendente, è stato probabilmente il primo ad accorgersi, già dalla fine degli anni '50, che il cinema hollywoodiano non era più quello che era stato fino ad allora, e che i giovani cercavano sempre più un cinema che si facesse interprete della loro cultura, fatta di ribellione, anche politica, ma fatta anche di fumetti, fantasie e mitologie.

Il suo è un cinema di pochi mezzi e tanta fantasia, pellicole di serie B buone per doppi spettacoli nei drive-in, fatto di fantascienza e kung-fu, angeli su due ruote e diavoli su quattro, baroni rossi e hippies, droga, sesso e rock & roll. I suoi film rivelano la vera faccia della società americana, di cui riflettono i pensieri più profondi ma anche le paure più diffuse.

Negli anni '60 Corman gira una serie film horror a bassissimo costo, tra i quali spiccano 7 film tutti diretti da Corman, tratti da Edgar Allan Poe e interpretati da Vincent Price, accompagnato spesso da Boris Karloff e Peter Lorre, tutti attori che erano stati i protagonisti indiscussi del cinema horror classico.



Nella *factory* di Corman si formano attori come Peter Fonda e Jack Nicholson, e dirigono i loro primi film registi che diventeranno i protagonisti della scena cinematografica denominata New Hollywood: **Joe Dante** (*Piranha*), **Monte Hellman** (*Beast from Haunted Cave*), **Peter Bogdanovich** (*Targets*), **Jonathan Demme** (*Caged Heat*), **Martin Scorsese** (*Boxcar Bertha*), **Ron Howard** (*Grand Theft Auto*), **Francis Ford Coppola** (*Dementia 13*)

Parte Seconda: New Hollywood

Tra il 1967 e il 1969 escono tre film che riscuotono grande successo e vengono subito considerati come "manifesti" di una nuova generazione: Il laureato di **Mike Nichols**, Gangster Story di **Arthur Penn** e Easy Rider di **Dennis Hopper**.

Per gli argomenti che trattano, sesso, violenza e droga, e per gli eroi che propongono, giovani in crisi esistenziale, fuorilegge e figli dei fiori, questi film segnano una svolta rispetto alla Hollywood classica.

Sul piano stilistico però, sono molto meno lontani da quella tradizione: qui non troviamo la frattura netta con il modello narrativo classico operata in Europa dalla *nouvelle vague*.

Il fenomeno della New Hollywood può essere letto come una mediazione tra l'idea, largamente europea, del "cinema d'autore", e il tradizionale apparato industriale hollywoodiano.

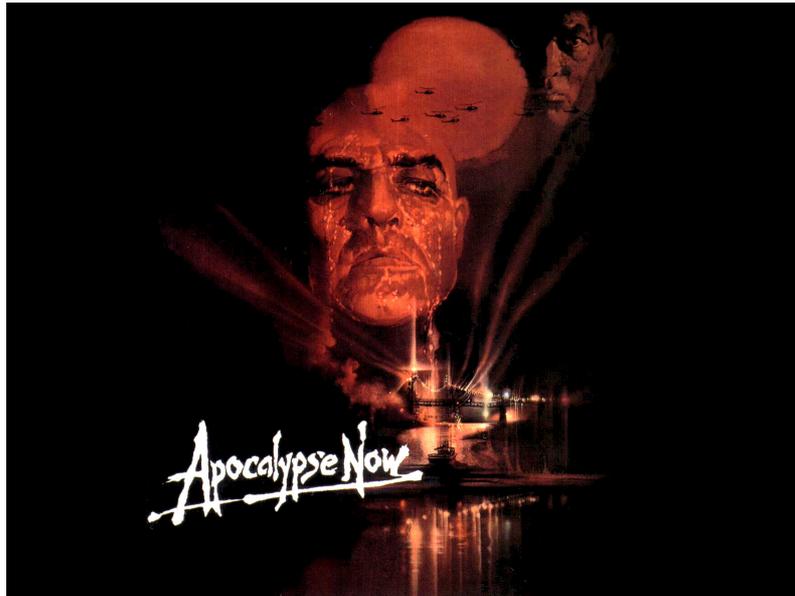
Infatti, sull'onda lunga della *nouvelle vague* si impone una generazione di cineasti americani che, pur muovendosi all'interno della grande industria hollywoodiana, affermano la propria idea di regista/autore, non più semplice artigiano esecutore del volere del produttore.

Sono registi usciti dalle università che, per la prima volta, hanno alle spalle la storia del cinema, e che crescono negli anni caldi della fine degli anni '60, tra le speranze riformiste della presidenza Kennedy, e le ansie e la rabbia della disastrosa guerra in Vietnam.

Negli anni Sessanta, per la prima volta, emerge un centro produttivo alternativo a quello californiano: New York, a partire da **John Cassavetes**, in un primo tempo il regista più

vicino alla *nouvelle vague*, per arrivare alla New York magica di **Woody Allen** e a quella notturna e inquietante descritta in *Taxi Driver* da **Martin Scorsese**.

Francis Ford Coppola è quello che più di tutti realizza, con *Apocalypse Now*, una sintesi tra la pura ricerca estetica del cinema "d'autore" e la macchina industriale hollywoodiana.



Parte Terza: Stanley Kubrick

Stanley Kubrick, forse il più grande regista americano dagli anni Sessanta in avanti, rimane estraneo alla New Hollywood, sia perché si trasferisce presto in Gran Bretagna, sia perché realizza le sue opere sempre in totale autonomia rispetto a movimenti o tendenze organizzate.

Kubrick è un *autore totale*, per la sua capacità di controllare ogni fase della realizzazione dei suoi film, e per aver saputo utilizzare il genere cinematografico sovvertendolo dall'interno e ribaltandone il senso originario, riuscendo però sempre a conciliare le ragioni artistiche con quelle finanziarie.

Parte Quarta: Il nuovo cinema tedesco

Tra le scuole nazionali europee del "nuovo cinema", un posto di primo piano trova il nuovo cinema tedesco, nato come cinema socialmente impegnato e libero da vincoli commerciali.

Wim Wenders è uno dei suoi interpreti maggiori. Il suo cinema, condito di musica rock e cultura statunitense, si concentra sul tema della fuga e del disagio soggettivo, sul "viaggio" come risposta alle carenze esistenziali dell'individuo, anche se non sempre comporta un cambiamento.

Il cinema di **Werner Herzog** è percorso dalla ricerca di immagini pure, non contaminate dalla civiltà, un cinema che ama entrare in una Natura potente e non conciliata con l'uomo, e nei mondi soggettivi segnati dalla diversità. Secondo il regista, i reietti, i diversi sono i portatori della verità, perché, come dice lui stesso, *"chi ha paura vede di più"*.

Rainer Werner Fassbinder muore a soli 37 anni nel 1982, dopo aver diretto ben 39 lungometraggi. Il suo è un cinema al tempo stesso moderno, per la sua critica della violenza della società che per Fassbinder colpisce soprattutto i diversi, i deboli, gli emarginati e gli omosessuali, e classico, perché si rifà alla tradizione del melodramma americano di Douglas Sirk, attraverso il quale costruisce una galleria di donne travolte da una vertigine di amore e morte.

1980-1995

Il cinema contemporaneo

Anno 1977

L'IMPERO cinematografico americano
regna su tutta la Terra

GUERRE STELLARI

segna l'inizio della restaurazione delle grandi
Majors, dopo gli anni della New Hollywood

Registi come Lucas e Spielberg utilizzano nuove
tecnologie audio-visive come il dolby-stereo, per
creare un cinema sempre più spettacolare, dove lo
spettatore possa immergersi in un'esperienza
polisensoriale, un luna-park tecnologico che lascia
storditi e soddisfatti

Questa nuova estetica del cinema viene chiamata
POST MODERNITA'

Ma alcune frange della ribellione continuano a
creare film in grado di coniugare l'aspetto
tecnologico con quello autoriale

Questi registi vengono accomunati sotto il nome di
NEW NEW HOLLYWOOD

1979-2000

Ogni anno un autore, ogni autore un film

1979 - Walter Hill	<i>I guerrieri della notte</i>
1980 - Brian De Palma	<i>Vestito per uccidere</i>
1981 - John Carpenter	<i>1997- Fuga da New York</i>
1982 - Ridley Scott	<i>Blade Runner</i>
1983 - Lawrence Kasdan	<i>Il grande freddo</i>
1984 - Neil Jordan	<i>In compagnia dei lupi</i>
1985 - Terry Gilliam	<i>Brazil</i>
1986 - Spike Lee	<i>Lola Darling</i>
1987 - Barry Levinson	<i>Good morning, Vietnam</i>
1988 - Tim Burton	<i>Beetlejuice</i>
1989 - James Cameron	<i>Abyss</i>
1990 - David Lynch	<i>Cuore selvaggio</i>
1991 - Jonathan Demme	<i>Il silenzio degli innocenti</i>
1992 - Clint Eastwood	<i>Gli spietati</i>
1993 - Jane Campion	<i>Lezioni di piano</i>
1994 - Quentin Tarantino	<i>Pulp Fiction</i>
1995 - David Fincher	<i>Seven</i>
1996 - Lars von Trier	<i>Le onde del destino</i>
1997 - Gus Van Sant	<i>Genio ribelle</i>
1998 - Joel ed Ethan Coen	<i>Il grande Lebonski</i>
1999 - Andy/Larry Wachowski	<i>Matrix</i>
2000 - Stephen Frears	<i>Alta fedeltà</i>

In definitiva, il cinema è un trucco,
e per quanto si evolva e si trasformi
in qualcosa di sempre diverso,
sembra quasi tornare indietro, alle origini.

In fondo, l'astronave di "Guerre Stellari" di Lucas
non è poi così lontana
da quella de "Il viaggio nella Luna" di Méliès.



www.cineformica.org

1895-1915	Il cinematografo e altri fenomeni da baraccone
1915-1930	L'epoca d'oro del cinema muto europeo e americano
1930-1940	Hollywood e la fabbrica dei sogni
1940-1950	Il neorealismo italiano
1950-1960	Il cinema d'autore
1960-1970	Il cinema italiano tra commedia, impegno e ricerca
1970-1980	La nuova onda delle cinematografie mondiali
1980-1995	Il cinema contemporaneo

Il Cineforum della formica sostiene l'ANT



FONDAZIONE ANT-ITALIA ONLUS

Istituto delle scienze oncologiche, della solidarietà e del volontariato

via Jacopo di Paolo 36, 40128 Bologna

Tel. 051 7190111 - Fax. 051 377586 - www.ant.it

c.c. nr. 11424405 - 5x1000: C.F. 01229650377