UNIVERSITÀ DEL SALENTO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
DAMS

STORIA DEL CINEMA

a.a. 2018/2019

Prof.ssa Simona Busni

STORIA DEL CINEMA

28 Dicembre 1895

STORIA DEL CINEMA

DAVID WARK GRIFFITH

Gli albori del cinema classico

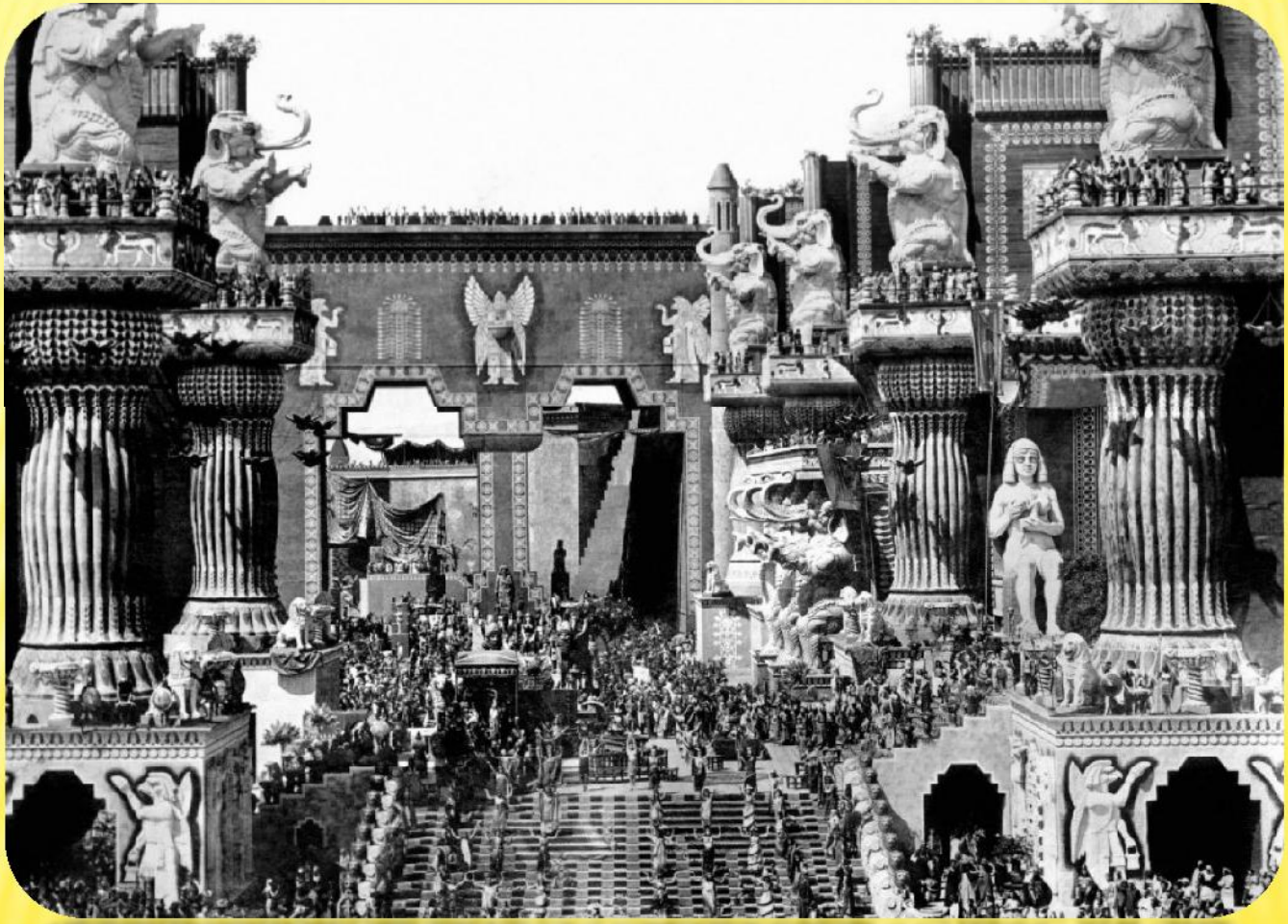
STORIA DEL CINEMA

Griffith viene considerato il padre del cinema narrativo:

1. sviluppa una narrazione compiuta e di notevole complessità tematica;
2. articola la narrazione alternando le più grandiose e spettacolari scene d'insieme alla registrazione di minimi dettagli attraverso primi piani con una efficacia assolutamente innovativa;
3. estende la durata delle pellicole.

DAVID WARK GRIFFITH
NASCITA DI UNA NAZIONE (1915)

DAVID WARK GRIFFITH
INTOLERANCE (1916)



STORIA DEL CINEMA

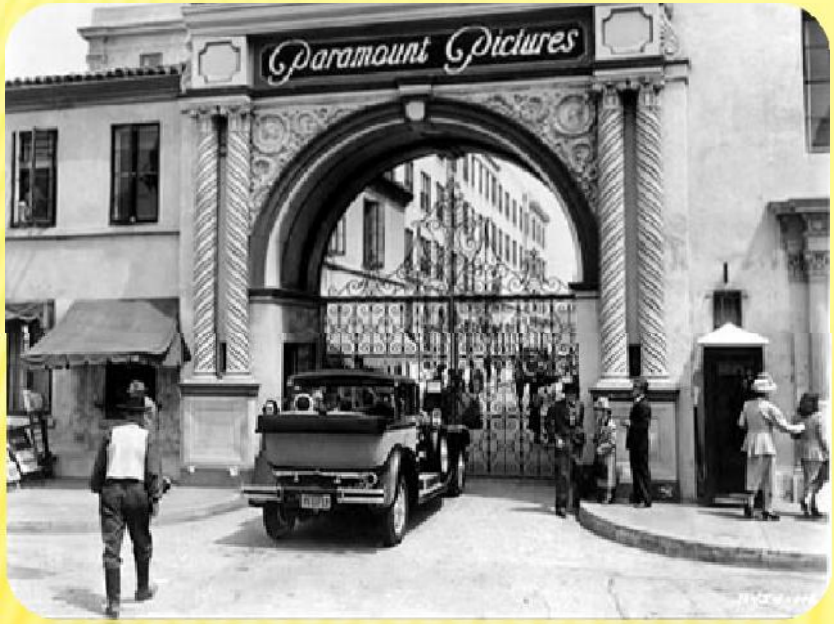
Il **1927** il cinema diventa sonoro.

Il cantante di jazz (A. Crosland) è il primo film sonoro della storia del cinema.

IL CINEMA CLASSICO
GLI ANNI '30 E '40 A HOLLYWOOD

- Studio System
- Star System
- Cinema dei generi
- Trasparenza della messa in scena
- Predominanza della narrazione

IL CINEMA CLASSICO
STUDIO SYSTEM



GENERI E PRODUZIONE

Nel 1930 l'oligopolio di Hollywood si era assestato in una struttura che per quasi vent'anni non avrebbe conosciuto grandi cambiamenti. Otto grandi società dominavano l'industria: le prime cinque – le "major" dette anche le cinque grandi – erano la Paramount, la MGM, la Fox, la Warner Bros. e la RKO. Le "minor", o le "tre piccole", erano la Universal, la Columbia e la United Artists. Esistevano inoltre diversi produttori indipendenti, alcuni dei quali, come Samuel Goldwyn e David O. Selznick, realizzavano film costosi paragonabili a quelli delle major.

GENERI E PRODUZIONE

Le major

- *Paramount*: produzioni stile "europeo" (Josef von Sternberg, Marlene Dietrich e Maurice Chevalier); comici della radio e del vaudeville; i fratelli Marx e Mae West, Bob Hope e Bing Crosby.
- *MGM*: film ad altissimo budget; musical di serie A; registi come George Cukor e Vincent Minnelli; attori del calibro di Clark Gable, Spencer Tracy, Mickey Rooney e Judy Garland.
- *20th Century-Fox*: film con Shirley Temple, campioni d'incassi tra il 1935 e il 1938; musical con Betty Grable; John Ford.
- *Warner Bros.*: set piccoli e attori popolari – James Cagney, Bette Davis, Humphrey Bogart, Errol Flynn; musical, gangster movie, film d'attualità, biografie e film bellici.
- *RKO*: successi isolati come *King Kong* (M.C. Cooper e E.B. Schoedsack, 1933); musical di Fred Astaire e Ginger Rogers; film animati della Walt Disney; *Quarto Potere* (1941) di Orson Welles.

GENERI E PRODUZIONE

Le minor

- *Universal*: horror con Bela Lugosi e Boris Karloff; film di Sherlock Holmes con Basil Rathbone; le serie *slapstick* di Abbott e Costello (Gianni e Pinotto).
- *Columbia*: film di Frank Capra – *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, 1934) vinse i cinque oscar principali e fu uno dei maggiori successi; western di serie B.
- *United Artists*: prestigiose produzioni inglesi; musical comici; alcuni dei film americani di Alfred Hitchcock – *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, 1949) e *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945); alcuni film di William Wyler.

STAR SYSTEM

Rita Hayworth

Humphrey Bogart

Greta Garbo

GENERI

Il gangster-movie

Scarface (H. Hawks, 1932)

Piccolo Cesare (M. LeRoy, 1930)

GENERI

Il gangster-movie

- Film d'attualità, che traevano ispirazione dal crimine organizzato attivo durante il Proibizionismo (1920-1933);
- Fisicità, dimensione tragica, individualismo;
- Raffronto tra due uomini (amici o fratelli), uno dei quali ha un lavoro onesto, mentre l'altro compie delitti;
- Morte violenta del protagonista nel finale: tema della caduta.

GENERI

Il noir

Il mistero del falco (J. Huston, 1941)

La fiamma del peccato (B. Wilder, 1944)

GENERI

Il noir

- Trae ispirazione dal romanzo poliziesco *hard-boiled* americano, le cui origini risalgono agli anni Venti (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich);
- Gli eroi sono quasi sempre uomini, detective o criminali, caratterizzati da pessimismo, insicurezza o da una visione del mondo fredda e distaccata. Le donne sono seducenti e ambigue, spingono i protagonisti verso il pericolo o li usano a fini egoistici;
- Ambientazione urbana, scene notturne: marciapiedi lucenti e bagnati di pioggia, vicoli oscuri, bar equivoci;
- Lo stile abbonda di angolazioni dall'alto o dal basso, luci soffuse, forti grandangoli e riprese in esterni;
- *Interiorizzazione* del racconto e del punto di vista narrativo.

IL NOIR

- Nel 1946 questo termine fu assegnato dai critici francesi a un gruppo di film americani girati durante la guerra e distribuiti all'estero in rapida successione dopo il 1945: "noir" significa "nero" o "scuro", ma può anche voler dire tenebroso. Presenta un evidente debito stilistico nei confronti del cinema tedesco degli anni Venti (soprattutto per quanto concerne l'uso delle luci e delle ombre).

IL NOIR

- Uno dei migliori esempi di noir è *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944) di Billy Wilder. Nasce da una irripetibile combinazione di autori hard-boiled, con Raymond Chandler impegnato ad adattare un romanzo di James M. Cain (tradotto in italiano con il titolo *La morte paga doppio*, 1936). Il film si dipana in una serie di flashback, mentre il protagonista in punto di morte confessa a un amico il delitto di cui si è macchiato per assecondare una fatalissima *dark lady*. Tra i tratti tipici del noir presenti: l'immagine solcata da ombre, la venalità dei personaggi, la narrazione in *voice over*, la cupa ambientazione urbana e una storia d'amore destinata a finire tragicamente.

IL NOIR

"Ho ucciso per denaro e per una donna e non ho preso il denaro e non ho preso neanche la donna ... Bell'affare!"

Walter Neff

(Fred MacMurray)

GENERI

Il film horror

Frankenstein (J. Whale, 1931)

Dracula (T. Browning, 1931)

GENERI

Il film horror

- Trasposizione dei classici della letteratura, come *Dracula* di Bram Stoker (1897) e *Frankenstein*, *o il moderno Prometeo* di Mary Shelley (1818);
- Schema narrativo fisso in cui un gruppo di persone si trova in un luogo isolato – castello, casa di campagna ecc. – nel corso di una proverbiale notte buia e tempestosa;
- Molti film di serie B, a basso budget, evitavano l'ostentazione visiva di mostri e violenza, concentrandosi invece sulla minaccia di orrori invisibili. Qui il legame con il noir è molto evidente.

GENERI

Il western

Ombre rosse (J. Ford, 1939)

Fiume rosso (H. Hawks, 1948)

GENERI

Il western

- Equivalente americano e cinematografico dell'epopea letteraria;
- Legame strettissimo con il paesaggio e con la storia: il sogno americano, il viaggio verso un Ovest dove ricominciare, un eroe capace di difendere la comunità;
- Il momento culminante dell'azione è il duello, che include i protagonista e antagonista nello stesso campo visivo.

IL WESTERN

The Great Train Robbery (1903) di Ewin S. Porter: in undici inquadrature è narrata la storia di una banda di ladri che assale un treno. Un telegrafista, che all'inizio del film viene legato, riesce a dare l'allarme e gli uomini della contea tendono un'imboscata ai ladri che si stanno dividendo il bottino. Porter monta in successione le inquadrature ambientate nell'ufficio del telegrafo, sul treno durante la rapina e quelle del ballo con gli abitanti del paese. Sebbene non ci siano salti temporali avanti o indietro da un'inquadratura all'altra, qualche anno più tardi alcuni registi cominciarono ad alternare le inquadrature che presentavano ambientazioni diverse creando la tecnica del montaggio alternato.

IL WESTERN

Nel film era inclusa anche una scena in cui uno dei ladri, il bandito Barnes, viene inquadrato mentre spara un colpo alla macchina da presa, che i gestori delle sale potevano scegliere se mettere all'inizio della proiezione o alla fine.

IL WESTERN

Si tratta del primo “primo piano” della storia del cinema. In realtà è un mezzo primo piano e l’immagine è estranea al racconto, un effetto speciale, uno sguardo minaccioso che, seguito da un colpo di pistola (all’occorrenza si poteva colorare il fumo) vuole sorprendere e far sobbalzare lo spettatore. Sta nascendo il personaggio cinematografico. Con un cappellaccio in testa, il fazzoletto al collo, un paio di mustacchi e lo sguardo feroce aveva fatto la sua prima comparsa davanti al pubblico delle sale un selvaggio del mondo occidentale, un embrione di personaggio, un tipo serializzabile: l’eroe del West.

C. Jandelli, *L’attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica* (2016)

IL WESTERN

Ombre rosse (1939) segue il viaggio di un eterogeneo gruppo di persone attraverso il pericoloso territorio dei pellerossa; Ford usò qui per la prima volta le irreali formazioni rocciose della Monument Valley, una scenografia naturale che sarebbe divenuta il suo marchio di fabbrica nei suoi film successivi. Nella composizione delle inquadrature e nel metodo di ripresa, egli fece un uso innovativo delle profondità di campo che avrebbe influenzato lo stesso Orson Welles (il quale, prima di fare *Quarto potere*, studiò con attenzione *Ombre rosse*).

IL WESTERN

Il western è uno dei generi che esemplificano il grande cinema realistico dell'*immagine-azione*: una situazione (lo spazio-tempo dell'ambiente), i personaggi (individui o collettivi), l'azione (in quanto modifica di una situazione) e il rapporto che si viene a determinare tra essi. L'azione è pervasa dalla forma del "binomio" o del "duale" (fra personaggio e ambiente, fra la situazione di partenza e quella di arrivo, fra un personaggio e gli altri, fra l'azione da compiere e gli ostacoli che si frappongono). L'azione in se stessa è un duale di forze, una serie di duali: duello con l'ambiente, con gli altri, con sé.

Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento* (1983)

IL WESTERN

Il western di Ford è il genere delle grandi spirali epico-etiche che hanno incarnato il sogno americano, il *Land*, il *viaggio* verso un Ovest dove ricominciare, guidati da un eroe capace di difendere la comunità, sotto la protezione del cielo. Inglobato dal cielo, l'ambiente ingloba a sua volta la collettività. L'eroe, proprio in quanto rappresentante della collettività, diventa capace di un'azione che lo rende uguale all'ambiente e ne ristabilisce l'ordine accidentalmente o periodicamente compromesso.

Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento* (1983)

IL WESTERN

Ombre rosse è costruito su un intreccio di binomi "interni" ed "esterni" alla diligenza, che danno vita a un polinomio complesso. L'interno della diligenza presenta un vero e proprio spaccato della società americana con tutte le contrapposizioni che la animano; e l'esterno è il luogo del grande conflitto con l'Altro: l'indiano. È sul rapporto costante fra questi duali che il film è composto, duali che si risolvono felicemente nel viaggio della nuova coppia verso l'Ovest (il futuro), protetta dal Cielo e con il consenso della comunità (rappresentata dal dottore e dallo sceriffo).

R. De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze* (1996)

IL WESTERN

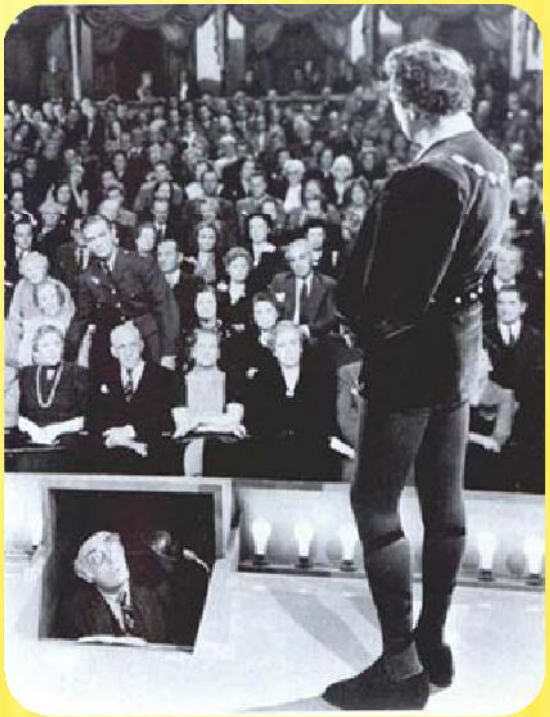
Ombre rosse è l'esempio classico di uno stile giunto al classicismo. John Ford era arrivato all'equilibrio perfetto tra i miti sociali, l'evocazione storica, la verità psicologica e la tematica tradizionale della messa in scena western. Nessuno di questi elementi prendeva il sopravvento sull'altro. *Ombre rosse* dà l'idea di una ruota così perfetta da poter restare in equilibrio sul proprio asse in qualsiasi posizione la si metta.

André Bazin, *Evoluzione del western* (1955)

GENERI

La commedia

Susanna (H. Hawks, 1938)



Vogliamo vivere (E. Lubitsch, 1942)

GENERI

La commedia

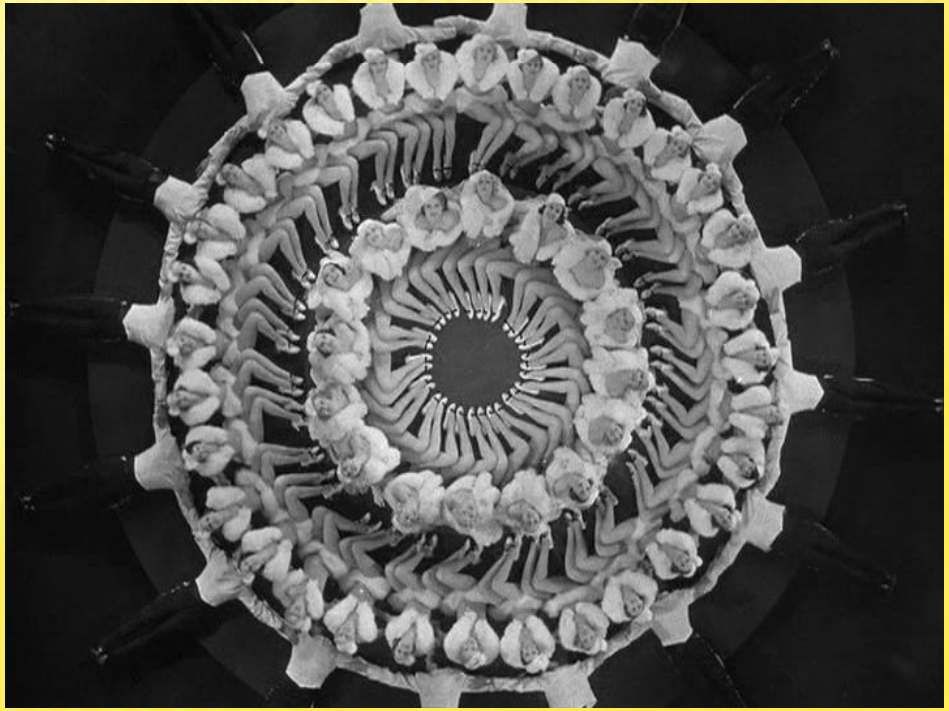
- ***Screwball***: tipica forma della commedia americana anni Trenta che combina la commedia sofisticata dal dialogo brillante con lo ***slapstick***, ovvero la farsa, la comicità visiva e bassa;
- I protagonisti sono persone agiate, che possono permettersi di comportarsi in modo bizzarro nonostante le avversità della Depressione;
- Al centro vi è solitamente una coppia, che ripropone in termini mai scontati l'eterno problema della guerra dei sessi;
- Velocità narrativa e linguistica.

GENERI

Il musical

Follie d'inverno (G. Stevens, 1936)

Quarantaduesima strada (L. Bacon, 1933)



GENERI

Il musical

- L'operetta: storie e numeri musicali ambientati in luoghi di fantasia;
- La rivista: insieme di diversi numeri musicali;
- Il *backstage musical*: canti e balli si svolgono dietro le quinte, alternandosi a quelli di un ideale spettacolo sul palcoscenico;
- I musical con Fred Astaire e Ginger Rogers: storie d'amore in stile *screwball*, all'interno delle quali i numeri di danza rappresentano momenti del corteggiamento della coppia.

I REGISTI

La vecchia generazione:

- Charles Chaplin (*Tempi moderni*, 1936)
- Josef von Sternberg (*Marocco*, 1930)
- Ernst Lubitsch (*Mancia competente*, 1932)
- John Ford (*Alba di gloria*, 1939)
- Howard Hawks (*La signora del venerdì*, 1940)
- William Wyler (*Piccole volpi*, 1941)
- King Vidor (*Duello al sole*, 1948)
- Raoul Walsh (*Un pallottola per Roy*, 1940)

I REGISTI

La nuova generazione:

- George Cukor (*Donne*, 1939)
- Vincente Minnelli (*Incontriamoci a Saint Louis*, 1944)
- John Huston (*Il tesoro della Sierra madre*, 1948)
- Orson Welles (*L'orgoglio degli Amberson*, 1942)

EFFETTI SPECIALI E STILI DI RIPRESA

- *Retroproiezione* (proiezione per trasparenza): gli attori recitano sul set nel teatro di posa mentre su uno schermo dietro di loro si proietta un'immagine girata da una troupe ridotta. Es. scene in cui i personaggi sono in automobile (veicoli in studio e sfondo che scorre);
- *Stampa ottica*: un proiettore puntato nell'obiettivo della cinepresa, in modo da poter muovere entrambi in avanti o indietro, alternando diversi obiettivi e mascherando porzioni di immagine per impressionare nuovamente la pellicola. Es. sovrimpressioni che suggerivano il passaggio del tempo o il corso di un'azione particolarmente lunga.

EFFETTI SPECIALI E STILI DI RIPRESA

- *Profondità di fuoco* (o di campo): inquadrature più profonde, che lasciano leggermente fuori fuoco l'area in primo piano oppure mantengono a fuoco l'intera immagine. Il regista Orson Welles e l'operatore Gregg Toland svilupparono il concetto della profondità di fuoco e ne fecero un uso estensivo in *Quarto potere* (1941). Molte delle inquadrature in questione sono ottenute con la stampante ottica, combinando piani nitidamente a fuoco girati separatamente; in alcuni casi certi elementi in primissimo piano sono disposti molto vicino all'obiettivo e a distanza notevole da quelli sullo sfondo, e tutto risulta perfettamente a fuoco.

EFFETTI SPECIALI E STILI DI RIPRESA

Quarto potere (O. Welles, 1941)

EFFETTI SPECIALI E STILI DI RIPRESA

Quarto potere (O. Welles, 1941)

ORSON WELLES

A poco più di vent'anni già dirigeva originali produzioni teatrali e radiofoniche: nel 1936, mise in scena un *Macbeth* con un cast di soli neri, ambientandolo nella giungla di Haiti (nel 1951 egli stesso interpretò sul grande schermo *Otello*); nel 1938 ottenne notorietà nazionale con un adattamento radiofonico di *La guerra dei mondi* di H.G. Welles, che diffuse come un bollettino di notizie gettando nel panico migliaia di ascoltatori, facendo credere che vi fosse in atto un'invasione marziana.

ORSON WELLES

Nel 1939 Welles fu messo sotto contratto dalla RKO e il primo progetto che realizzò fu *Quarto potere*, uno dei film più celebrati di tutti i tempi. Si tratta di un velato ritratto del magnate dell'editoria William Randolph Hearst e della sua lunga storia d'amore con la star cinematografica Marion Davis. Hearst cercò di bloccare il film, senza riuscirci, e il pubblico dell'epoca colse benissimo le allusioni di Welles.

ORSON WELLES

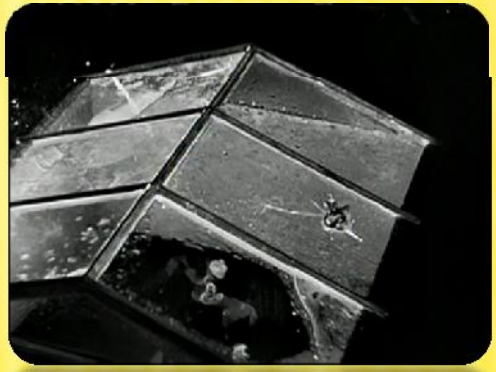
Sia la struttura narrativa che lo stile di *Quarto potere* erano incredibilmente complessi. Partendo dalla morte del protagonista, Charles Foster Kane, il film mostra un cinegiornale che ne riassume la vita; entra quindi in scena un reporter cui viene affidato il compito di scoprire il significato della misteriosa ultima parola pronunciata da Kane, “Rosebud” (in italiano “Rosabella”). Le sue interviste a persone che hanno conosciuto Kane e una serie di flashback rivelano la personalità contraddittoria e inafferrabile del magnate: la ricerca del reporter si risolve in un fallimento e il finale è uno dei più ambigui della classicità hollywoodiana.

ORSON WELLES

Stilisticamente, *Quarto potere* era barocco e sfruttava a fondo le risorse della RKO: per alcune scene, Welles scelse lunghi piani sequenza, mentre altri passaggi (soprattutto il cinegiornale e alcune sequenze di montaggio) avevano stacchi veloci e improvvisi sbalzi nel volume del sonoro. Per dare enfasi ai vasti spazi di alcune scenografie, Welles e Toland si forzarono di ottenere inquadrature con molta profondità di fuoco, sistemando alcuni elementi vicini alla macchina da presa, ed altri più distanti. Ricerche recenti hanno rivelato che molte di queste inquadrature in profondità furono effettuate usando diversi tipi di effetti speciali.

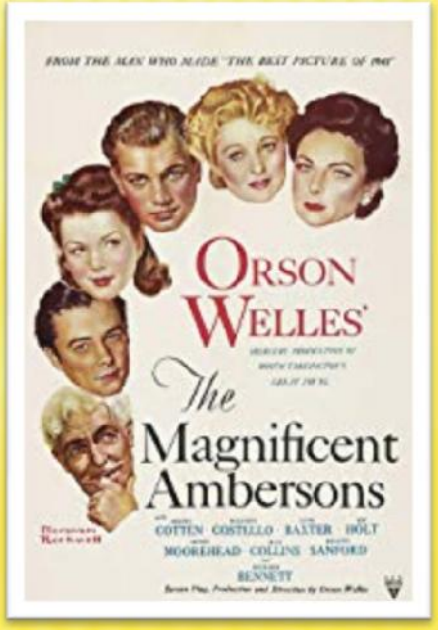
ORSON WELLES

La stampante ottica saldò in modo impercettibile più carrelli in un solo movimento (come nell'inquadratura effettuata con la gru attraverso il lucernario di un night-club, dove il bagliore di un fulmine nasconde la giunta tra due inquadrature) e rese le scenografie più imponenti combinando modellini e immagini dipinte con set a grandezza naturale.



ORSON WELLES

Il secondo lungometraggio di Welles per la RKO fu *L'orgoglio degli Amberson* (1942). Stavolta la trama non ricorre a flashback ma copre un lungo periodo, seguendo il declino di un famiglia agiata mentre l'industrializzazione divora una città del Midwest. Stilisticamente il film sviluppa le tecniche di *Quarto potere* in modo meno stravagante: ci sono ancora complessi movimenti di macchina, ma la profondità di fuoco è ottenuta più spesso con un'unica ripresa e l'uso della stampante ottica è limitato.



EFFETTI SPECIALI E STILI DI RIPRESA

Nel 1939 il cinema parlato era pervenuto a ciò che i geografi chiamano il profilo di equilibrio di un fiume, cioè a quella curva matematica ideale che è il risultato di un'erosione sufficiente. Raggiunto il suo profilo di equilibrio, il fiume scorre senza sforzo dalla sorgente alla foce e cessa di scavare ulteriormente il letto. Ma sopravviene qualche movimento geologico che rialza il penepiano, modificando l'altezza della sorgente; l'acqua lavora nuovamente, penetra nei terreni sottostanti, s'immerge, corrode e scava. A volte, se si tratta di strati calcarei, si disegna tutto un nuovo rilievo incavato quasi invisibile sull'altopiano ma complesso e tormentato se si segue il cammino dell'acqua.

André Bazin, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico* (1950-1955)

EFFETTI SPECIALI E STILI DI RIPRESA

La profondità di campo non è solo un progresso formale, una maniera più economica, semplice e sottile allo stesso tempo, di valorizzare l'avvenimento; essa influenza, assieme alle strutture del linguaggio cinematografico, anche i rapporti intellettuali dello spettatore con l'immagine, e quindi modifica il senso dello spettacolo ... L'immagine conta prima di tutto non per ciò che essa aggiunge alla realtà, ma per ciò che ne rivela.

André Bazin, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico* (1950-1955)

EFFETTI SPECIALI E STILI DI RIPRESA

- La profondità di campo pone lo spettatore in un rapporto con l'immagine più vicino a quello che egli ha con la realtà. È dunque giusto dire che, indipendentemente dal contenuto stesso dell'immagine, la sua struttura è più realistica;
- Essa implica di conseguenza un atteggiamento mentale più attivo e anche un contributo positivo dello spettatore alla messa in scena. Non gli basta seguire la guida del regista, è lo spettatore che deve scegliere cosa percepire. Dall'attenzione e dalla volontà dello spettatore dipende in parte il fatto che l'immagine abbia un senso;
- Conseguenza di ordine metafisico: la profondità di campo reintroduce l'ambiguità nella struttura dell'immagine se non come una necessità, almeno come una possibilità. L'incertezza in cui si resta riguardo alla chiave spirituale o all'interpretazione è inscritta nel disegno stesso dell'immagine.

André Bazin, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico* (1950-1955)

EFFETTI SPECIALI E STILI DI RIPRESA

Welles inventa una profondità di campo secondo una diagonale o uno squarcio che attraversano tutti i piani, fa interagire elementi di ciascun piano con altri e soprattutto fa comunicare direttamente lo sfondo con il primo piano (vedi la scena del suicidio in cui Kane entra violentemente dalla porta di fondo, piccolissima, mentre Susan sta per morire nell'ombra di un campo medio e l'enorme bicchiere compare in primo piano) ... Welles ottiene grandezze smisurate del primo piano assieme a riduzioni dello sfondo, che acquista ancora più forza; il centro luminoso è sullo sfondo, mentre masse d'ombra possono occupare il primo piano e violenti contrasti possono rigare l'insieme; i soffitti diventano necessariamente visibili, sia nel dispiegarsi di un'altezza anch'essa smisurata, sia al contrario in uno schiacciamento secondo la prospettiva. Il volume di ogni corpo deborda questo o quel piano, affonda nell'ombra o ne esce ed esprime il rapporto di questo corpo con gli altri situati davanti o dietro: un'arte delle masse. In questo il termine "barocco" è letteralmente appropriato.

Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo* (1985)

EFFETTI SPECIALI E STILI DI RIPRESA

In questa liberazione della profondità si deve vedere la conquista di un *continuum* (una continuità di durata) che fa sì che la profondità appartenga al tempo, non più allo spazio. La nuova profondità forma direttamente una regione di tempo: le falde di passato. Esse sembrano succedersi ma invece coesistono (immagine non-cronologica di un passato come coesistenza dal quale estrarre di volta in volta questa o quella falda di passato). Le falde di passato attivate dai singoli testimoni in *Quarto potere* non ricostruiscono la vita di Kane (che ci viene presentata dal cinegiornale subito dopo l'inizio del film), non servono a comporre la sua biografia, non si succedono secondo una scansione cronologica, ma vengono perfino a sovrapporsi ... Parecchie falde di passato saranno evocate e ogni volta sul tema: è qui che giace il ricordo puro "Rosabella"? Rosabella non sarà trovata in nessuna delle regioni esplorate, benché sia in una di esse, in quella dell'infanzia, ma talmente sepolto che vi si passa accanto. Non solo Rosabella avrebbe potuto essere qualsiasi cosa ma, in quanto è qualcosa, discende da un'immagine che brucia in se stessa e non serve a niente, non interessa a nessuno. Getta in tal modo un sospetto su tutte le falde di passato evocate: le immagini che hanno suscitate erano forse, a loro volta, altrettanto vane, perché non vi è più un presente per accoglierle, e Kane è morto solo, avvertendo il vuoto di tutta la sua vita, la sterilità di tutte le sue falde.

Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo* (1985)