

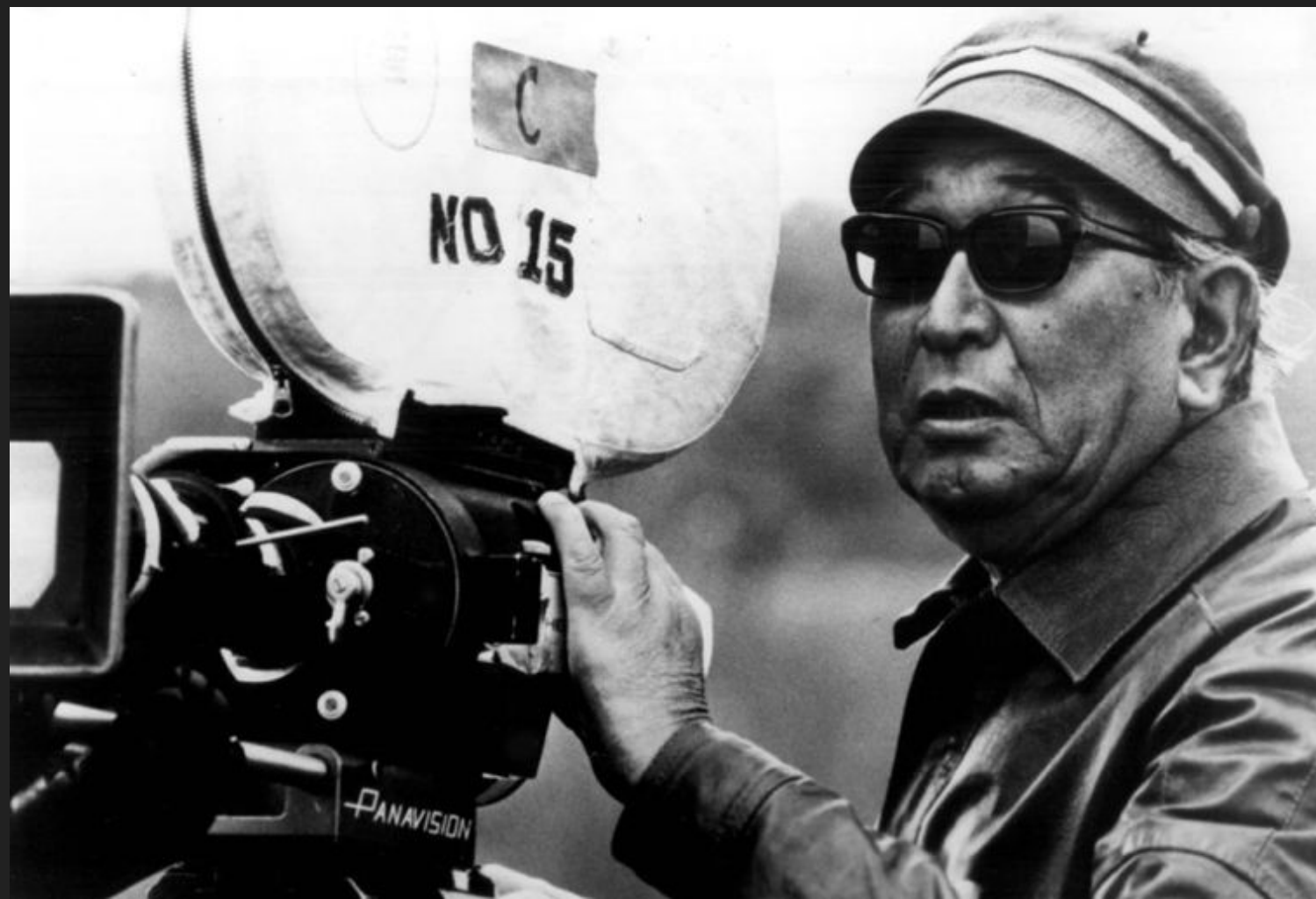
FMA: Storia del cinema

Anno scolastico 2022-2023











I dieci film propedeutici

- 1) Quarto Potere (Welles, 1941)
- 2) Psycho (Hitchcock, 1960)
- 3) Il silenzio del mare (Melville, 1947)
- 4) Metropolis (Lang, 1927)
- 5) Il monello (Chaplin, 1921)
- 6) Ombre rosse (Ford, 1939)
- 7) I quattrocento colpi (Truffaut, 1959)
- 8) Vertigo (Hitchcock, 1958)
- 9) A qualcuno piace caldo (Wilder, 1959)
- 10) Roma città aperta (Rossellini, 1945)

Il fascino delle immagini: le attrazioni

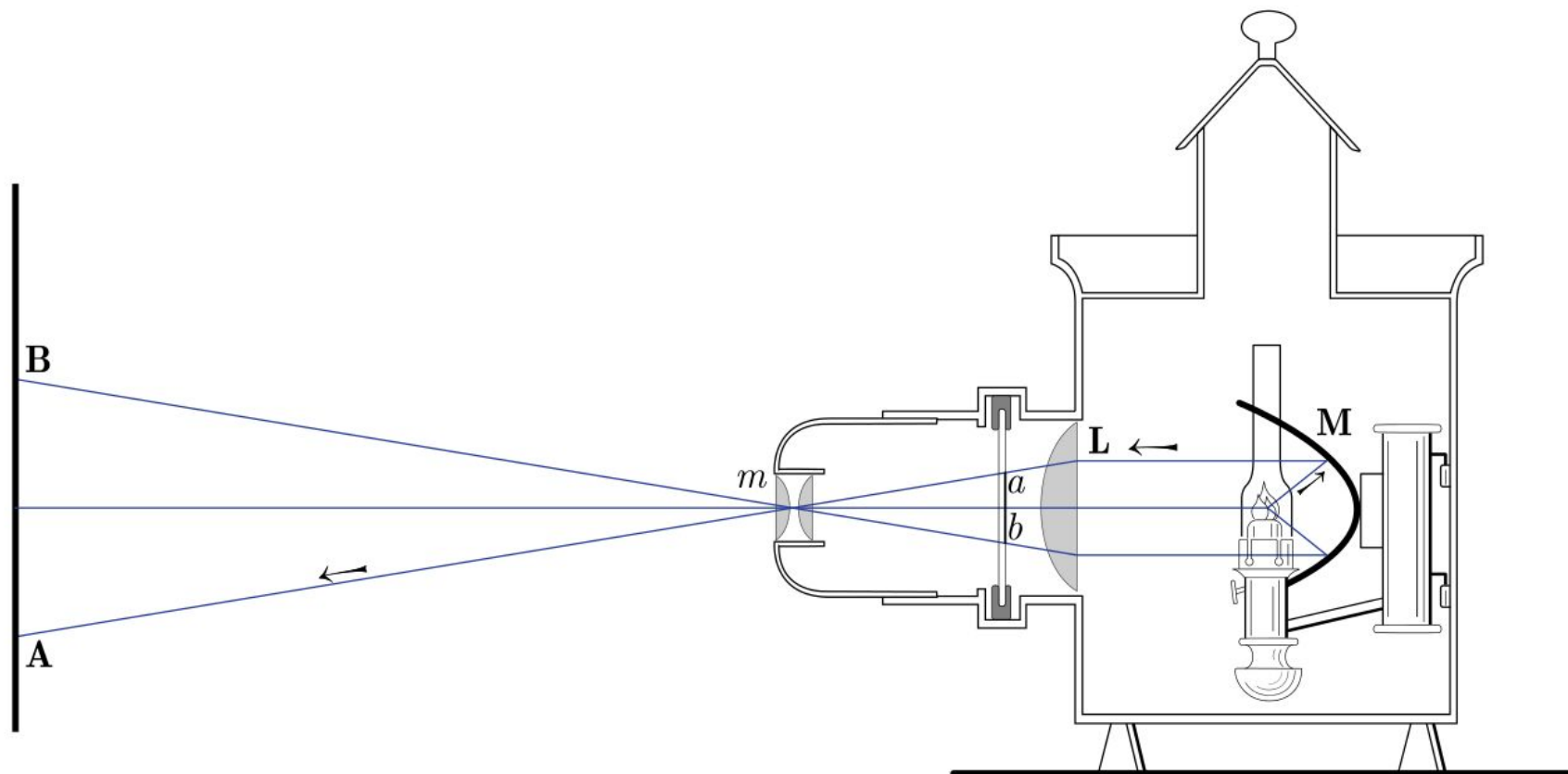


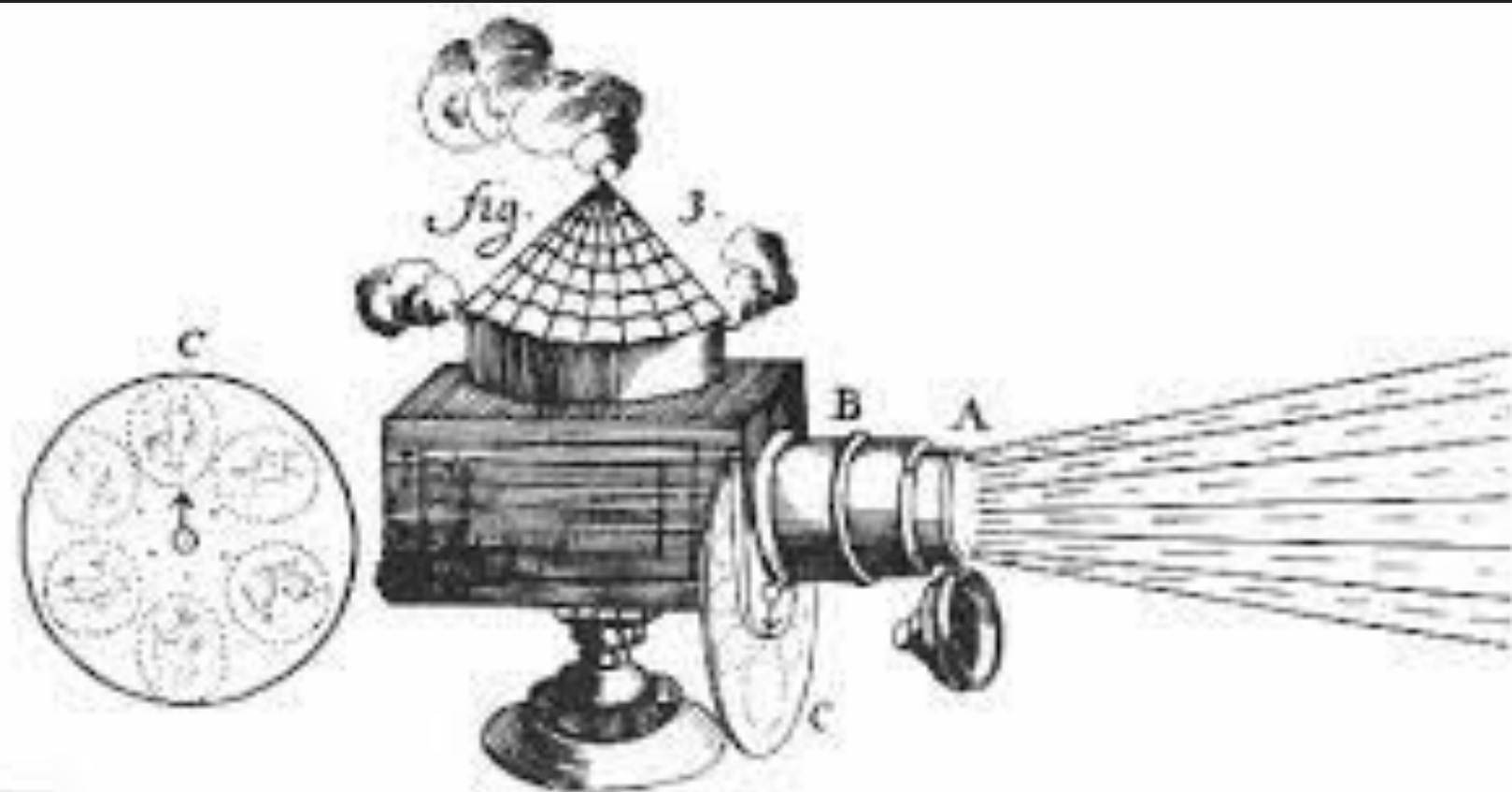
Il mondo ha sempre avuto una fascinazione per le immagini. Fu la stampa a iniziare la diffusione di queste immagini, seppur in tempi dilatati. Gli uomini e donne del tempo volevano evadere dalla routine. In questo contesto, già nel 1600, compaiono i primi giochi ottici.

La lanterna magica



Fra questi giochi, che erano tanti, la lanterna magica era la più misteriosa: una scatola con una candela dentro e una lente anteriore, che proiettava sulle pareti di una sala buia delle figure disegnate su vetro. Antenato della lanterna: la camera oscura, che serviva a disegnare edifici e paesaggi dal vero.



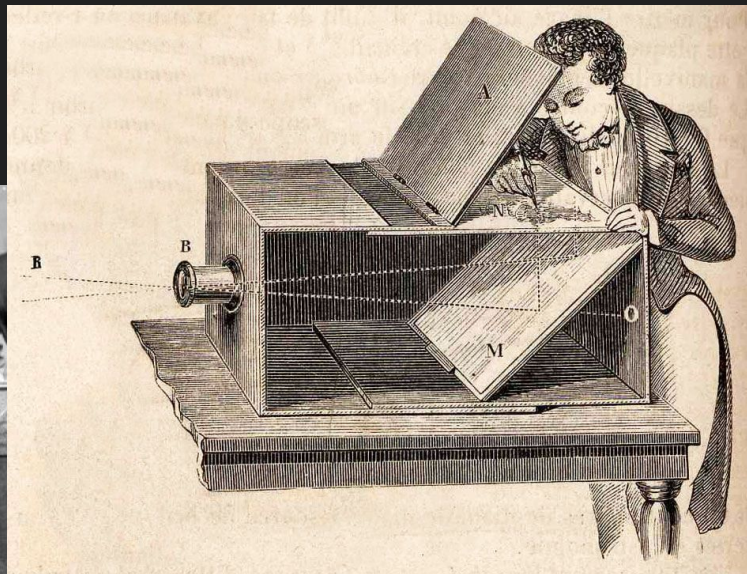
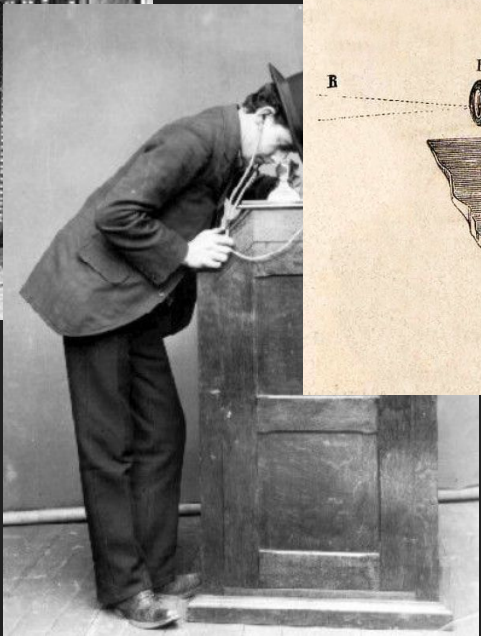
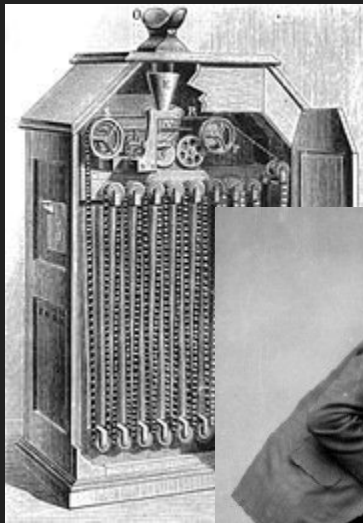


Gli utilizzi della lanterna magica



Inizialmente proiettava solo un'immagine fissa, ma poco a poco, una serie di invenzioni accessorie consentì di moltiplicare le immagini e di muoverle, almeno in parte. Ebbe successo anche come strumento di mediazione spiritica:

Una vasta gamma di strumenti



Possiamo chiamare, tutto ciò, “cinema”?



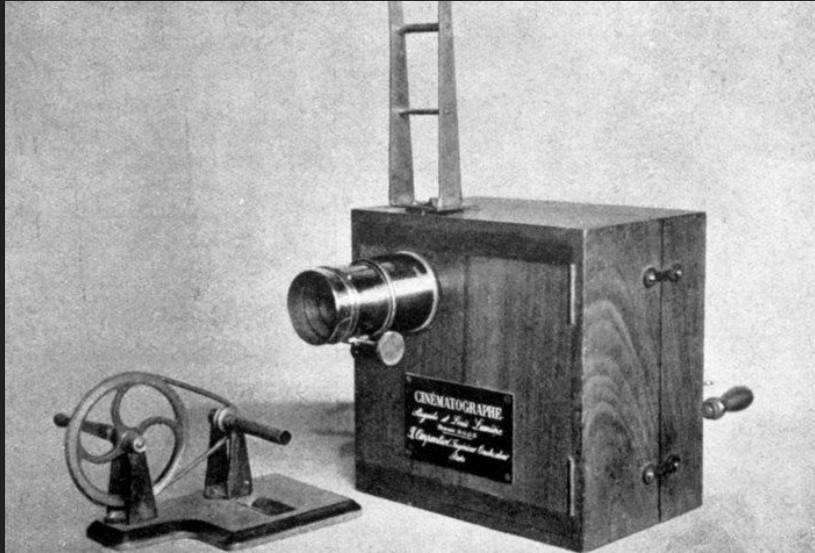
Pubblico: il flaneur di Edgar Allan Poe

E quando le ombre della giornata, cominciarono lentamente a distendersi, mi sentii quasi annientato per mortale angoscia: — ci pensai, mi decisi, e infine piantatomi imperterrito innanzi l'uomo errante, gli sbarrai profondamente gli occhi sopra. Ma e' non si addiede del mio atto, e calmo e solenne proseguì sua corsa: allora disperando di potergli tener dietro, rimasi assorto a contemplarlo per molto tempo, — tanto ch'ei si dileguò come nebbia, ed io più non lo scorsi....Dippoi, destomi come esterrefatto da quello strano stupore: — Questo vecchio, esclamai meco stesso convinto, è il tipo ed il genio del più profondo delitto. La solitudine gli è sempre di peso.

Egli è l'uomo della folla. Vano il tenergli dietro, che nè ora, nè mai io potrei saperne di più di quanto ora so, e di lui e delle sue azioni.

(“L'uomo della folla”, 1840)

Auguste e Louis Lumière: il cinematografo (1895)



Auguste e Louis Lumière erano due industriali di Lione, fabbricanti di pellicole fotografiche, titolari di vari brevetti e, quello che presentarono nel 1895, il cinematografo, riguardava un tipo di fotografia in movimento che non era sconosciuto all'epoca (Dominator).

Tutti pazzi per il cinematografo!



Le due funzioni principali del cinematografo

Viaggio



Auto-rappresentazione



L'inquadratura del cinematografo



- 1) inquadratura unica
- 2) profondità di campo
- 3) molteplicità di soggetti
- 4) tracce dell'operatore dentro le immagini
- 5) presenza del narratore

I rudimenti del montaggio: Méliès il mago



George Méliès nasce a Parigi nel 1861. Viene riconosciuto come il secondo padre del cinema (dopo i fratelli Lumière), per l'introduzione e la sperimentazione di numerose novità tecniche e narrative. A lui è attribuita l'invenzione del cinema fantastico e fantascientifico (che filma mondi "diversi dalla realtà") e di numerose tecniche cinematografiche, in particolare del montaggio, la caratteristica più peculiare del nascente linguaggio cinematografico.

Mostrare e non raccontare!



Di fatto, questo tipo di spettacolo che va dal 1895 al 1915 ha come funzione principale quella di mostrare immagini. Fino a ora il cinema era molto più simile a un prodotto artigianale invece che industriale. Ben presto, alcuni cominciarono ad affittare locali e ad aprire sale vere e proprie. Con questa mossa si conclude l'era degli spettacolo itineranti.

Un bel problema

Nei primi anni del '900 il cinematografo era un'invenzione nuova, eppure già vecchia. Si trova in crisi. Nel frattempo, in Europa e negli USA era nata una nuova classe di lavoratori che aspirava e lottava per una vita decente. Le lotte operaie avevano portato alcuni miglioramenti, tra i quali la possibilità di qualche distrazione. La richiesta quindi era una sola: storie, nuove storie. Ma chi sapeva raccontarle?

Nessuno. Il cinema non era ancora un linguaggio. E non lo sarebbe diventato fino al...

1915 “Nascita di una nazione” (Griffith)



David Wark Griffith (1875 - 1948)



- 1) Sistema retorico narrativo, vale a dire che gli escamotage di ripresa utilizzati, non sono più pure attrazioni, ma elementi di un linguaggio, tutte subordinate alla narrazione
- 2) Primo piano come costruzione psicologica del personaggio
- 3) Raccordo di sguardo/soggettiva, quando si mettono in relazione un oggetto guardato e il guardante o il raccordo di movimento/azione
- 4) Montaggio alternato e il montaggio parallelo
- 5) Nasce finalmente la macchina, il linguaggio cinema e l'imbonitore viene sostituito dal narratore invisibile, che è una sintesi di molte persone che hanno lavorato alla lavorazione del film. La scomparsa dell'imbonitore trova un sostituto nelle didascalie



“Ma ha
fatto tutto
da solo?”

“Cabiria” (Pastrone, 1914)



Post-Griffith: i grandi comici del muto



Charlie Chaplin (1889 - 1997)



Charlie Chaplin nasce a Londra nel 1889. Nei registri del comune di Londra non c'è traccia della sua nascita, ma solo la notifica della sua presenza nel 1891, due anni dopo. Nel 2011 venne ritrovata una lettera a lui indirizzata, datata 1970, che ipotizza la sua venuta al mondo in un carro di rom accampato nei pressi di Birmingham. E' stato uno dei più grandi attori e registi della storia del cinema.

Una vita dura

I suoi genitori erano Charles Chaplin Senior, un attore di varietà di discreto talento e successo ma compromesso dal vizio dell'alcol, e Hannah Harriette Hill, un'attrice conosciuta come Lily Harley, di altrettanto talento, ma minor fortuna. La coppia aveva già un figlio, Sydney, nato quattro anni prima dalla relazione con un uomo molto più anziano di lei, con cui era fuggita in Africa.

A causa di un tradimento della madre, i coniugi si separano. Il padre cercò di tenere con sé (per la verità senza troppa convinzione) e con la sua nuova compagna sia il piccolo Charles sia suo fratello Sydney, ma il tentativo fallì e i due bambini andarono a vivere con la madre, cui furono concessi dieci scellini la settimana per il mantenimento di entrambi.

La prima performance

Per le precarie condizioni finanziarie della famiglia, Charles e suo fratello trascorsero due anni fra collegi e istituti per orfani a Lambeth. Il talento innato e la frequentazione dei teatri al seguito della madre forgiarono il piccolo Chaplin, sedimentando i primi rudimenti artistici appresi proprio dalla madre nel canto e nella recitazione. I primi passi sul palcoscenico li mosse assieme a lei a sette anni. Nel 1896, durante una recita in un teatro di varietà, Hannah, a causa di un improvviso abbassamento di voce, fu fischiata e costretta ad abbandonare il palcoscenico; l'impresario mandò a sostituirla in scena proprio il piccolo Charlie, che ottenne un discreto successo cantando una canzone popolare dell'epoca.

L'inizio del mito



Grazie a una tournée con la compagnia di Fred Karno, viene notato da Mack Sennett della Keystone che gli offre il suo primo contratto cinematografico.

Nel 1914 Chaplin esordì nell'ancora acerbo mondo del cinema con il cortometraggio "Charlot giornalista", prodotto dalla Keystone. In questo film, uscito il 2 febbraio di quell'anno, non indossava ancora i panni del personaggio che lo avrebbe in seguito reso universalmente celebre ed immortale. Saranno i due cortometraggi usciti quasi contemporaneamente, "Charlot ingombrante" (uscito il 7 febbraio) e "Charlot all'hotel" (9 febbraio), a far conoscere al pubblico la maschera di Charlot quale anche noi la conosciamo: bombetta, baffetti e bastone da passeggio, pantaloni e scarpe sformati e consunti, benché interpretando il ruolo di un comune ubriaco.

Charlot: il vagabondo dal cuore d'oro



Il personaggio di Charlot era completamente inedito per l'epoca, in quanto il vagabondo veniva spesso associato alla figura negativa del barbone. Ma il suo cuore tenero e la sua intelligenza gli conferirono una grande umanità, rendendolo digeribile per il pubblico. Se nei primi film, prodotti dalla Keystone, Charlot è duro e aspramente critico nei confronti delle autorità, con *Il vagabondo* (1915), diventerà un personaggio empatico, grazie al filtro dell'amore: da quel momento in poi Charlot potrà sempre contare sull'amore di una donna, di un animale o di un bambino, tutti altrettanto miserabili.

Uno scossone al modo di fare commedia: “The Kid” (1921)





Il Monello: 1921. Il film richiese complessivamente diciotto mesi di lavoro, dalla prima scena girata alla prima proiezione, un periodo non particolarmente felice per la vita privata di Charlie: poco prima dell'inizio della lavorazione perse il primo figlio, avuto dalla prima moglie (Mildred Harris), Norman Spencer, nato con gravi deformazioni e sopravvissuto solo tre giorni. Il matrimonio non fu mai felice, fallì nel corso della lavorazione del film; l'opera stessa rischiò di finire sotto sequestro unitamente ai beni di Charlie nella causa di divorzio intentatagli dalla moglie: Charlie, previdente, consegnò in custodia una copia dei negativi al fratello Sydney e terminò il montaggio della pellicola spostandosi in incognito (per quanto la sua popolarità lo consentisse) in diverse località, tra alberghi e studi tecnici.

Gli altri film

- “La donna di Parigi” (1923)
- “La febbre dell’oro” (1925)
- “Il circo” (1928)
- “Luci della città” (1931)
- **“Tempi moderni” (1936)**
- **“Il grande dittatore” (1940)**
- **“Monsieur Verdoux” (1947)**
- “Luci della ribalta” (1952)
- “Un re a New York” (1957)
- “La contessa di Hong Kong” (1967)



I problemi legali

Le sue simpatie politiche non furono da lui mai rivelate esplicitamente. Si ritiene fosse un progressista, ma non socialista o comunista, oltre che (cosa da lui invece rivelata) un pacifista. Di certo, in molti suoi film aveva analizzato la realtà cupa dei lavoratori, dei poveri e degli emarginati (“Tempi moderni”, del 1936, ne può essere un chiaro esempio) ed aveva messo in piena luce le contraddizioni della società statunitense. Benché visse negli Stati Uniti da molti anni e vi pagasse le tasse, Chaplin non aveva mai chiesto la cittadinanza statunitense. Già all'uscita di “Monsieur Verdoux” (1947) venne pubblicamente accusato di filocomunismo e nel 1949 divenne uno dei bersagli del movimento innescato dal senatore Joseph McCarthy.

La condanna decisiva nei suoi confronti arrivò nel settembre del 1952 per «gravi motivi di sfregio della moralità pubblica e per le critiche trasparenti dai suoi film al sistema democratico del Paese che pure accogliendolo gli aveva dato celebrità e ricchezza». Chaplin e la sua nuova famiglia si erano imbarcati per l'Europa per la prima mondiale a Londra di Luci della ribalta; successivamente aveva previsto un periodo di vacanza della durata di sei mesi. Mentre si trovavano ancora in navigazione, il ministro della giustizia statunitense dispose per pubblico decreto che a Chaplin, in quanto cittadino britannico, non sarebbe stato permesso di rientrare nel paese a meno che non avesse convinto i funzionari dell'immigrazione di essere idoneo. Chaplin si stabilisce in Svizzera dove muore nel 1977.

Il più grande comico del muto: Buster Keaton (1895 - 1966)



Buster Keaton, vero nome Joseph Frank Keaton, nasce nel Kansas nel 1895. Nacque, primo di tre figli, in una famiglia di attori di vaudeville. I genitori - Joseph e Myra Keaton - collaborarono a lungo con Bessie e Harry Houdini. Il celebre mago frequentava spesso la casa dei Keaton; un giorno assistette sbigottito a una rovinosa caduta dalle scale del piccolo Joseph, il quale non si fece nulla: «What a buster!»

Si narra inoltre che sia stato portato in scena ancora in fasce o che, a nove mesi, sia entrato casualmente in scena. Ma si tratta, verosimilmente, di leggende mentre lo stesso Keaton fece risalire il suo esordio ufficiale al 1899 quando aveva tre anni (intervista ai Cahiers du cinéma, 1962), a Wilmington (Delaware), assieme ai genitori nello sketch comico The Three Keatons.

Botte e calci da orbi: un successo



La famiglia continuò a mettere in scena i suoi spettacoli e il crescente successo di pubblico e critica che il giovane Buster ricevette lo convinse nel 1917 a recarsi, da solo, a New York.

Qui conobbe Natalie Talmadge, che sposò nel 1921. Natalie, oltre a essere sorella di due famose attrici dell'epoca (Norma e Constance Talmadge), era segretaria di produzione di un famoso comico di quel periodo, Roscoe "Fatty" Arbuckle.

Fatty e Buster: il dinamico duo



Tra i due nasce un rapporto di amicizia e collaborazione e Buster impara tutto del mestiere del regista e dell'attore cinematografico da Arbuckle. Il giorno in cui va su un set per la prima volta, capisce che quello è il mestiere che vuole fare.

Il successo



Complice lo scandalo che colpì l'amico Arbuckle, Keaton gira e interpreta negli anni '20 quelli che sono considerati i suoi lavori migliori. Gag innovative, complicate, tutte messe in scena da lui stesso e con l'espressione che lo aveva reso celebre: la cosiddetta "faccia di pietra".

“La peggior scelta della mia vita” (1928)



Brutto periodo per Buster Keaton!



- Fine del matrimonio con la prima moglie
- Alcolismo
- Nessuna intesa con la MGM
- Spesso ricoverato in clinica per disintossicarsi

Gli ultimi anni



Negli ultimi anni Keaton trova una dimensione: smette di bere, si sposa per la terza e ultima volta e partecipa ad alcuni film indipendenti e non che apprezzano il suo stile di lavoro. Viene coinvolto in spot e rassegne a lui dedicate, una delle quali a Venezia, dove gli vengono tributati dieci minuti di applausi da pubblico e critica. Memorabile la partecipazione in “Luci della ribalta” (1952)

Harold Lloyd (1893-1971)



Harold Lloyd nasce nel 1893 in Nebraska. Il dodicenne Harold calcò per la prima volta il palcoscenico nella rappresentazione scolastica della School of Dramatic Arts da lui frequentata. Il 1913 fu l'anno del debutto cinematografico con la Edison Company.

Trasferitosi a Hollywood, strinse amicizia con Hal Roach, all'epoca giovane attore, e dal 1915 produttore in proprio, diventandone il primo attore. Seguirono alcuni cortometraggi anonimi finché i due non svilupparono il personaggio di Lonesome Luke, smaccata imitazione del vagabondo di Chaplin, col quale riscossero un buon successo.

Lonesome Luke



Il ragazzo occhialuto



Dopo due anni, Lloyd abbandonò il pur gradito Lonesome Luke per sviluppare una nuova figura e nel 1917 dette vita al personaggio del giovanotto occhialuto dalla faccia pulita da ragazzo della porta accanto, senza eccessivi travestimenti, e dal caratteristico paio di occhiali dalla rotonda montatura. Il suo personaggio, dal carattere esuberante ed ottimista nel più puro spirito americano, si fece interprete di avventure tese alla ricerca spasmodica del successo fino a mettere a repentaglio la propria incolumità fisica.

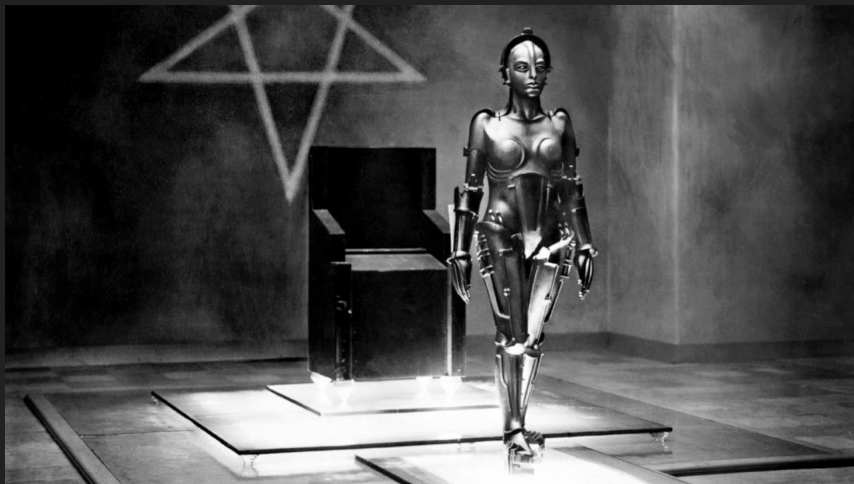


“Quando arriva
il colore nel
cinema?”



VS





Metropolis (Lang, 1927)

VS

Irma la dolce (Wilder, 1963)





VS

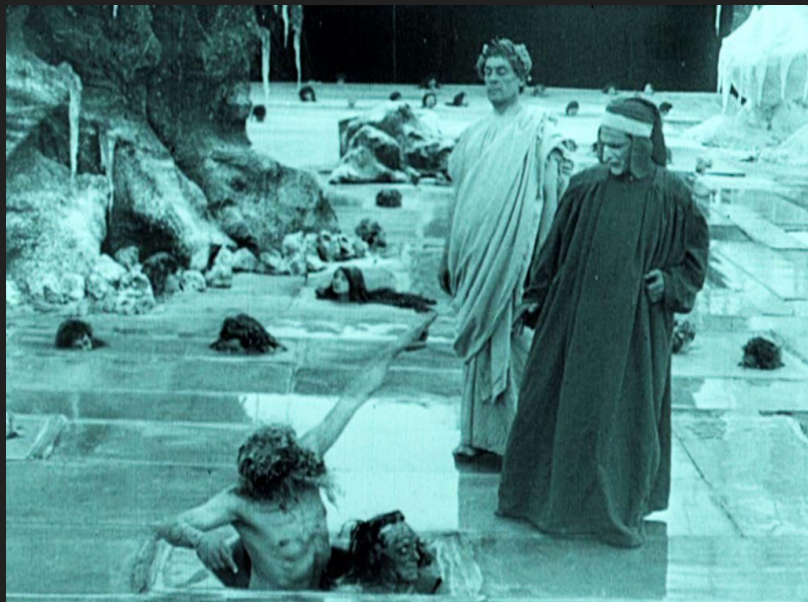




Psycho (Hitchcock, 1960)

VS

Inferno (Bertolini, 1911)





I vivi e i morti (Corman, 1960)

VS

La dolce vita (Fellini, 1960)





VS





Nodo alla gola (Hitchcock, 1948)

VS

The Artist (2011, Hazanavicius)





VS





Lady Vendetta, (Park Chan-wook, 2005)

VS

Lady Vendetta, (Park Chan-wook, 2005)



Shining (Kubrick, 1980)



Il dottor Stranamore (Kubrick, 1964)



Cinema classico americano



La grande crisi creò una profonda quanto repentina depressione economica, che seminò paura, incertezza e povertà negli Stati Uniti e nel resto del mondo. Interi famiglie di classe medio-alta si trovarono sul lastrico, moltissime fabbriche chiusero, la disoccupazione toccò picchi spaventosi. A questa situazione pose freno il programma del presidente Franklin Delano Roosevelt, con un pacchetto di interventi chiamato New Deal, che creava lavoro e cercava di rilanciare l'economia. Il cinema ebbe un ruolo fondamentale per la ripresa psicologica della popolazione, rilanciando l'ottimismo, la fiducia e i valori fondamentali come il matrimonio, la famiglia, il lavoro, la virtù, la vita sociale collettiva.

Per raggiungere questi scopi serviva innanzitutto un cinema comprensibile da ogni strato della popolazione, dai bambini agli anziani, dai ceti più bassi a quelli più culturalmente elevati, accontentando tutti. Il difficile compito venne assolto ricorrendo a modelli come il romanzo ottocentesco alla Dickens o alla Balzac, dove l'intrattenimento e la distrazione erano veicolati da un linguaggio abbastanza colto e i temi erano pescati tra i valori tradizionali più solidi. Nello scegliere quali elementi fossero più facilmente fruibili dal pubblico, si delineò il "primato assoluto dell'azione", cioè della storia raccontata, che imponeva una gamma piuttosto uniforme di scelte stilistiche, tagliando altre fuori.



Studio System

Inoltre, per riuscire nell'impresa di raggiungere tutta la popolazione, serviva un apparato produttivo grande e solido, capace di far fronte a una domanda enorme: la risposta fu lo studio system, nel quale tutte le fasi di produzione di un film erano controllate da una casa di produzione che si avvaleva di personale altamente specializzato e professionale. A partire dagli anni trenta infatti, col massiccio emigrare degli autori dall'Europa, il cinema mondiale si raccoglie quasi tutto attorno a Hollywood, dove si concentrano i grandi investimenti e i forti guadagni. Lo stile dei film era sostanzialmente in mano ai produttori, che impostarono un sistema che garantisse, per quanto possibile, il successo di pubblico e quindi il ritorno economico.



Codice Hays



William Hays era un avvocato dell'ufficio governativo di Washington incaricato dal MPPDA di redigere un codice di autocensura sulla produzione cinematografica, in grado di evitare le proteste delle leghe e associazioni moralistiche e le successive censure, con gravi perdite economiche, da parte del ministero. Il cinema aveva infatti goduto fino ad allora di una notevole libertà, permettendosi anche scene di nudo o di violenza piuttosto cruda.

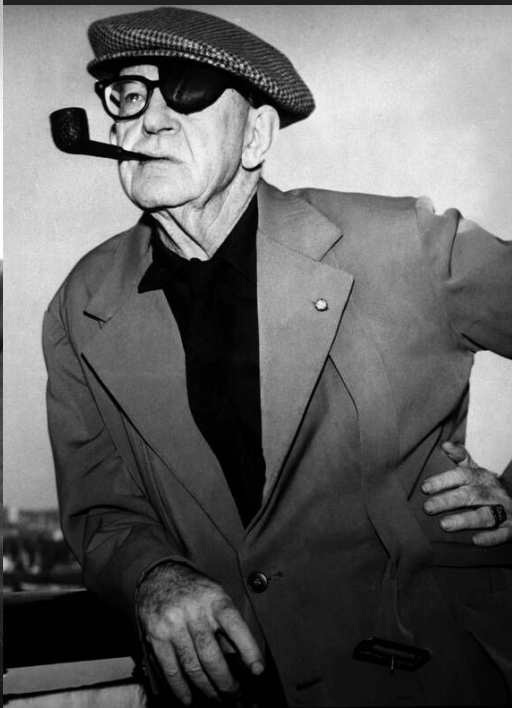
Dopo l'entrata in vigore del Codice Hays, a pieno titolo dal 1934, iniziò un controllo preventivo delle sceneggiature, basato essenzialmente su tre principi: rispetto delle leggi sia degli uomini che di natura; rappresentazione del male subordinata alla vittoria finale del bene; messa al bando di crimine, dissolutezza e immoralità.

Nella pratica il Codice, tramite la vigilanza dello Hays Office, eliminava tutte le scene esplicitamente erotiche (solo il bacio era possibile), il nudo, la blasfemia, la violenza, l'esaltazione di valori negativi come la criminalità o l'adulterio, gli amori illeciti, tra persone di razze diverse, tra donne e sacerdoti, tra persone dello stesso sesso.

Le tre grandi leggi del cinema classico americano

- 1) **Leggibilità.** Il contenuto deve essere chiaro nella sua drammaticità. Questo non significa storie esplicite, elementari, ma la necessità di riuscire a far comprendere tutti gli elementi della narrazione (protagonisti, temi fondamentali, senso di ciascuna scena). Per fare ciò serve uno stile omogeneo, chiaro, che rinuncia ad uno stile troppo personale e ad effetti complessi come il ralenti, l'accelerato, lo split-screen,
- 2) **Gerarchizzazione.** Le figure in primo piano sono di norma le più importanti per la storia, con una differenza netta tra ciò che sta davanti e lo sfondo. Qualcosa importante non poteva stare sullo sfondo, per cui la profondità di campo era da evitare, in quanto distraente. Inoltre deve essere sempre chiara la gerarchia e la composizione dei personaggi, distinti in protagonisti, antagonisti e personaggi secondari
- 3) **Drammatizzazione.** La distinzione tra buoni e cattivi deve essere chiara, non solo nella sceneggiatura, ma anche attraverso contrasti di luce, di piani, di posizione e di azioni

Tre casi eccezionali



L'uomo di Kenosha: Orson Welles (1915-1985)

Giovane precoce, si appassiona al teatro in età scolastica. Non faceva altro, né sport, né attività sociali. Una delle sue insegnanti lo descrive come “totalmente privo di empatia”.

Fingendo una vacanza, si fa mandare dal tutore in Irlanda. Lì, a soli 16 anni, si spaccia 19enne e cerca di entrare a lavorare nei teatri. Il Gate lo prende come attore.



Federal Theatre (1935)



Prima compagnia fondata da Welles, "Macbeth"

Mercury Theatre (1937)



Il lavoro alla CBS: la guerra dei mondi



Primo film incompiuto: trasgredire a ogni costo



Il film che ha cambiato tutto: “Quarto potere”



Primo round



VS



Secondo round



VS



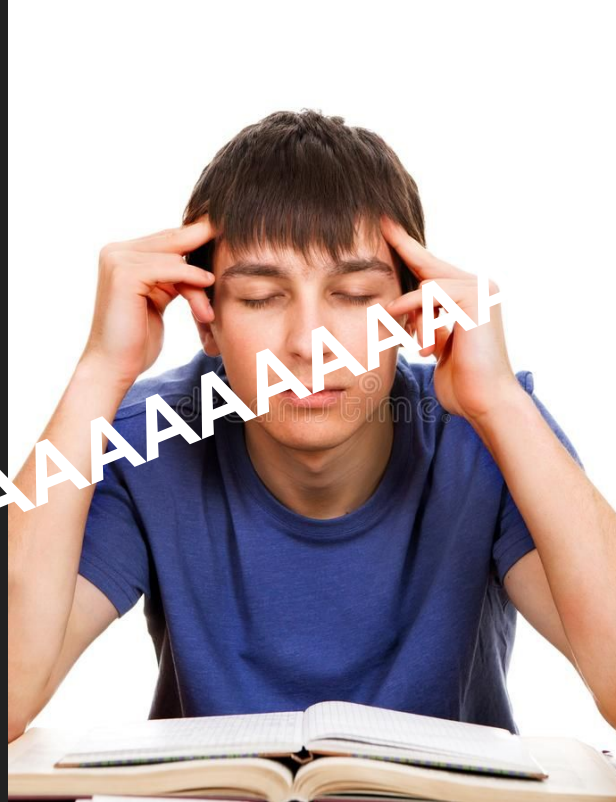
Terzo round



VS



Ma perché tutti parlano di “Quarto Potere”?



BASTA

Le novità: equilibrio da innovazione e recupero



Gli altri film: che fatica, Orson Welles!

- **L'orgoglio degli Amberson** (The Magnificent Ambersons) (1942)
- Lo straniero (The Stranger) (1946)
- **La signora di Shanghai** (The Lady from Shanghai) (1947)
- Macbeth (Macbeth) (1948)
- Otello (Othello) (1951)
- Rapporto confidenziale (Mr. Arkadin) (1955)
- **L'infernale Quinlan** (Touch of Evil) (1958)
- Il processo (Le procès) (1962)
- Falstaff (Campanadas a medianoche) (1965)
- Storia immortale (Histoire immortelle) (1968)
- L'altra faccia del vento (The Other Side of the Wind) (2018)

L'orgoglio degli Amberson: l'inizio del declino (1942)



It's all true: uno specchietto per allodole

- Welles, mentre mutilavano il suo film precedente, era in Sud America a girare *It's all True*, un film politico per quietare le tensioni tra Brasile e America create durante la seconda guerra mondiale.
- Intanto, cambiano i vertici della RKO e il girato di Welles, pieno di persone di colore, non va più bene. Mettono in giro la voce che Welles ha sperperato i soldi per un pessimo girato. La RKO pensò che fosse il caso di interrompere il rapporto. Viene licenziato.

Orson Welles a caccia di soldi: La signora di Shanghai e la carriera d'attore



Goodbye, America!



Welcome back, Orson!



Gli ultimi anni e la rivalutazione



Alfred Hitchcock



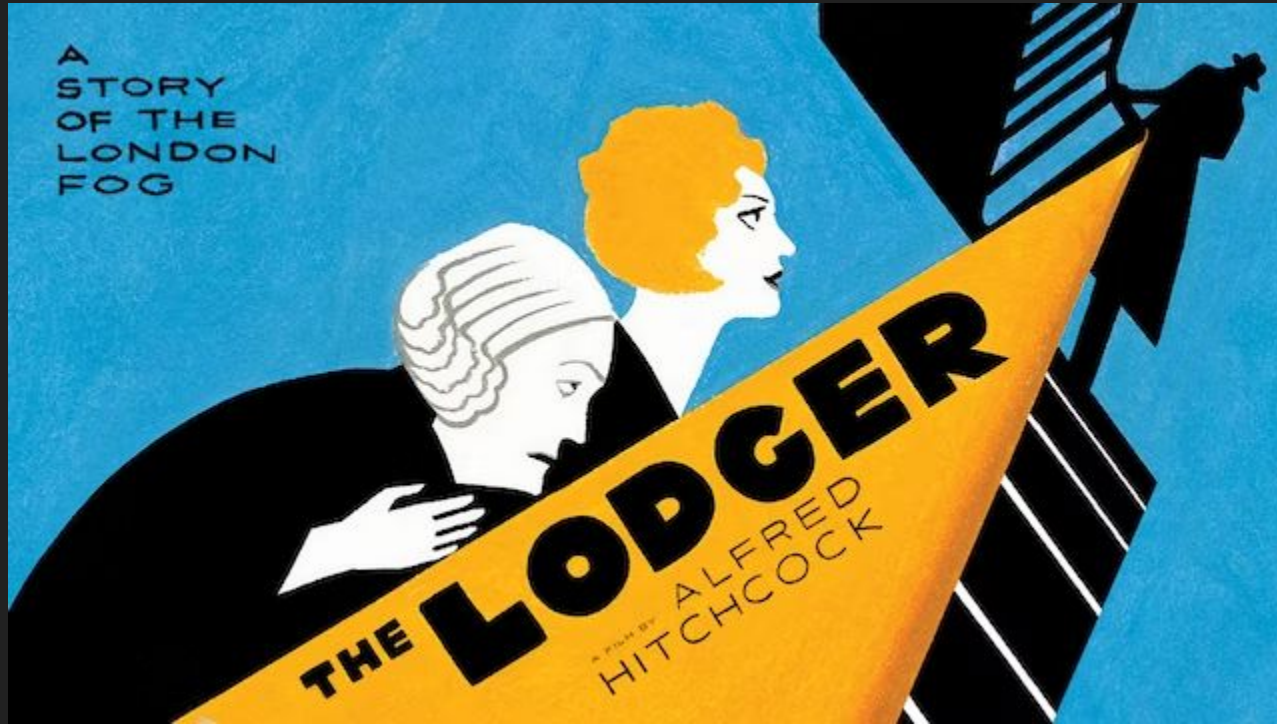
Nasce a Londra nel 1899. I genitori avevano un negozio di frutta e verdura. Hitchcock aveva cominciato come ingegnere civile e poi passa alla pubblicità, perché era un ottimo disegnatore. Nel 1920 entra a lavorare in degli studi cinematografici come disegnatore di didascalie e titoli di testa per i film muti. Fa poi direzione artistica, sceneggiatura e produzione.

Periodo inglese

Periodo americano



The Lodger (1927)



Film muto pienamente alla Hitchcock, non solo nella messa in scena, finalmente matura, ma anche per tematiche e poetica. Una situazione alla “Jack lo Squartatore” è motore per raccontare una meravigliosa storia senza neanche dire una parola.

Nodo alla gola (1948)



Film audace per tecnica e tematica, ahimè, stavolta dal doppiaggio italiano. Una derivazione di Dostoevskij alla Hitchcock.

La finestra sul cortile (1954)



Uno dei film più celebri dell'autore, costruito come un micro-cosmo a sé stante dove ogni situazione è il riflesso di una possibilità.

La donna che visse due volte (1958)



A cavallo tra due mondi, a tratti surreali, uno dei film più psicologici di Hitchcock, dove ogni personaggio è vittima e predatore inconsapevole, dove il dritto è il rovescio e il rovescio è il dritto.

Psycho (1960)



La destrutturazione del cinema americano, l'imbroglione per lo spettatore, il McGuffin, la composizione: tutte caratteristiche che hanno reso questo classico di Hitchcock immortale.

Hitchcock e la Nouvelle Vague



John Ford: il fondatore dell'America



Ford (John Martin Feeney) nacque a Cape Elizabeth, nel Maine, il 1° febbraio 1894. Dopo aver lavorato per breve tempo in una fabbrica di calzature, raggiunse a Hollywood il fratello maggiore Francis, che si era affermato come attore cinematografico al fianco di Grace Cunard e come regista di B-movies presso la Universal. Questo spiega anche l'origine dello pseudonimo con cui oggi è conosciuto. Come raccontò egli stesso, il fratello (Francis Ford) era direttore di scena di una compagnia che stava allestendo uno spettacolo a Broadway. Qui, sfruttando la sua notevole memoria, imparò varie parti così che, quando un attore risultò indisposto la sera della prima, gli fu facile sostituirlo. Le locandine erano però già stampate e riportavano il nome dell'altro - Francis Ford, appunto - che il nuovo attore adottò di buon grado.

I primi anni

I primi passi di John Ford nel cinema sono rimasti in buona parte sconosciuti: il regista non amava parlare delle sue origini e la Fox, la casa di produzione per cui girò la maggior parte dei suoi film muti, sosteneva che moltissimi vecchi film erano andati distrutti in una serie di incendi. La riscoperta di alcuni di questi film ha permesso di individuare fin dall'inizio della carriera del regista una sorprendente coerenza di temi e di ambientazioni rispetto alle più note opere successive. Fin dalle prime pellicole, Ford fu infatti sempre attento ai valori della vita quotidiana e a temi come la famiglia, la patria, l'immigrazione.



La svolta

L'episodio che artisticamente lo arricchì di più fu la partecipazione nel 1915 al film *Nascita di una nazione* di David Wark Griffith. Il suo ruolo, pur limitato, gli permise di vedere da vicino come lavorava il maestro americano.

Il primo lungometraggio fu *Centro!* (1917). Realizzato anch'esso con Harry Carey nel ruolo fisso di Cheyenne Harry, *Centro!* descrive il conflitto tra coltivatori e allevatori di bestiame.

Nel 1920 Ford si staccò dalla Universal, per la quale aveva realizzato una trentina di pellicole, per passare alla Fox, con la quale avrebbe lavorato per i successivi dieci anni. Ford aveva un forte gusto dell'inquadratura e in seguito si dichiarò sempre attento alla composizione dell'immagine, con un gusto per l'equilibrio formale e per il raggruppamento dei personaggi in "quadri". Fin dalle prime pellicole girate per la Fox si notano spazi regolari, ben definiti da tende, balaustre, palizzate, ferrovie, cancelli, orizzonti. La sua predilezione per le scene di gruppo girate in campo lungo (parate, balli, funerali, processi) si spiega proprio con il gusto di disporre i personaggi secondo schemi ordinati e formali.

L'anno successivo ottenne un grande successo con *Il cavallo d'acciaio* (1924), primo western dalle dimensioni epiche sullo sfondo della Prima ferrovia transcontinentale, che vide la concorrenza tra la Union e la Central Pacific. Verso la fine degli anni trenta, Ford aveva già girato un centinaio di pellicole, ma i lavori migliori dovevano ancora arrivare.

Ombre rosse (1939)



Sfida infernale (1946)



Si ispira, come molti altri film venuti in seguito, alla storia di Wyatt Earp e della sfida all'O.K. Corral. Nel presentare il leggendario sceriffo, qui interpretato da Henry Fonda, Ford lo cala in un vissuto quotidiano, senza cercare di esaltarne le gesta ma conferendogli uno spessore di verità. Mentre l'eroe del western tradizionale è animato da motivazioni individualistiche come odio, vendetta o rivalità, Wyatt Earp, pur mosso da risentimento nei confronti del clan che gli ha ucciso il fratello, rinuncia alla vendetta e sceglie la strada della legalità. La veloce sparatoria all'O.K. Corral è un esempio di come la violenza sia esposta senza retorica e senza compiacimenti: non come mezzo di soddisfazione personale, ma come estrema risorsa, quasi un dovere.

Sentieri Selvaggi (1956)



Il film è basato sull'omonimo romanzo del 1954 di Alan Le May, che condusse personalmente ricerche su 64 casi di bambini rapiti dagli indiani. Si ritiene che il personaggio di Debbie sia ispirato a quello di Cynthia Ann Parker, una bambina di nove anni rapita dai Comanche che assaltarono la sua casa a Fort Parker nel Texas. Visse 24 anni con i Comanche, sposò un capo ed ebbe tre figli, uno dei quali fu il famoso capo Quanah Parker. Suo zio James W. Parker spese gran parte della sua vita e della sua fortuna per ritrovarla, come Ethan nel film. Venne infine liberata, contro la sua volontà, in un attacco del tutto simile a quello descritto nel film.

L'uomo che uccise Liberty Valance (1962)

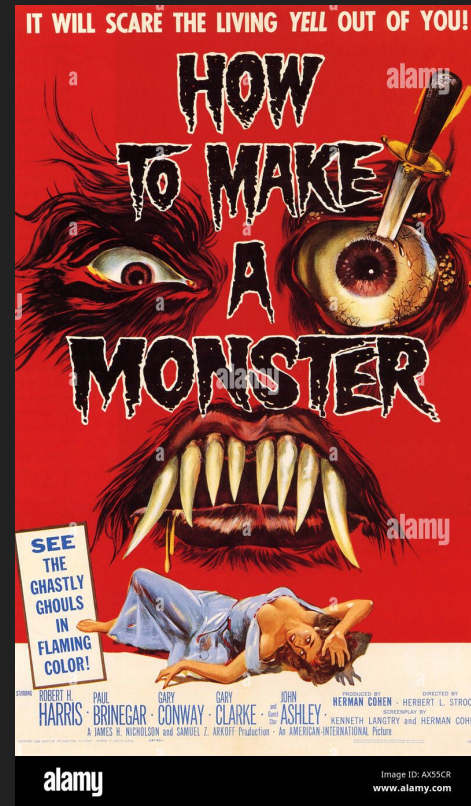
Con il suo tono pessimistico, la struttura della storia in flashback, gli ambienti confinati e la fotografia oscura e inquietante, Liberty Valance è stato visto come un tipico esempio di western noir.[8] I temi sono quelli che avevano interessato John Ford sin dall'inizio della sua carriera: i valori dell'Est contro quelli dell'Ovest, che attraverso il progresso hanno creato una società dove legge e ordine non sono più determinate dalla violenza. Quello che qui manca sono gli eleganti panorami della Monument Valley e il film è insolitamente oscuro e claustrofobico.[3] Rinunciando per la prima volta all'uso ispirato del paesaggio a favore delle riprese in studio e realizzando il suo primo western in bianco e nero dopo Rio Bravo del 1950, Ford offre uno stile visivo che esprime la sua perdita di fiducia nel "sogno americano" e ridimensiona le proporzioni del mito della frontiera.





“Ma in
America non
c’era nessun
altro modo di
fare
cinema?”

Roger Corman, William Castle e l'AIP



Gli ultimi fuochi del cinema classico americano



Un nuovo modo di fare cinema: la Nouvelle Vague

Se il neorealismo è uno sconvolgimento visivo, la Nouvelle vague francese (nuova corrente) è uno sconvolgimento narrativo e linguistico che inaugura molti nuovi modi di raccontare, allontana il cinema dai binari classici e apre nuove infinite possibilità. La narrazione viene rielaborata, sovvertita, reinventata. Le vecchie attrazioni, montaggio, effetti e trucchi, vengono riprese e rivalutate, ma non più come semplici curiosità, ma come chiavi di un linguaggio, il cinema, che ora comincia a parlare di se stesso: è il metalinguaggio, da cui nasce anche la poetica dell'errore e della trasgressione.



Andiamo con ordine...

Alla fine degli anni cinquanta la Francia vive una profonda crisi politica, contraddistinta dai sussulti della guerra fredda e dai contrasti della guerra d'Algeria; il cinema francese tradizionale del tempo aveva assunto una connotazione quasi documentaristica nel testimoniare questa crisi interna, i film erano diventati mezzi attraverso i quali rifondare una sorta di morale nazionale, i cui dialoghi e personaggi erano spesso frutto di idealizzazione. Proprio la tendenza idealistica e moralizzante facevano di questo cinema qualcosa di totalmente distaccato dalla realtà quotidiana delle strade francesi. Fuori dalle finestre c'era una nuova generazione che stava cambiando, che parlava, amava, lavorava, faceva politica in modo diverso ed inconsueto; v'era una nuova generazione che esigeva un cinema in grado di rispecchiare fedelmente questo nuovo modo di vivere. Così una nuova gioventù, designata dai giornali come “Nouvelle vague”, si ritrova in sincronia con una nuova idea di cinema denominata a sua volta Nouvelle Vague.

La messa in scena



La Nouvelle Vague è il primo movimento cinematografico a testimoniare in tempo reale l'immediatezza del divenire, la realtà in cui esso stesso prende vita. I film che ne fanno parte sono girati con mezzi di fortuna, nelle strade, in appartamenti, ma proprio per la loro singolarità, hanno la sincerità di un diario intimo di una generazione nuova, disinvolta, inquieta. Una sincerità nata dal fatto che gli stessi registi che si sono riconosciuti in questo movimento, tutti poco più che ventenni, fanno anche loro parte di quella nuova generazione, di quel nuovo modo di pensare, di leggere, di vivere il cinema che fu chiamato Nouvelle vague.



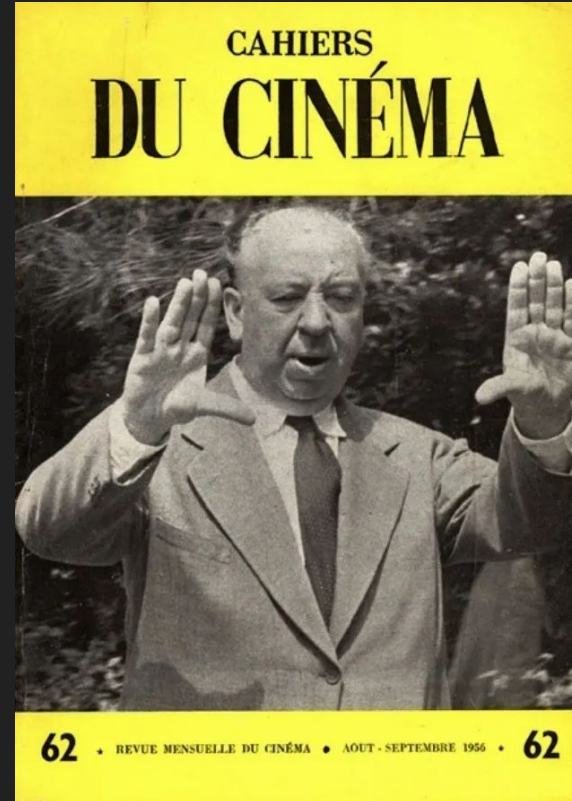
“Ma questo tipo di messa in scena nasce dal niente? Non l’aveva fatto qualcuno prima degli anni ‘50?”

Lo zione della Nouvelle vague: Jean-Pierre Melville

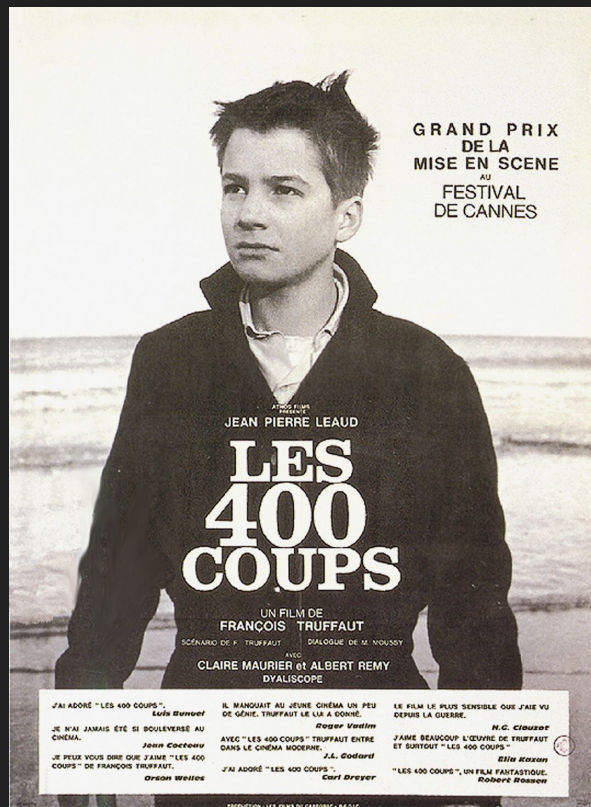


I giovani turchi

La novità che distingue i giovani registi francesi da quelli precedenti è la critica: iniziano tutti dalla critica cinematografica, tutti sono cresciuti nelle sale e tutti scrivono e combattono sulle riviste per una nuova idea di cinema. La grande palestra in cui nascono i nuovi registi e il nuovo cinema è una rivista in particolare, "Cahiers du cinéma", fondata nel 1951. E' la prima grande rivista della cinefilia moderna. Vi scrivono fin da subito giovani che vedono molti film ogni giorno e che sono cresciuti nella Cineteca di Parigi: Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette e molti altri.



Il film manifesto del movimento: “I quattrocento colpi”



Il rapporto col cinema americano: l'antieroe

Secondo Bazin il cinema moderno deve “mostrare e non dimostrare” deve cioè abbandonare le storie con una tesi predefinita per osservare le cose e le persone, cogliere l'ambiguità del reale, dove non esistono né i falliti né gli eroi, ma uomini tutti diversi, ciascuno con la sua parte di bene e di male.



La nascita dell'autore

La profondità di campo e il piano-sequenza sono gli strumenti di questa nuova estetica: si tratta di guardare il mondo come appare, un cinema che sia uno sguardo dell'uomo sull'uomo. Per questa nuova generazione l'idea di autore è fondamentale. Senza autori non c'è il cinema: non sono più lo studio system o il produttore che fanno il cinema, ma sono gli autori. La politica degli autori nasce dall'idea che ogni vero maestro sa imporre alla propria opera uno stile forte e personale.

E' alla loro battaglia culturale che dobbiamo l'idea contemporanea di cinema d'autore, la rivalutazione di personalità come Hitchcock, Hawks, Lang, Lubitsch.

L'anti-divismo



Spesso il regista costruisce i personaggi sugli attori (anti-divismo) e spesso s'identifica anche con loro, l'autobiografia entra nel cinema. Cos  fa Truffaut nel ciclo Antoine Doinel, cinque film nel corso di venti anni, interpretati dallo stesso attore, Jean Pierre L aud, che viene preso da adolescente (quattordici anni) e accompagnato fino all'et  adulta. Antoine   un personaggio che contiene molti aspetti dell'attore ma anche del regista stesso, dal primo film, in cui si racconta la sua infanzia triste, a quelli successivi, che raccontano il rapporto con le donne, il lavoro, i ricordi.

Una questione di stile

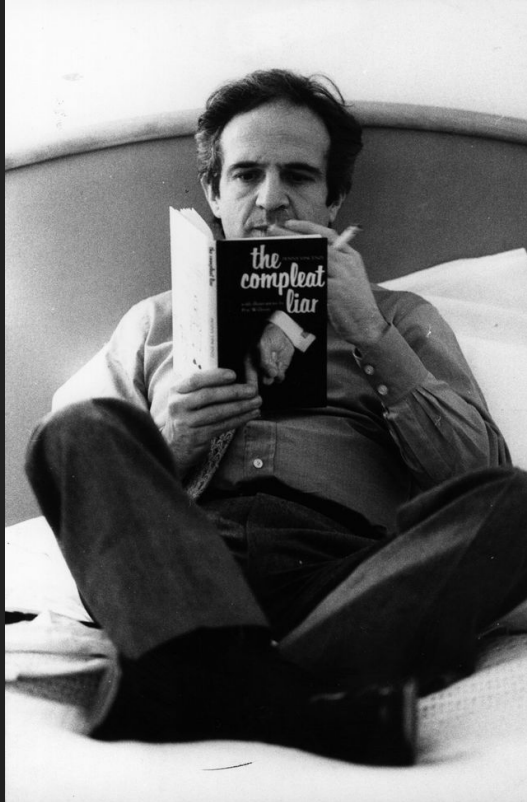
Al primato assoluto dell'azione subentra il prima dell'osservazione. Il racconto si sfrangia, si allunga e si complica con numerose digressioni e deviazioni che mostrano l'ambiente circostante, i personaggi spesso vagano incerti, non sanno cosa fare o parlano di loro stessi, spesso la cinepresa li segue senza che accada niente. I primi a entrare in crisi sono i fondamenti del racconto classico: drammatizzazione, gerarchizzazione e leggibilità. La drammaturgia si complica: diventa difficile distinguere fra i buoni e i cattivi, fra il bello e il brutto, anzi, queste categorie quasi spariscono di fronte all'uomo moderno. La leggibilità delle storie si confonde: nell'inquadratura, grazie alla profondità di campo, dove accadono sempre molte cose e spesso i protagonisti si perdono tra la folla. Lo stesso si può dire della gerarchizzazione: i luoghi o lo sfondo sono più interessanti del primo piano: spesso, in primo piano non accade niente, come nei film di Rohmer o Chabrol.

Jean-Luc Godard: lo sconvolgimento della narrazione

Il suo intento principale è far emergere la potenza suggestiva del linguaggio filmico, del cinema stesso. “Fino all’ultimo respiro” è disseminato di discussioni sulla vita, sull’amore, sui viaggi, ma è anche un’antologia di effetti filmici (jump cut). “Questa è la mia vita” (1962) è la vicenda di una ragazza che, per un piccolo debito, finisce nella prostituzione e viene uccisa; ciò che c’è di importante in questo film è il sistema narrativo del tutto nuovo, che scandisce la storia in dodici quadri o episodi, dodici stazioni che ricordano il cinema delle origini, ciascuna presentata da una didascalia, come a ripristinare la vecchia correlazione imbonitore/cinema. Ne “Il bandito delle undici” (1965) c’è la chiara enunciazione dell’estetica di Godard: si tratta di mostrare non più le azioni, come faceva il cinema classico, ma di mostrare ciò che sta fra le azioni: i silenzi, le attese, le tensioni, le cose non fatte e non dette.



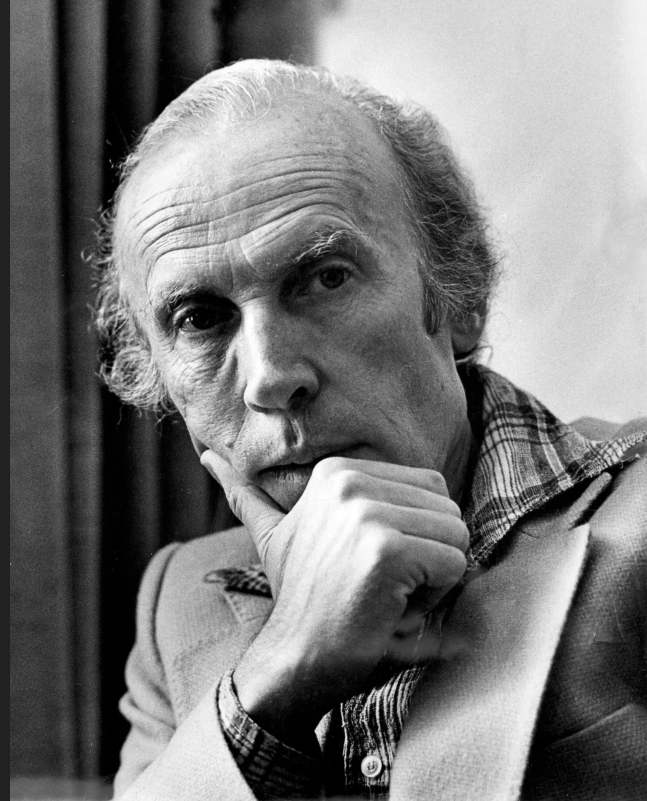
François Truffaut: la riproposta della narrazione



Truffaut è trascurato dai genitori e cresciuto in casa di André Bazin. Non cessa mai di mostrare il suo amore per la cultura, per i libri, per la scrittura. L'amore per i libri lo porta a una forma del tutto nuova di adattamento cinematografico dei romanzi. Truffaut sostiene che il cinema deve rispettare la pagina scritta e solo in questo modo può trovare la sua autonomia. Nei suoi film spesso la voce fuori campo del narratore legge intere pagine dei libri d'origine. Più importante della storia stessa è quindi l'atto di raccontare, che diventa l'aspetto principale del film, con la coscienza amara che non sempre è possibile capire i personaggi e i loro sentimenti. "I quattrocento colpi", il cinema come unico amico di Antoine.

Eric Rohmer: la ridiscussione della narrazione

L'altro grande rivoluzionario della narrazione è Rohmer, che realizza in modo forse anche più radicale il sogno di Godard: fare dei film in cui non c'è azione, ma solo ciò che sta fra un'azione e l'altra: i tempi, i luoghi, i pensieri, le idee, i sospetti: non quello che fanno i personaggi, ma quello che vorrebbero fare. La prima serie dei suoi racconti porta il titolo di "Racconti morali" sia per ricordare la grande tradizione dei moralisti francesi sia per sottolineare la tensione spirituale alla base dei suoi racconti. "Il segno del leone" (1959) è la storia di un giovane fannullone che aspetta un'eredità, in una Parigi estiva, in attesa delle vacanze. Le sue sono tutte storie di azioni mancate, manovre di seduzioni fallite. Il cinema di Rohmer è il trionfo del non detto, dell'implicito, del non visibile.



Un passo indietro: l'espressionismo tedesco



Vampiri, demoni e altre bestie



Dobbiamo partire dalla condizione della Germania anni '20. Un paese devastato dai debiti e dalla condizione del dopoguerra. Nel 1923 il valore di un dollaro arrivò a sei miliardi di marchi. E' un periodo di smarrimento per tutto il paese e di fame. Caratteristica principale: forte distorsione del segno. Che sia una frase, un verso poetico, un segno pittorico o un'inquadratura. E' un grido irrazionale e primordiale che, in qualche modo, va a rompere la spenta arte tradizionale. Si diceva che gli artisti espressionisti portassero "il cuore sulla camicia", per indicare l'esasperazione e lo sforzo di esternare i sentimenti. Il cinema espressionista, per realizzare queste distorsioni, diventa il regno dei trucchi, delle vecchie attrazioni, usate come strumenti per realizzare allucinazioni. Di più: per creare mostri. Spettri, vampiri, morti che ritornano o la morte stessa, draghi, omuncoli, enormi metropoli distopiche: tutte le creature del sogno e dell'incubo prendono vita, con l'espressionismo.

Il primo piano assume aspetti demoniaci e persecutori o sofferenti fino allo spasimo. Il volto acquista per la prima volta un enorme valore espressivo. Anche le storie sono spesso allusive, simboliche, misteriose. In “Destino” (Lang, 1921) una ragazza entra nel tempio della morte, un edificio faraonico con una scala immensa pieno di infinite candele che rappresentano tutte le vite umane e ingaggia con questa una lotta destinata alla sconfitta. Spesso la storia stessa viene raccontata come un’enorme allucinazione o come una maledizione.

Dal punto di vista stilistico le caratteristiche sono la fissità e la durata delle inquadrature, tanto che spesso lo si contrappone al cinema sovietico contemporaneo, basato su inquadrature brevissime. Ma la caratteristica fondamentale è forse un’altra: la chiusura dell’inquadratura su se stessa. La corrente, infatti, trascura il montaggio e punta tutto sugli effetti: ogni inquadratura diventa un mondo completo in se stesso.



Fritz Lang

Fritz Lang nasce a Vienna nel 1890. Nel 1912 inizia a viaggiare per l'Europa: Germania, Belgio, Paesi Bassi, Russia e, più tardi, anche per l'Asia, Turchia, Asia Minore, Bali, infine il Nordafrica. Si guadagna da vivere illustrando cartoline, vendendo disegni e vignette per qualche giornale. Nel 1913 approda a Parigi e vi rimane fino all'agosto 1914. Abita a Montmartre, prende lezioni di pittura da Maurice Denis e la sera fa ritratti dal vivo all'Académie Julien. Nel tempo libero frequenta assiduamente i cinema francesi.

Allo scoppiare della guerra fa ritorno a Vienna; è chiamato sotto le armi e dal gennaio 1915 arruolato come ufficiale di riserva per combattere nelle file dell'esercito austro-ungarico. È ferito diverse volte e riceve alcune medaglie. All'inizio del 1918, dopo essere stato gravemente ferito, è rimpatriato dal fronte italiano a Vienna, dove viene ricoverato per due mesi all'ospedale militare. Dichiarato inabile al servizio attivo, approfitta della lunga convalescenza per scrivere copioni e sceneggiature per film.



Ancora Lang...

Riesce a venderne due a Joe May, *Die Hochzeit im Excentricclub* (Matrimonio al club degli eccentrici) e *Hilde Warren und der Tod* (Hilde Warren e la morte). Alcuni mesi più tardi, tornato a Vienna in licenza, va a vedere il film tratto dalla prima sceneggiatura venduta: amara è la delusione di non trovare nei titoli di testa il suo nome come sceneggiatore, e soprattutto gli sembra irriconoscibile il prodotto che ne è uscito:

«Avevo immaginato diversamente la regia del film, che non mi piacque affatto. Credo che proprio in quel momento, inconsciamente, decisi di diventare un regista cinematografico. Questa decisione, che avrebbe determinato tutta la mia vita, non fu presa dopo una lunga valutazione dei pro e dei contro, ma con la stessa strana sicurezza, quasi da sonnambulo, che in seguito avrei provato nel fare tutti i miei film.»

I suoi film



“Metropolis”, 1927



“M - Il mostro di
Düsseldorf”, 1931

Ve ne parlerò giovedì 27 aprile ore 19!

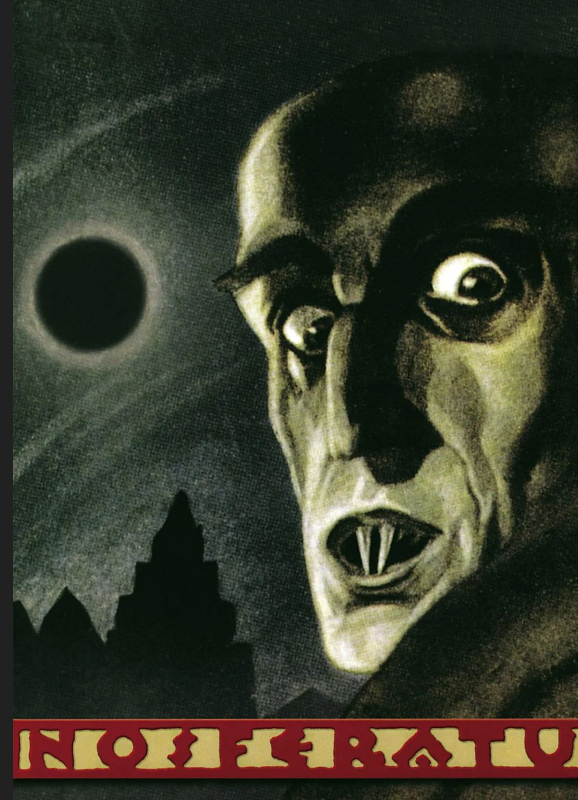


Friedrich Wilhelm Murnau

Nato (1888) in una famiglia benestante di origine svedese, da un padre commerciante di telerie e una madre insegnante, il futuro regista dimostrò fin da bambino un'attitudine per la recitazione: a sette anni organizzava piccole scenette familiari con la sorellastra, a dodici adattò a suo modo Shakespeare e Ibsen. Dopo aver brillantemente frequentato il ginnasio a Kassel, città in cui la famiglia si era trasferita nel 1892, cominciò a studiare Filologia alla Friedrich-Wilhelms-Universität di Berlino e Storia dell'arte e Letteratura all'Università di Heidelberg. Qui, durante una rappresentazione nel teatro della cittadina tedesca, venne notato dal celebre regista Max Reinhardt che gli permise l'accesso alla Max-Reinhardt-Schauspielschule e lo invitò ad accompagnarlo in tournée come attore e come assistente di regia. Il giovane abbandonò così gli studi per intraprendere la carriera da attore e regista. Risale a questo periodo l'adozione dello pseudonimo di Murnau, pare dovuto al ricordo di un'avventura romantica vissuta nella cittadina bavarese di Murnau am Staffelsee. Ma oltre all'aspetto artistico, la scelta del nome d'arte rappresentò anche segnale di rottura con i genitori, i quali non volevano accettare né la sua omosessualità, né la sua aspirazione ad una carriera di attore e regista.

Il suo film più celebre: Nosferatu (1922)

Nel 1922 diresse quello che è considerato un suo capolavoro assoluto, *Nosferatu* il vampiro, ispirato liberamente al romanzo *Dracula* (1897) di Bram Stoker, con Max Schreck nel ruolo del protagonista. Murnau dovette modificare il titolo, i nomi dei personaggi (il conte Dracula diventa il conte Orlok) e i luoghi (dalla Transilvania ai Carpazi) per problemi legati ai diritti legali dell'opera. Il regista fu comunque denunciato dagli eredi di Stoker per violazione del copyright e perse la causa. Gli fu quindi ordinato di distruggere tutte le copie della pellicola, ma fortunatamente una copia "clandestina" fu salvata dallo stesso Murnau.



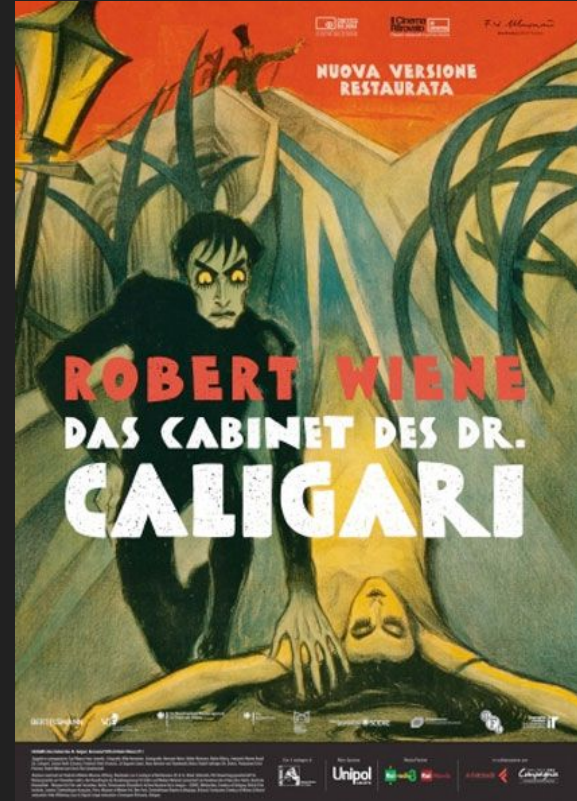
Oltre ai paesaggi selvaggi, il regista presenta nel film una gran varietà di flora e fauna: un polpo, una pianta carnivora, una iena, cavalli e soprattutto ratti. In tal modo Murnau simboleggia il rapporto tra il vampirismo e la natura nell'implacabile legge della catena alimentare, dove "il più forte si nutre del più debole".[17] La prevalenza di immagini naturalistiche serve a rendere "normale la funzione del vampiro", incorporandolo nella natura intrinseca del mondo, e rendendolo ancora più sinistro in quanto naturale e quindi irrevocabile.[18] In qualità di "non morto", il vampiro è "oltre i concetti morali di colpa e rimorso".

Oltre alla sua duplice identità di uomo razionale e di animale che necessita di nutrirsi, il vampiro stesso è anche caratterizzato dalla sua rigidità e da movimenti a scatti che sembrano possedere una componente meccanica. La figura rompe quindi tutti i tentativi di categorizzazione; instillando l'insicurezza nello spettatore che stenta a riconoscere in lui una figura umana, bensì un essere più simile a un incubo.[20] D'altra parte, la forte connessione tra il vampiro e la natura offre al pubblico l'opportunità di simpatizzare con il personaggio.

La caratteristica più peculiare del suo cinema è l'uso costante e continuo dell'inquadratura soggettiva, che segue però il punto di vista della cinepresa. In *Nosferatu* per esempio la cinepresa appare quasi attratta e spaventata dal mostro, seguendolo con movimenti lentissimi e sottolineando il suo carattere soprannaturale

Il gabinetto del dottor Caligari (Weiner, 1920)

L'opera è considerata il simbolo del cinema espressionista tedesco. Gioca moltissimo con il tema del doppio e la difficile distinzione tra allucinazione e realtà, supportata da una scenografia allucinante e caratterizzata da forme zigzaganti. La storia di accuse reciproche tra i personaggi è già di per sé delirante, ma quello che scuote lo spettatore è la caratterizzazione delle inquadrature, che utilizzando la tecnica dell'angolo olandese (o piano olandese, in inglese Dutch angle)[9] creano scenografie allucinate dalla geometria non euclidea, con forme appuntite, ombre minacciose, strade serpentine che diventano vicoli ciechi; i personaggi recitano col volto pesantemente truccato, in particolare il sonnambulo, che ha gli occhi cerchiati di nero.





La pellicola è girata tramite lunghe riprese fisse, con poco montaggio, il che crea una sorta di bidimensionalità, oltre all'impressione asfissiante che l'inquadratura sia chiusa su se stessa, come se fosse un mondo a parte, al di fuori del quale non esiste niente. Tutto è falso, anche le luci sono spesso disegnate sulle pareti. Il protagonista ci ha fatti entrare nel suo mondo di delirio. Luci molto nette, che diventano quasi una questione metafisica, sottolineando la grande distinzione tra bene e male.