

BREVE STORIA DEL CINEMA

INTRODUZIONE

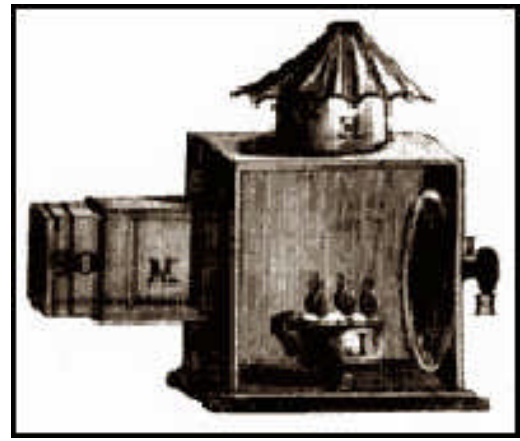


Cinema: il termine ha avuto larga fortuna al punto di soppiantare quello di cinematografia per indicare la forma di spettacolo e di arte, cui lo strumento di registrazione e riproduzione della realtà, il [cinématographe](#) dei fratelli [Lumière](#), ha dato luogo, e quello di cinematografo per designare il locale pubblico in cui viene presentato il prodotto cinematografico, che è il film. Quest'ultimo termine può anche assumere estensivamente lo stesso significato di cinema, inteso nella sua accezione culturale e artistica. La formula "il film è un'arte, il cinema un'industria" (dovuta a L. Chiarini) esprime dunque soltanto una suggestiva contrapposizione polemica; nella realtà linguistica sia l'uno sia l'altro termine vengono adoperati alternativamente nei due sensi. Così la storia del cinema non solo è storia dell'industria e quindi dei fattori tecnici, economici, produttivi, ma anche della cultura, dell'ideologia e, appunto, dell'arte. Per converso, essa non può fermarsi all'esame dei film sotto il profilo estetico, ma ne studia il terreno di nascita e di crescita.

Secondo i luoghi, i tempi e le personalità che lo hanno giudicato, il cinema è stato "un affare economico, originato e gestito per profitto, come altri spettacoli" ([Codice Hays](#)), "l'arte più importante" (Lenin), una "potenza internazionale" (Pio XI), "l'arma più forte" (Mussolini) e sappiamo quanto politica e religione lo abbiano condizionato e quanta influenza abbiano ancora su di esso.

Senza dubbio il cinema è lo spettacolo del secolo scorso ma è anche, soprattutto nelle sue moderne varianti (ad esempio il digitale) e applicazioni (in ogni settore culturale e produttivo, dal concettualismo alla pubblicità), sempre di più "la settima arte", probabilmente la più accessibile e popolare.

LE ORIGINI E IL MUTO



La storia del cinema si apre con la preistoria dei pionieri, dall'archeologia della lanterna magica al giorno in cui (28 dicembre 1895) i fratelli **Lumière** presentano a pagamento l'apparecchio brevettato detto **cinématographe** al Grand Café di Parigi. Scene domestiche, l'arrivo del treno, l'uscita degli operai: la realtà riprodotta dal vero.

Il cinema nasce come documentario. I reportages filmati delle ditte Lumière e Pathé che girano il mondo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo nuovo, trovano imitatori quasi ovunque. Vengono ripresi fatti di cronaca, cerimonie, guerre, cataclismi, competizioni sportive. In Gran Bretagna, attorno al 1900, la scuola di Brighton perfeziona il montaggio; negli U.S.A., con Il grande assalto al treno (1903), E. S. Porter anticipa il western. Il cinema fa spettacolo. Ch. Pathé in Francia e Th. A. Edison negli U.S.A. si rivolgono alla clientela delle fiere, facendo pagare un soldino, un nichelino (da cui il nome di nickelodeon al locale che accoglie le proiezioni). Con G. Méliès irrompe la fantasia scenica: teatro fisso di sogni, magie fantascientifiche alla J. Verne, trucchi a non finire, persino la ricostruzione delle attualità. É. Cohl realizza l'arte dell'animazione inventata dal precursore É. Reynaud. Ai primi documentaristi si alternano i primi poeti artigianali.



Ma il cinema già si profila come industria: da ambulante si fa stabile, le sale si moltiplicano, le ditte assumono i tecnici, si comincia ad intuire il ciclo completo dalla fabbrica del materiale alla produzione del film e alla sua distribuzione sul mercato. Negli U.S.A. la guerra dei brevetti sfocia nel trust Eastman-Edison (1907). Per esaudire le crescenti richieste del pubblico si lanciano vari generi di cinema.

In Italia la cronaca filmata prelude la storia: si girano una corsa in auto, le manovre degli alpini e la presa di Roma.

Le scene di vita vissuta, che F. Zecca sforna in Francia, vengono perfezionate in U.S.A. col l'immane lieto fine. Qui fallisce il film d'Art troppo borghese, là trionfa il film d'azione popolare. Dopo il melodramma emerge la farsa, con i primi comici; Max Linder anticipa Charlot. Il genere mondano attecchisce in Danimarca, il letterario ha fortuna in Russia, il film storico, sotto forma di rievocazione del mondo romano improntata al gusto del colossale, è dal 1908 al 1914 la grande trovata italiana ("Gli ultimi giorni di Pompei", in due versioni; "Quo vadis?", di E. Guazzoni, e "Cabiria", di G. Pastrone). L'America ne è ammirata e lo copia.



Nell'ombra rimane invece la tendenza naturalistica di "Sperduti nel buio" (1914, di N. Martoglio), soffocata dalla guerra e ancor più dal fatto che al verismo regionale si preferisce il dannunzianesimo provinciale: attrici come Francesca Bertini e la Borelli, assurte al rango di grandi

dive, lo illustrano con languide pose e sorprendenti toilettes. Il genere, adeguatamente diviso tra il floreale, il decadente e il [vampiresco](#), ha successo anche altrove: con la danese Asta Nielsen, con l'americana Theda Bara, con la francese [Musidora](#), con la russa Vera Cholodnaja.

La guerra, comunque, rovina l'Italia e prepara la leadership statunitense, per la cui affermazione è determinante la fondazione di Hollywood. Nato in funzione antitrust (dal 1908 al 1913 vanno a girare in California G. M. Anderson, il primo cow-boy, D. W. Griffith, [Cecil Blount De Mille](#), per allontanarsi dalla centrale di New York), il nuovo centro di produzione è destinato, con l'appoggio del capitale bancario, a conseguire il monopolio mondiale. Mentre un immigrato inglese, Charlie Chaplin, prende l'avvio con una lunga serie di **comiche** per quattro case produttrici, la Triangle riunisce dal 1915 al 1917 D. W. Griffith, che con le sue epopee storiche ("La nascita di una nazione", 1915; "Intolerance", 1916) crea la drammaturgia cinematografica basata sul montaggio parallelo a suspense; Th. H. Ince, che nei film che hanno per protagonista il cow-boy W. S. Hart innalza il western a tragedia; e Mack Sennett, che con la sua troupe di comici fa della farsa un prodigio di tecnica e d'azione e assicura alla storia del genere una galleria di attori, tra cui lo stesso Chaplin nel personaggio di Charlot.

Tra i Paesi europei non investiti dalla guerra, la Svezia afferma una propria scuola, forse la prima che per la purezza dei risultati, ottenuti dall'impasto tra spirito delle saghe antiche, elaborazione letteraria e plasticità di un naturismo spontaneo, riceve l'appellativo di arte dai precursori della critica e della teoria del film. I maestri del cinema svedese sono V. Sjöström ("I proscritti", 1917) e [Mauritz Stiller](#) ("Il tesoro d'Arne", 1919). Anche il cinema russo prerivoluzionario appare sempre molto legato alla letteratura: a quella realistica dell'Ottocento e a quella della decadenza. Della prima corrente il regista più rappresentativo è J. Protazanov ("Padre Sergio", 1917), della seconda l'eclettico E. Bauer; l'attore I. Mozzuchin con disinvoltura va dall'una all'altra ed è il divo principale del periodo. Ma il divismo come tale, o meglio lo star system, è formula squisitamente hollywoodiana: perfezionamento del programma di A. Zukor, che per la sua Famous Players Film Corp. ricorre all'impiego di famous players in famous plays (attori celebri in festi celebri). Tuttavia i primi grossi divi impersonano piuttosto l'americano-tipo: Mary Pickford la "fidanzata d'America", Douglas Fairbanks l'uomo-che-si-fa-da-sé, il vincitore sorridente, l'eroe positivo ante litteram. Nel 1919 i due attori sono già così popolari da fondare una società di produzione, la United Artists (Artisti Associati), insieme con Griffith, che in quell'anno firma il capolavoro "Giglio infranto", e Chaplin, che ha già licenziato diversi capolavori brevi (come "La strada della paura" o "Charlot poliziotto", 1917; "Vita da cani" e "Charlot soldato", 1918) e ora aspira a divenire, oltre che autore, produttore di se stesso per film di [metraggio](#) normale.

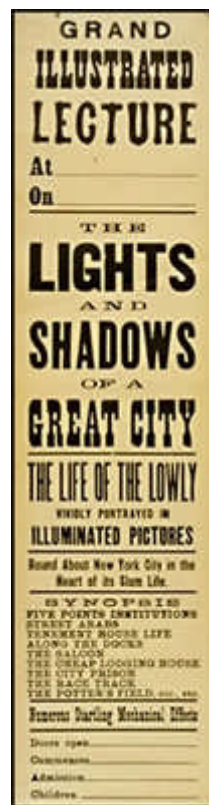
Alla fine della guerra il condizionamento dell'industria si fa avvertire in modo massiccio. L'importanza del cinema non solo come investimento e affare, ma anche come propaganda (più o meno indiretta) di un costume e di un sistema sociale, non è più contestata da nessuno. Intanto il conflitto mondiale ha paradossalmente giovato anche alla Germania, la quale ha approfittato dell'isolamento degli imperi centrali per edificare una possente industria cinematografica che nel 1917 si coalizza nel trust U.F.A., assorbendo la concorrenza danese e mutuando dagli italiani il gusto per i colossi storici. I tedeschi hanno in [M. Reinhardt](#) il loro Stanislavskij e a questo regista teatrale si rifanno le messinscena fastose di E. Lubitsch e di altri per conquistare i mercati stranieri. Però è la Germania uscita sconfitta e stremata dalla guerra che ispira il grande cinema tedesco dei primi anni Venti in quella che fu la [Repubblica di Weimar](#). Nel 1919 un film-manifesto, "Il gabinetto del dottor Caligari" di R. Wiene, simboleggia lo sconvolgimento del Paese nelle scenografie allucinate e contorte firmate da tre artisti del gruppo Der Sturm. Tale simbologia è raggiunta sia attraverso la stilizzazione e la deformazione nella tendenza più propriamente debitrice dell'[espressionismo](#), illustrata da film di fantasmi e di mostri ("Golem", 1920, di P. Wegener; "Nosferatu il vampiro", 1922, di F. W. Murnau), da evocazioni del passato trasfigurate da luci misteriose ("Ombre ammonitrici", 1922, di A. Robinson; "Il gabinetto delle figure di cera" o "Tre amori fantastici", 1924, di P. Leni), sia attraverso un "gioco da camera" più realistico, ma altrettanto emblematico, nella tendenza detta appunto del Kammerspiel, dove la tragedia dell'uomo e l'ineluttabilità del suo destino sono racchiuse entro le pareti della sua casa ("La notte di San Silvestro", 1923, di Lupu-Pick) o entro i ritmi del suo lavoro ("L'ultimo uomo", 1924, di F. W. Murnau) e nessuna evasione è possibile ("La strada", 1924, di K. Grüne).



Ma la scuola tedesca, come quella svedese, deve fare i conti con Hollywood. In Svezia, la Svenska Filmindustri, dopo aver toccato l'apogeo con "Il carretto fantasma" (o "Il carrettiere della morte", 1920) di V. Sjöström, "La leggenda di Gösta Berling" (1924) di [M. Stiller](#) e "La stregoneria attraverso i secoli" (1922), realizzato a Stoccolma dal danese B. Christensen, entra in crisi finanziaria e i suoi maggiori registi cedono al richiamo d'oltreoceano; con Stiller parte anche la sua scoperta, [Greta Garbo](#), dopo avere interpretato in Germania "La via senza gioia" (1925) di [Georg Wilhelm Pabst](#). Nel 1924 l'inflazione scuote anche l'U.F.A. e Hollywood acquista in blocco le sue maggiori personalità: il produttore E. Pommer, lo sceneggiatore C. Mayer, gli attori Pola Negri, E. Jannings, C. Veidt, i registi E. Lubitsch, P. Leni, F. W. Murnau. Restano, almeno fino all'avvento del nazismo, F. Lang e la moglie, [Thea Von Harbou](#) (che invece deciderà di rimanere), che in qualche modo lo anticipano con "I Nibelunghi" (1923-24) e "Metropolis" (1926), e [Pabst](#), il quale si orienta verso la nuova oggettività e il verismo psicologico e sociale che caratterizzano il cinema tedesco nella seconda metà degli anni Venti e nel passaggio dal muto al sonoro. All'espressionismo tedesco corrisponde in Francia una tendenza che si autodefinisce impressionista per i valori conferiti all'immagine nella tradizione pittorica nazionale, anche se è aperta alle suggestioni dell' "arte muta" straniera. I suoi esponenti sono L. Delluc, [Germaine Dulac](#), A. Gance, M. L'Herbier, D. Kirsanoff, Jean e [Marie Epstein](#): quando il caposcuola Delluc muore (1924) il movimento ha già dato il meglio di sé ed è pronto a confluire nell'[avanguardia](#) e nel suo vario [sperimentalismo](#).



Ma la vera rivoluzione cinematografica viene dall'U.R.S.S.: qui il montaggio alla Griffith non è più applicato a fini avventurosi, come nel suo "Agonia sui ghiacci" (1921), ma dialettici; protagonista è l'uomo-massa e per la prima volta lo schermo riflette il punto di vista del proletariato e la lotta di classe. Dziga Vertov con le cinecronache dei soviet e S. M. Eizenstejn con "Sciopero" (1924) e con quell'enorme "attualità ricostruita" che è "La corazzata Potëmkin" (1925), danno vita ad un cinema che travolge ogni schema e rinnova alle fondamenta il linguaggio. Il periodo rivoluzionario del cinema sovietico muto, nato da un'industria nazionalizzata su decreto di Lenin nel 1919, dal libero confronto di svariate poetiche innovatrici e insieme da un poderoso flusso ideologico verso obiettivi comuni, esprime opere e personalità (anche teoriche) di rilevanza internazionale. In dialettica con Eizenstejn si pone V. Pudovkin ("La madre", 1926), che privilegia l'attore e il realismo psicologico gorkiano; più tardi, con l'ucraino A. Dovzenko, si costituisce una triade insuperata. In questo decennio in cui l'arte del film raggiunge le sue vette espressive, anche il cinema statunitense annovera personalità d'eccezione. Vi domina l'attore-regista: Chaplin, che eleva il comico a tragedia e il suo personaggio a simbolo dei poveri e degli oppressi; Buster Keaton, che non indebolisce con sentimentalismi il suo universo geometricamente assurdo; E. von Stroheim, crudamente romantico e barocco nella satira del suo mondo di gioventù ("Femmine folli", 1922; "Sinfonia nuziale", 1928) e della civiltà del danaro ("Greed", "Rapacità", 1924). Ma Stroheim si scontra con i produttori, come il documentarista R. J. Flaherty, che in "Nanuk l'eschimese" (1922) e "Moana" (1926) canta l'uomo primitivo, il suo dramma e la sua innocenza. Secondo la lezione di "Greed" l'apporto straniero coglie talvolta dell'America realtà inedite. Così l'oriundo tedesco J. [von Sternberg](#) coi bassifondi popolati da gangsters, lo svedese Sjöström con le campagne desolate ("Il vento", 1928), l'ungherese P. Fejos col cetto impiegatizio, al quale pure dedica uno studio pessimista, "alla tedesca", l'americano K. Vidor ("La folla", 1928). Quanto a Lubitsch, egli s'inserisce piacevolmente con le sue commedie ciniche che preludono a quelle sofisticate; [Stiller](#) ha meno fortuna della sua interprete, la Garbo, che gli vien tolta per farne una star di mai visto splendore; Murnau si unisce a Flaherty nei mari del Sud ("Tabù", 1931).



Neutralizzato ogni possibile concorrente, dal 1925 Hollywood è padrona dei mercati. I suoi soggetti attingono spregiudicatamente a qualsiasi fonte o folclore, livellandoli per il godimento di qualsiasi pubblico. I suoi divi sono americani (D. Fairbanks, T. Mix, H. Lloyd), latini (R. Valentino), scandinavi

(la Garbo), tedeschi (E. Jannings), orientali (S. Hayakawa); i suoi generi vengono perfezionati da registi di ogni provenienza e scuola. I suoi film, distribuiti in ogni continente (anche nell'U.R.S.S., che però impone il diritto di scelta), condizionano le altre cinematografie e più spesso, in America Latina, Asia e Africa, ne impediscono la nascita o lo sviluppo. In Europa, l'Italia, ex regina del peplò, ospita i tedeschi per un nuovo "Quo vadis?" (1924), gli americani per un colossale "Ben Hur" (1926), e non riesce a risorgere; la Gran Bretagna non imbocca la sua strada; la Svezia è paralizzata dall'esodo dei suoi grandi; la Francia accoglie nel proprio seno un'avanguardia che, astratta e sperimentale com'è, e confinata in piccoli club, non infastidisce i commercianti di pellicola e gli esercenti di sale. Tuttavia nel clima fervidamente artistico di Parigi, dove cubismo, dadaismo e surrealismo producono i loro saggi cinematografici, qualcosa matura: vi compiono le prime prove registi come R. Clair ("Entr'acte", 1924) e J. Renoir ed altri, molti dei quali stranieri. Due di essi anzi - il danese [Carl Theodor Dreyer](#), con "[La passione di Giovanna d'Arco](#)" (1928), vera e propria sinfonia di primi piani, e lo spagnolo [Luis Buñuel](#), con l'aggressivo poemetto surrealista che è "L'âge d'or" (1930), già sonorizzato - vi realizzano addirittura i loro capolavori.

L'AVVENTO DEL SONORO



Il cinema ha innanzi a sé il problema del sonoro e del parlato. Esso era stato presente, come il colore, fin dalle origini, ma ora gli sviluppi della tecnica ne consentono la soluzione. Gli artisti, Charlie Chaplin in testa, sono riluttanti: sanno che l'"arte del silenzio" sta per perdere gran parte della sua espressività. I sovietici, in un manifesto del 1929, teorizzano il fonofilm in funzione asincronica rispetto all'immagine; e così lo impiegano i registi più coscienti, che non vogliono sperperare tutto d'un colpo il patrimonio del muto. Pur con qualche esitazione l'industria hollywoodiana si decide per prima al gran passo quando una casa minore, la Warner Bros., che già l'anno prima aveva realizzato con il "Don Juan" il primo film sonoro, nel 1927, col boom del "Cantante di jazz" (di A. Crosland), da cui trarrà le proprie fortune, la pone di fronte al fatto compiuto. Il crollo di Wall Street (1929) accelera il processo di ridimensionamento degli impianti; "Alleluia" di K. Vidor, che nello stesso anno porta al successo le canzoni dei neri d'America, favorisce la richiesta del "parlato e cantato al 100%". Ad eccezione di Chaplin, dei sovietici e delle cinematografie sottosviluppate che tardano, più o meno a lungo, ad introdurlo, il 1930 è l'anno del sonoro per il cinema mondiale.

A cavallo tra muto e sonoro, quasi a convincere polemicamente che il nuovo mezzo non frena lo slancio del cinema più degno, fioriscono diverse personalità di registi mentre si accentua, anche per l'influsso sovietico, l'impegno sociale. Clair in Francia passa dal vaudeville ("Il cappello di paglia di Firenze", 1927) al balletto anarchico ("À nous la liberté", 1931), [George Wilhelm Pabst](#) in Germania dallo psicologismo sessuale ("Lulù", 1928) alla trilogia della rivolta ("Westfront", 1930; "Die Dreigroschenoper" e "La tragedia della miniera", 1931), Vidor in America dal patriottardo "La grande parata" (1925) al quasi classista "Nostro pane quotidiano" (1934). Perfino nell'Italia fascista, in film di A. Blasetti e M. Camerini, e grazie a una parentesi intellettuale promossa da E. Cecchi alla Cines, si comincia a prestare



attenzione alla gente comune e che lavora e a certe lezioni della storia ("1860", di A. Blasetti, 1934). L'olandese J. Ivens, che viaggerà per decenni il mondo, dietro a tutte le rivoluzioni, crea con "Zuiderzee" (1930) e "Borinage" (1934) il documentario militante, mentre il francese J. Vigo in "Zéro de condite" (1933) e "L'Atalante" (1934) brucia il proprio ardore libertario e la propria vita, e dalla Spagna [Luis Buñuel](#) riporta un'implacabile testimonianza di desolazione e sottosviluppo ("Las Hurdes" o "Terra senza pane", 1932). Intanto, in Germania, [la Repubblica di Weimar](#) agonizza.

Rientrato nella patria d'origine, [Sternberg](#) scopre con "L'angelo azzurro" (1930) [Marlene Dietrich](#) e se la porta a Hollywood; Lang allude ai mostri incombenti in "M" (1931) e "Il testamento del dottor Mabuse" (1933); la denuncia del caos, degli squilibri sociali e dei veleni dell'"ordine" si fa più decisa non solo in [Pabst](#), ma nell'intero movimento del realismo critico oggettivo (Ph. Jutzi, C. Junghans, V. Trivas, [Léontine Sagan](#) di "[Ragazze in uniforme](#)", 1931); però S. Th. Dudow, col concorso di Brecht, è l'unico a professare un coerente antinazismo in "Kuhle Wampe" (1932), alle soglie dell'avvento di Hitler.

Nell'U.R.S.S. l'aspra lotta ideologica e la dura dirigenza politica aprono, ben più del sonoro, problemi ai cineasti maggiori. Dalle cine-verità Dziga Vertov passa alle sinfonie del lavoro. Ejzenstejn, criticato per "Ottobre" (1927) e "La linea generale" (1929), si reca in Europa e in America, tenta l'avventura messicana, che si risolve nella "cattedrale incompiuta" di "Que viva México!" (1930-32) e, di nuovo a Mosca, si rifugia nell'insegnamento alla scuola del cinema, la prima fondata nel mondo. Pudovkin, dopo aver girato "La fine di San Pietroburgo" (1927) e "Tempeste sull'Asia" (1929), e Dovzenko, autore di "Arsenale" (1929) e "La terra" (1930), affrontano il sonoro con risultati meno cospicui. Ma, dopo questi grandi, emergono altre figure. G. Kozincev e L. Trauberg, provenienti dall'esperienza eccentrica del F.E.K.S. di Leningrado, dedicano alla Comune di Parigi un gioiello del muto, "Nuova Babilonia" (1929); B. Barnet dalle gustose commedie sulla N.E.P. approda ad un classico, "Okraina" (1933); F. Ermler invece retrocede dal problematico "Frammento d'impero" (1929) al didascalico "Contropiano" (1932); un giovane, N. Ekk, esordisce con Il cammino verso la vita (1931) che alla prima [Mostra d'arte cinematografica di Venezia](#), nel 1932, fa risuonare dallo schermo le note dell'Internazionale. Tuttavia occorre un critico americano, H. A. Potamkin, per scoprire in U.R.S.S. l'allucinante documentario di M. Kalatazov "Il sale della Svanezia" (1930), mentre A. Medvedkin deve sospendere, coi suoi viaggi sul "treno del cinema", le incursioni nel vivo della realtà del Paese.

A Hollywood il sonoro sviluppa il genere gangster (ora il crepitio dei colpi si sente) e dà il via a nuovi filoni come il film rivista, imperniato sulle rutilanti coreografie di B. Berkeley, e la commedia sofisticata, in cui, oltre a Lubitsch che è anche il mago dell'operetta viennese, ottengono i maggiori successi F. Capra, venuto dalle gags comiche, e H. Hawks, reduce da "Scarface" (1932). Si modernizzano nel frattempo le vecchie correnti: a S. Laurel e O. Hardy, della scuola di H. Roach succeduta a M. Sennett, si aggiungono i fratelli Marx, comici surrealisti e verbosi; i primi [horror](#) ("Frankenstein", 1931, di J. Whale, e "King Kong", 1933, di E. B. Schoedsack e M. C. Cooper) si sublima nella poesia di "Freaks" (1932), di T. Browning; il poliziesco, quando non si scatena agli ordini del direttore del F.B.I. J. E. Hoover ("Sterminateli senza pietà", 1935, di G. Marshall), assume vesti letterarie ("Delitto senza passione", 1934, di B. Hecht e C. MacArthur) e venature ironiche ("L'uomo ombra", 1934, di W. S. Van Dyke). Mentre l'aggressiva [Mae West](#) scandalizza, soprattutto a parole, con i suoi inviti al sesso,

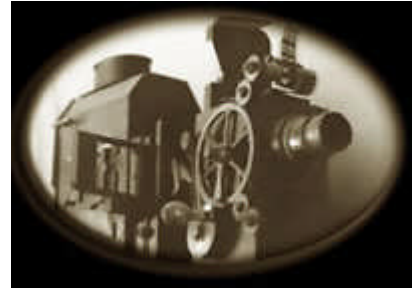


procede imperturbabile il melodramma d'amore, talvolta in costume, con il predominio della "divina" [Garbo](#) e della barocca [Marlene](#), affidata al pigmalione [Joseph von Sternberg](#). Ma la medaglia ha anche qui il suo rovescio, nelle tematiche incisive che affiorano in conseguenza della crisi economica e, ancora una volta, degli influssi europei. A parte Chaplin, che in "Luci della città" (1931) e in "Tempi moderni" (1936) si accosta ai drammi del capitalismo, opere come "All'ovest niente di nuovo" (1930) di L. Milestone o "Io sono un evaso" (1932) di M. Le Roy annunciano il parziale mutamento di rotta del periodo rooseveltiano che, in contrasto col divismo imperante del sex-appeal, onora un tipo di attore che di questo non ha bisogno per imporsi.

Negli anni Trenta il cinema, ormai assurto al rango d'arte, non solo si stabilizza superando presto lo sconvolgimento del parlato ma estende la propria vitalità a nuove zone e nuovi continenti. Sotto la guida di J. Grierson, che tra l'altro permette a R. Flaherty di realizzarvi "L'uomo di Aran" (1934), la Gran Bretagna sale finalmente alla ribalta come scuola del [documentario](#). Inoltre a Londra A. Hitchcock crea il thrilling; il produttore A. Korda, che in gioventù aveva lavorato per la Repubblica dei Soviet ungherese, rivaleggia con gli Americani nel colosso storico; gli attori inglesi esprimono il proprio magistero anche in patria sebbene, prima o poi, destinati a prendere o riprendere la via di Hollywood. Centro europeo diviene Praga che, dopo lo shock prodotto a Venezia dalla donna nuda di "Estasi" (1932, di G. Machatý), ospita nei propri studi troupes straniere. K. Plicka fa

conoscere il folclore slovacco; M. Fric l'eroe "Jánosík" (1936); gli artisti di cabaret J. Voskovec e J. Werich satireggiano il fascismo e il naturalismo boemo si afferma, dopo Machatý, nei film di J. Rovenský e O. Vávra. In Egitto si assesta, tra melodrammi danzati e cantati, il cinema nazionale; e così in India, dove i cineasti bengalesi cominciano a far valere le istanze sociali. Nell'America Latina si registrano i primi tentativi d'indipendenza culturale (Brasile, Argentina). In Asia (Giappone, Cina) emergono le forti personalità dei giapponesi K. Mizoguchi, Y. Ozu, T. Uchida e del cinese Tsai Chu-sheng; a Shanghai la Lega di sinistra guidata da Lu Hsun inserisce anche nel cinema i suoi scrittori progressisti che, sotto il Kuomintang, varano una corrente neorealista ante litteram. Tali cinematografie sono, all'epoca, praticamente sconosciute in Occidente, dove però la [Mostra d'arte cinematografica di Venezia](#) e, nel 1935, il Festival di Mosca ne esibiscono i primi esemplari. La rassegna internazionale moscovita (poi abbandonata fino al 1959) ha anche il compito di celebrare l'ascesa del realismo socialista: "Ciapaiev" (1934) dei Vasilev e "La giovinezza di Massimo" (1935) di Kozincev e Trauberg si dividono il primo premio precedendo i film concorrenti di Clair, Vidor, J. Feyder. La nuova tendenza, postulata da Gorkij e, con una certa diversità d'accenti, da Zdanov e ribadita nel congresso dei cineasti che mette sotto accusa Eizenstejn per la sua ricerca troppo personale, esordisce infatti a un livello elevato mantenendo per tutto il decennio un'indubbia consistenza artistica. Tuttavia il male è alla radice dei principi ideologico-teorici e si chiarirà più tardi: bisogna attendere gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra e affidarsi ancora a Eizenstejn perché l'ombra del demiurgo, con la mediazione di "Ivan il Terribile" (1944, e "La congiura dei Boiardi", 1946-48), appaia sullo schermo in una luce inquietante, prima di essere definitivamente avvolta nel mistico alone della trilogia staliniana di M. Ciaureli ("Il giuramento", 1945; "La caduta di Berlino", 1950, e "L'indimenticabile" 1919/1952). Quasi nulla del realismo sovietico filtra in Italia durante il fascismo. Né il compito di supplire alla modestia della produzione nazionale può essere assunto dalla propaganda nazista o dalle deboli commedie viennesi o ungheresi. Il ruolo tocca invece al verismo romantico e pessimista francese, che arriva d'oltralpe con le firme di [Julien Duvivier](#) e M. Carné e con il volto di J. Gabin. Meno bene si conosce la carriera di Renoir, il cui realismo poetico è il più legato al clima del Fronte popolare e le cui opere maggiori rimangono in Francia. Del resto, se Hollywood manda i disegni animati di Walt Disney (Topolino, Paperino, Biancaneve, ecc.), le comiche di Stanlio e Ollio (che un doppiaggio ingegnoso rende familiari), la musical comedy di F. Astaire e G. Rogers, o le rosee commedie democratiche di Capra, niente si sa del documentarismo rigoroso del gruppo di P. Strand, né dopo "Il traditore" (1935) e "Ombre rosse" (1939) si vede "Furore" (1940) di [John Ford](#), né si conosce "Citizen Kane" (o "Quarto potere", 1941) di [Orson Welles](#), né ovviamente si proietta "Il grande dittatore" (1940) di Chaplin. Eppure negli ultimi anni del fascismo e della guerra qualcosa si muove in Italia. Luchino Visconti con "Osessione" (1942), Blasetti con "Quattro passi tra le nuvole" (1942) e Vittorio De Sica con "I bambini ci guardano" (1943) preludono ad un cambiamento.

DAL BIANCO E NERO AL COLORE



Prima che di colore, nella storia del cinema si deve parlare di colorazione. Eseguita a mano fotogramma per fotogramma, con procedimenti empirici tra cui il viraggio, l'imbibizione, ecc., essa è presente fin dalle origini: Reynaud, Edison, [Lumière](#), Méliès, Pathé, tutti hanno colorato o tinteggiato qualche loro film o qualche parte di esso. Dal caratteristico giallognolo delle pellicole Lumière si passò alla tinteggiatura in funzione spettacolare dei colossi storici come "Cabiria" (1914). Contemporaneamente, da diverse parti si studiarono i primi procedimenti meccanici, spesso tutt'altro che pratici, di cromocinematografia per sintesi additiva di due o tre colori essenziali. Dopo il Kinemacolor di G. A. Smith, uscito dalla "scuola di Brighton" e lanciato in commercio verso il 1910, dopo il Prizma Process dello statunitense W. Van Doren Kelley, adottato da J. Stuart Blackton per due grossi film in Gran Bretagna (1922-23), s'impose il procedimento [Technicolor](#), sperimentato negli anni Dieci da Herbert e Natalie Kalmus e adottato nel decennio successivo col sistema bicromico non additivo, ma sottrattivo (come nel "Pirata nero", 1926, di A. Parker con D. Fairbanks). La prima fase, dopo diversi musicals, si chiuse nel 1933 con "La maschera di cera", di [Michael Curtiz](#). La fase tricromica si aprì invece nel 1932 con le "Silly Symphonies" di Walt Disney e proseguì col [mediometraggio](#) "La Cucaracha" (1934) di L. Corrigan e con "[Becky Sharp](#)" (1935) di [Rouben Mamoulian](#), film famoso per i suoi mantelli rossi e dal quale ebbe inizio la vera storia del film a colori.

Negli U.S.A. e in Gran Bretagna il sistema Technicolor dominò negli anni Quaranta e Cinquanta, fino a quando si reputò più pratico, almeno per la ripresa se non per la stampa, il sistema semplificante detto monopack (a negativo unico triemulsionato) che sostituì il vecchio tripack nei procedimenti Eastmancolor, Anscocolor e altri.

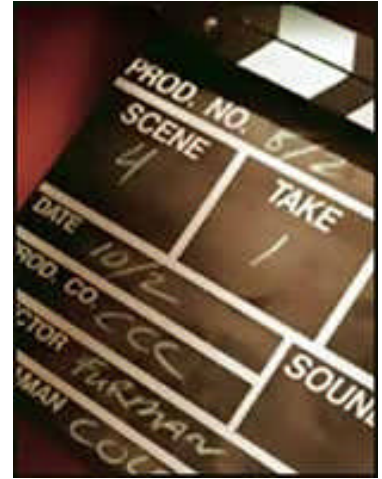
Negli anni Quaranta si affermò in Europa il procedimento tedesco Agfacolor, prima in Germania e poi, modificato e perfezionato nel Sovcolor, in U.R.S.S., dove anche S. Ejzenstejn girò a colori la sequenza del banchetto nella "Congiura dei boiardi". Sono inoltre da citare il Kodachrome, il Gevacolor belga e, per l'Italia, il Ferraniacolor, che ebbe impiego su larga scala a partire dagli anni Cinquanta.

Sotto il profilo estetico, il cromofilm subì nei primi tempi una crisi qualitativa analoga a quella del fonofilm: la ricerca del cosiddetto colore "naturale".

L'influsso della pittura (l'"[Enrico V](#)" di L. Olivier aprì nuovi orizzonti nel 1945), del mondo favolistico ("Il fiore di pietra", 1946, sovietico), della fantasia richiesta dal film d'animazione e del gusto figurativo e compositivo espresso da grandi registi come Ejzenstejn, A. Dovzenko, V. Pudovkin, J. Renoir, L. Visconti, [Michelangelo Antonioni](#), certi giapponesi ecc., ha stimolato il superamento della fase naturalistica della cartolina illustrata in tricromia, sollecitando l'impiego del colore in funzione creativa, alla stessa stregua di altri elementi fondamentali.



IL NEOREALISMO



Nella scia della Resistenza il dopoguerra porta il neorealismo, fenomeno che mette il cinema all'avanguardia della cultura, non solo italiana. Praticamente senza produttori, con attori presi dalla strada, i film di [Roberto Rossellini](#), di Vittorio De Sica, di Luchino Visconti esprimono della nazione ciò che il fascismo aveva umiliato e nascosto. Dire la verità diventa così un imperativo morale, come rendere protagonisti gli sfruttati, gli abbandonati, i deboli. Per la prima volta si vedono le cose al di là della facciata ufficiale. All'immediatezza di questa tendenza, che produce dovunque una scossa salutare, fanno riscontro, quali modelli di un'arte di élite, "Les enfants du paradis" (1943-45) di Carné, l'"Enrico V" (1945) di L. Olivier, "Ivan il Terribile" di Ejzenstejn. Si discute di una "terza via" del cinema, ma la via che s'impone è soprattutto quella della constatazione autocritica, dell'esame e della presa di coscienza dopo gli orrori che l'umanità ha sopportato.

Dopo la seconda guerra mondiale l'Europa cambia fisionomia: rinasce, o più sovente nasce, il cinema nei Paesi di nuova democrazia. Polonia, Repubblica Democratica Tedesca, Cecoslovacchia, Ungheria, Bulgaria, Romania, Jugoslavia, nazionalizzano la produzione e battono strade comuni nel privilegiare certi generi ritenuti secondari e resi impossibili dal profitto privato, come il [film d'animazione](#), il film per ragazzi, il film di divulgazione scientifica; generi, d'altronde, sviluppatissimi in U.R.S.S. Alla [Mostra di Venezia](#) del 1947 la Cecoslovacchia ottiene i premi principali e c'è tra essi quello a J. Trnka, che si annuncia maestro mondiale del film di pupazzi. La Repubblica Democratica Tedesca, con W. Staudte e S. Dudow, inizia l'esame autocritico che la Repubblica Federale di Germania rimanderà fino agli anni Sessanta. La Polonia nelle rovine e nei campi di sterminio, la Jugoslavia nella guerra partigiana, l'Ungheria nel feudalesimo agrario e nella rivolta dei contadini, fissano i temi predominanti delle loro cinematografie. E tuttavia, nonostante le caratteristiche nazionali (Slovacchia, Bulgaria, Romania partono praticamente da zero), il comune stampo di realismo socialista influisce negativamente su uno sviluppo autonomo. L'U.R.S.S., infatti, conosce un momento di stasi e quasi d'impotenza a causa del soffocante "culto della personalità". L'ultimo film di Pudovkin, "Il ritorno di Vasili Bortnikov" (1953), ha un valore di premonizione. Il 1956 e il XX Congresso del P.CINEMA U.S. sbloccano parzialmente la situazione, aprendo un periodo di disgelo in cui si affermano G. Cuchraj, M. Chuciev e gli anziani M. Kalatazov e M. Romm. La Polonia prima (con i film di A. Wajda, J. Kawalerowicz, A. Munk), la Cecoslovacchia e l'Ungheria successivamente, registrano i momenti migliori del loro cinema. Tra i Paesi occidentali europei, l'unico movimento nazionale è il neorealismo italiano. La Francia sembra imboccare la strada resistenziale con "La bataille du rail" di R. Clément (1946), ma rinuncia presto per un eclettismo in cui ciascuna individualità e ciascuna corrente coesistono, da [R. Bresson](#) a J. Becker, da C. Autant-Lara a [Henry-George Clouzot](#). Mentre il magnate A. Rank tenta di gareggiare con Hollywood come già il suo predecessore A. Korda, la Gran Bretagna pulitamente allinea il filone shakespeariano, l'intimismo piccolo-borghese, l'umorismo nero di "Sangue blu" (1949, di R. Hamer) e del trasformista A. Guinness. Influenzato dal neorealismo, negli anni Cinquanta emerge dal letargo, con J. A. Bardem e L. G. Berlanga, il cinema spagnolo. Intanto la Danimarca vanta il suo [Dreyer](#) e la Svezia vara il suo [Bergman](#). Nell'America Latina, il Messico ha goduto una felice parentesi coi film di E. Fernández

fotografati da G. Figueroa, mentre nel 1950, con "Los olvidados", l'esule [Buñuel](#) rientra sulla scena internazionale. L'Argentina prosegue i suoi robusti melodrammi tradizionali (talvolta a sfondo sociale) prima che L. Torre-Nilsson cominci a fare i conti con la sua borghesia. Il Brasile registra il successo di "O cangaceiro" (1953, di Lima Barreto), il tentativo della "Vera Cruz", il ritorno in patria del suo cineasta più illustre, A. Cavalcanti, che aveva partecipato all'[avanguardia](#) francese e al documentarismo britannico. Nel 1951 Rashomon di A. Kurosawa vince il Leone d'oro alla Mostra di Venezia. Il cinema giapponese non è più un mistero per l'Occidente, che nei suoi festival laurea a più riprese Mizoguchi, Kurosawa, T. Imai, K. Shindo e altri. La Cina, che nella seconda metà degli anni Quaranta ha concluso il periodo pre-liberazione, nel 1950 è già in grado di presentarsi al festival di Karlovy Vary con le prime ardenti epopee della Repubblica Popolare. Sempre ai festival filtrano notizie e film di altre cinematografie asiatiche: l'indonesiana, la coreana, la vietnamita.

Da prima della guerra Hollywood ha introdotto il colore, che nel dopoguerra trova applicazione sempre più frequente dovunque, specie nelle costruzioni spettacolari e, s'intende, nel film d'animazione dove il predominio di Disney comincia a vacillare. Va però notato che ancora per diverso tempo (e in certi casi praticamente fino a oggi) i movimenti più avanzati, gli artisti più personali, le cinematografie dei nuovi continenti e quello che negli anni Sessanta si chiamerà il [Nuovo Cinema](#) internazionale rimangono in prevalenza fedeli al bianco e nero. Così i vari sistemi di schermo panoramico, dal [cinemascope](#) al [cinerama](#), annunciano rivoluzioni che si risolvono regolarmente in arretramenti tematici e di gusto. Ciò vale anche per l'Unione Sovietica e per la Cina. La stessa produzione statunitense più seria, quella che riflette situazioni di emergenza, squilibri psicologici del dopoguerra e crisi generazionali, procede su binari modesti. In bianco e nero e formato normale sono non soltanto gli ultimi film di Flaherty e di Chaplin, ma tutti i migliori della pattuglia americana di punta ([William Wyler](#), B. Wilder, [John Huston](#), [Edward Dmytryk](#), J. Dassin, [Fred Zinnemann](#), E. Kazan, [Robert Aldrich](#), [N. Ray](#), R. Brooks e altri), nonché "Il sale della terra" realizzato nel 1953 con la più limpida audacia sociale da H. J. Biberman, uno dei Dieci di Hollywood imprigionati dal maccartismo. Si può affermare che il largo schermo, anche a colori, viene adottato per la prima volta con una certa funzionalità, per ospitarvi le nevrosi dei rappresentanti della gioventù bruciata (e della scuola di recitazione dell'Actors' Studio) impersonati da M. Brando e J. Dean. Naturalmente i mezzi più spettacolari sono impiegati quasi subito per glorificare le ultime versioni dell'eterno femminile: B. Bardot, M. Monroe, le maggiorate fisiche italiane.

Cinema Nuovo

Col sopraggiungere degli anni Sessanta si vanno affermando un po' dappertutto quei movimenti (comunemente definiti "nuovo cinema"), che si contrappongono programmaticamente alla cinematografia tradizionale; loro caratteristiche principali sono il rifiuto dei tradizionali canoni del racconto cinematografico, la sperimentazione di tecniche nuove (per esempio, il piano-sequenza al posto del montaggio a stacchi brevi), un maggiore impegno sociale e la ricerca di un sistema di diffusione alternativo, indipendente dai condizionamenti commerciali.

In Francia si formò (attorno al critico A. Bazin e alla rivista [Cahiers du Cinéma](#)) il movimento della [nouvelle vague](#), che comprendeva autori piuttosto diversi tra loro e che assai presto presero strade divergenti, accomunati però dalla ricerca di uno stile più cinematografico e meno letterario (rifacendosi pertanto come modelli a Renoir, [Roberto Rossellini](#), [Bresson](#), Hitchcock); tra questi: [Claude Chabrol](#), [François Truffaut](#), A. Resnais, [Jean-Luc Godard](#), [Jacques Rivette](#), L. Malle, E. Rohmer.

Contemporaneo alla nouvelle vague francese è il movimento del free cinema inglese (parallelo a quello degli "arrabbiati" in letteratura), costituito da giovani registi che, continuando (e in parte criticando) la scuola documentaristica di Grierson, realizzarono dapprima documentari sulla vita delle classi popolari inglesi e quindi film più o meno duramente polemici nei confronti del sistema; tra questi: il critico e regista L. Anderson, K. Reisz, T. Richardson, [John Schlesinger](#). Risultati di maggior valore conseguirono due registi americani trasferitisi a Londra: J. Losey, che analizza con uno stile rigoroso e personale i rapporti umani all'interno di una società profondamente divisa in classi, e [Stanley Kubrick](#), egualmente impegnato in un'opera di riflessione sulla società moderna.

In Svezia, a fianco dell'opera di [Ingmar Bergman](#), che nella sua vasta produzione (in cui spazia da temi metafisici ai problemi della coppia, a riflessioni sull'arte, a temi schiettamente lirici) ha saputo dar vita ad un raffinato stile personale, sono presenti fermenti di novità nell'attività di registi maggiormente politicizzati, quali B. Widerberg, V. Sjöman, J. Troell.

In Germania, "libertà dalle esperienze convenzionali, dalle coercizioni dell'industria, dalle influenze di gruppi esterni" è alla base dello Junger Deutscher Film di cui A. Kluge, J.-M. Straub, V. Schlöndorff, P. Fleischmann appaiono le personalità più interessanti. Impegno, revisione di storiografie e valori ufficiali, coraggiosa sperimentazione di intrecci e linguaggi contraddistinguono in Cecoslovacchia la nová vlna nella quale troviamo V. Chytilova, J. Nemec, J. Jres, J. Menzel, E. Schorm, I. Passer, S. Uher e, soprattutto, M. Forman (in seguito trasferitosi negli Stati Uniti d'America). La liberazione da ogni forma di colonialismo, la denuncia sociale, un profondo legame con le tradizioni nazionali sono alla base, in Brasile, del cinema novo di N. Pereira, G. Rocha (il maggiore teorico e autore), L. Hirszman, R. Guerra, P. C. Saraceni, C. Diegues.

Benché tutti questi movimenti siano fenomeni d'[avanguardia](#) di più o meno rapida integrazione nella logica del mercato, sono tuttavia forse da considerare l'ultima significativa esplosione di ricerca formale, produttiva, ideale ovvero, anche, l'ultima grande reazione del mondo del cinema in un sistema di comunicazioni di massa segnato dall'egemonia televisiva. Le acquisizioni, tuttavia, sono profonde: l'influsso di una messa in scena basata sull'unicità dell'inquadratura senza montaggio (il piano-sequenza) che trova nel cinema dell'ungherese M. Jancsó e del greco T. Anghelopulos un'applicazione ossessiva e rituale; la continua sperimentazione percettiva e la ricerca documentaria del [New American Cinema](#) e dell'underground di J. Mekas, R. Kramer, S. Brakhage, [Andy Warhol](#), K. Anger (che affiorerà spesso nel cinema statunitense del decennio

successivo); soprattutto la pratica di un cinema d'autore capace di comunicare conoscenze, emozioni e idee prima di annullarsi nella ricerca dell'intrattenimento.

Tutto ciò crea le condizioni di crescita o sviluppo di numerosi registi come i polacchi A. Wajda, [Roman Polanski](#), J. Skolimovski, K. Zanussi, gli ungheresi A. Kovács e I. Szabó, i giapponesi N. Shima, S. Imamura, S. Terayama, Y. Yoshida, gli svizzeri A. Tanner e C. Goretti, gli spagnoli C. Saura e L. Berlanga, il portoghese M. de Oliveira, lo jugoslavo D. Makavejev, il canadese M. Snow, i cileni M. Liffin e R. Ruiz, il boliviano J. Sanjinés, il messicano A. Ripstein, il filippino L. Brocka, L. J. Peries dello Sri Lanka, D. Mehrjui e S. Shadid-Saless dell'Iran e, infine, per la cinematografia sovietica S. Pardzanov, T. Abuladze, W. Suksin, M. Chuciev, J. Sepit', O. Ioseliani, E. e G. Sengelaja, A. Koncalovskije, in particolar modo, A. Tarkovskij.

In Italia, dove tali tendenze sono rappresentate da E. Olmi, [Marco Ferreri](#), P. P. Pasolini, M. Bolognini, [Bernardo Bertolucci](#), i fratelli [Paolo e Vittorio Taviani](#), si perfeziona intanto la commedia di costume, ricco caleidoscopio grottesco e satirico in cui si rispecchiano (grazie ad autori-attori come A. Sordi, N. Manfredi, U. Tognazzi, V. Gassman) le rapide trasformazioni di una società che da contadina diventa industriale. Tra i più versatili registi della commedia troviamo M. Monicelli, [Dino Risi](#), L. Comencini, oltre a P. Germi e A. Pietrangeli, in cui non mancano venature di scetticismo; sul tracciato di un cinema di denuncia e indagine politica e sociale lavorano invece G. Pontecorvo, F. Rosi, E. Petri. Va inoltre ricordato il cinema di V. Zurlini ed E. Scola, F. Maselli e [Mauro Bolognini](#), Vittorio De Sica e N. Loy. Nell'ambito del cosiddetto western all'italiana, s'impone S. Leone e nel genere giallo/horror, [Dario Argento](#).

Gli Anni Sessanta

Gli anni Sessanta sono caratterizzati da un autentico interesse per l'emergere di nuove cinematografie, da quella indiana (che vanta autori come S. Ray e M. Sen), a quella cubana (con registi come T. G. Alea e J. G. Espinosa), a quella cinese (dal vastissimo mercato sin dagli anni Trenta e Quaranta), mentre talune novità interessanti provengono dall'Africa, laddove la cinematografia sta compiendo i passi iniziali (il primo lungometraggio è del 1955 e del 1963 è il notevole "Borom Saret" del senegalese U. Sembene). Tra i paesi arabi si segnala soprattutto l'Egitto con registi come Y. Chanine, S. Abu Seif, T. Salah, mentre in Turchia, dove emerge A. Yilmaz, la cinematografia è presente sin da prima della guerra.

Andando verso gli anni Sessanta, quindi, diventa impossibile confinare la storia del cinema ad un limitato numero di grandi Paesi: lo scacchiere mondiale non è più controllabile da un solo storico, fosse pure uno come G. Sadoul. Giappone, India, la sola città di Hong Kong sfornano annualmente più film di Hollywood, la quale, del resto, subisce un processo di graduale ridimensionamento sia per la concorrenza della televisione, sia per l'ascesa di molte altre "centrali" (tra cui anche Cinecittà), sia per l'affermazione di un nuovo e assai più libero modo di far cinema. Tramonta dunque in America, come anche a Tokyo, la dittatura delle major companies, anche se i capitali di Wall Street o dei finanziari giapponesi trovano egualmente il loro impiego remunerativo: ad esempio nel filone sexy-avventuroso o solamente sexy che un po' dovunque ha alimentato il cinema capitalistico.

La storia del cinema tende anche a farsi storia di singoli cineasti, di "mostri" più o meno sacri: Federico Fellini, [Michelangelo Antonioni](#), Luchino Visconti in Italia, [R. Bresson](#) e Alain Resnais in Francia, [Ingmar Bergman](#) in Svezia, [Luis Buñuel](#) in Messico, Francia e Spagna.

Ma gli anni Sessanta vedono anche la confortante svolta del cinema d'animazione, sottratto definitivamente all'ipoteca figurativa più deteriore; la nascita di nuove cinematografie a Cuba, in Algeria, nell'Africa nera, in Bolivia; l'affermazione delle repubbliche meridionali e asiatiche dell'U.R.S.S.; la turbinosa crescita del cinema d'intervento, contestazione o guerriglia. Vedono soprattutto, e quasi universalmente, il successo del [Nuovo Cinema](#) sotto varie denominazioni e scuole: la [nouvelle vague](#) francese, la più generazionale e reclamizzata; il [free cinema](#) inglese, che convoglia gli "arrabbiati" del teatro, del documentarismo e della letteratura; il cinema nôvo in Brasile che si presenta come cinema della fame, del sottosviluppo e della rivolta; la nová vlna cecoslovacca, che esprime la "primavera" di Praga; la Neue Wege tedesco occidentale,

autocritica sul passato che guarda dietro la facciata del miracolo economico; il [New American Cinema](#) e l'[underground](#) negli Stati Uniti. E anche senza bandiere o definizioni precise una potente scuola nazionale si impone in Ungheria, una contestazione assai vivace fermenta in Jugoslavia, la corrente "politica" italiana ripropone un impegno civile, personalità eterodosse (come A. Tarkovskij, S. Paradzanov) si affermano in U.R.S.S., il cinema "diretto" (cinema-vérité) affronta i problemi del Canada francese, uno stile egiziano si precisa, linguaggi autonomi affiorano in Romania, Bulgaria, Finlandia, Spagna, Portogallo; mentre dall'Argentina si volge al Terzo Mondo il modello di film militante ("L'ora dei forni", di F. Solanas e O. Getino), mentre in Giappone perfino il film di sesso e di violenza è incorporato nel dibattito ideologico, mentre la Rivoluzione culturale cinese rimette in discussione anche il cinema più alto e progressista del passato. Questo nuovo cinema ha avuto spesso vita breve, travagliata, o bruscamente spezzata (Brasile, Cecoslovacchia); talvolta si è esaurito in se stesso (Francia) o è stato assorbito da altri (Gran Bretagna), ma comunque ha caratterizzato un periodo del cinema mondiale in modo irreversibile, apportando anche vere rivoluzioni di linguaggio ([Jean-Luc Godard](#), M. Jancsó, N. Oshima, J. M. Straub, [Andy Warhol](#)) e uno sguardo inedito, lucido e senza miti sulla realtà.

Gli Anni Settanta

Negli anni Settanta la cinematografia degli Stati Uniti d'America conosce un profondo rinnovamento grazie alle produzioni indipendenti e ad autori come J. Cassavetes, D. Hopper, [Robert Altman](#), [Woody Allen](#), P. Bogdanovich, [Francis Ford Coppola](#), [Brian De Palma](#), S. Peckinpah, A. Penn, A. Pakula, [William Friedkin](#), [S. Pollack](#), [Bob Rafelson](#), Martin Scorsese, [Philip Kaufman](#), M. Cimino. Sono costoro a ricodificare profondamente i modelli della finzione cinematografica (ripensando e rielaborando inesauroibilmente il cinema classico) e a mettere a punto complesse rappresentazioni della realtà contemporanea che risentono dell'influenza europea, istituendo inoltre un nuovo star system (A. Pacino, R. De Niro, D. Hoffman, [Jane Fonda](#), R. Redford) che integra con abilità i maggiori attori delle generazioni precedenti (M. Brando, P. Newman, R. Mitchum).

Negli anni Settanta, quindi, si registra anzitutto, dopo un ridimensionamento strutturale, la piena ripresa del cinema statunitense, con i supercolossi affidati ai giovani emersi dalla contestazione e con i conseguenti riflessi sui Paesi nuovamente invasi dai suoi prodotti. Nella Repubblica Federale di Germania l'ondata dei nuovi cineasti (Herzog, Wim Wenders, [Fassbinder](#)) si trova all'avanguardia culturale e artistica in campo internazionale, mentre fatica ad imporsi in quello nazionale. Insieme con le ulteriori conferme dei grandi del passato, nomi inediti sono sbocciati: dopo la rivelazione del cinema svizzero, è esploso in Grecia il talento di Th. Angelopoulos e nuove fasi storiche si sono aperte in Portogallo e in Spagna, anch'essi liberatisi dalle rispettive dittature. Nell'area socialista un solido punto di riferimento continua a essere l'Ungheria, mentre interessanti sviluppi si sono avuti in Bulgaria e in Polonia (Wajda, Zanussi). Sul quadrante sovietico, da Mosca a Leningrado, rimaste le capitali tradizionali, l'interesse degli osservatori si è andato accentuando verso le repubbliche periferiche, meridionali e caucasiche in primo luogo. Emerge, riscuotendo enorme successo, il cinema australiano ([Peter Weir](#), B. Beresford), che mostra subito alta qualità e professionalità. Per quanto riguarda l'Asia, nessun discorso unificante è possibile: tra Cina, Giappone e India le distanze sono abissali. Nella Repubblica Popolare Cinese si è tornati a produrre film dopo la parentesi della Rivoluzione culturale: ideologicamente accentuati quelli del periodo della "banda dei quattro", più sfumati ma forse più eloquenti i "melodrammi socialisti" attuali. In Giappone l'esponente più prestigioso, Kurosawa, ha potuto risalire la china con l'aiuto sovietico ("Dersu Uzala", 1975) e americano ("Kagemusha", 1980); Oshima si è visto interdire in patria "L'impero dei sensi" (1976), prodotto con capitali francesi. In India si è invece raggiunto il record della produzione annua, con oltre 700 film: continua il magistero di S. Ray, cui si affianca M. Sen. Drammatiche voci si sono fatte udire dalla Turchia, dove l'attore-regista Y. Güney è incarcerato (Palma d'oro a [Cannes](#) con "Yol", dopo una fuga avventurosa muore a Parigi nel 1984), e dall'Iran, prima della cacciata dello scià e anche dopo. Altrettanto meritoria la presenza, spesso militante come nei documentari palestinesi, di un cinema arabo che spazia dal Vicino Oriente all'Africa settentrionale; mentre anche il continente nero, nella sua battaglia contro il neocolonialismo interno e straniero, si è avvalso di film importanti, dal Senegal all'Etiopia, come di testimonianze girate tra l'emigrazione, specie a Parigi e a Londra.

In Italia gli anni Settanta vedono i grandi autori del dopoguerra dare ancora salda testimonianza della propria presenza: da De Sica ("Il giardino dei Finzi Contini", 1971) a [Rossellini](#) che inizia a

sperimentare programmi storico-didattici per la televisione; da Visconti ("Morte a Venezia", 1971) a Fellini ("Amarcord", 1973), ad [Antonioni](#) ("Professione reporter", 1975), mentre giungono a maturità espressiva, sulla scia delle utopie liberatorie del decennio precedente, registi come [Bertolucci](#) ("Ultimo tango a Parigi", 1972) e [Ferreri](#) ("La grande abbuffata", 1973). Anche in campo internazionale, peraltro, continua l'opera di maestri delle generazioni passate come Hitchcock ("Frenzy", 1972), [Buñuel](#) ("Il fascino discreto della borghesia", 1972), [Bergman](#) ("Scene da un matrimonio", 1974), Kurosawa ("Dersu Uzala", 1975). Mentre in Germania si fa intanto largo una generazione di registi ([Rainer Werner Fassbinder](#), W. Herzog, Wim Wenders, [Margarethe von Trotta](#)) che, nel solco dello Junger Deutscher Film, s'imporrà sul mercato internazionale con film dallo stile raffinato e metaforico e dal contenuto spesso duramente polemico nei confronti del sistema sociale tedesco, in Australia si mette in luce un gruppo di registi (P. Noyce, B. Beresford, F. Schepisi e [Peter Weir](#)) di solida professionalità.

Nella seconda metà degli anni Settanta in Italia si ha l'esordio di una nuova generazione di registi quali P. Avati, Nanni Moretti, P. Del Monte, G. Amelio, [Salvatore Piscicelli](#), e all'inizio del decennio successivo quello di autori-attori per lo più provenienti dal cabaret e dalla televisione, come R. Benigni, C. Verdone, M. Troisi. Caratteristica comune di questa nuova cinematografia è il trovarsi ad operare in una realtà profondamente condizionata dalla proliferazione incontrollata dell'emittenza televisiva liberalizzata nel 1976, alla quale si deve sia la brusca contrazione del mercato, sia la notevole difficoltà degli spazi di sperimentazione, e ciò malgrado l'appoggio produttivo cui la RAI si era impegnata fin dagli anni passati.

Con gli anni Ottanta il panorama internazionale del cinema si allarga ulteriormente e si fa più complesso. Nuovi Paesi si affacciano (dal Camerun al Costa Rica, dalla Nuova Zelanda all'Islanda), il cinema fiorisce in luoghi di libertà limitata (Filippine, Corea del Sud) e si prende una rivincita dove s'accendono barlumi di democrazia (Argentina, Brasile). Scompaiono purtroppo grandi nomi, come [Huston](#), [Buñuel](#), Losey, Tarkovskij, [Fassbinder](#), [Truffaut](#), Rocha, il ricordato Güney; [Bergman](#) apparentemente si congeda con "[Fanny e Alexander](#)", ma proseguono trionfalmente decani come Oliveira (Francisca), [Bresson](#) (L'argent), Kurosawa (Ran). In Italia, si riconfermano autorevolmente Fellini, Scola, Rosi, i fratelli [Taviani](#). In campo europeo insieme al cinema francese, risorto (con Rohmer, Malle, ecc.) dalle ceneri della vecchia nouvelle vague, il cinema britannico ha ritrovato ottima salute; il cinema tedesco ha con Wenders i massimi successi (Leone d'oro con "Lo stato delle cose", Palma d'oro con "Paris Texas" e "Il cielo sopra Berlino"). Tra i Paesi dell'Est europeo, l'Ungheria conserva nel corso degli anni Ottanta la "tenuta" più costante; nell'Unione Sovietica, che ha in N. Michalkov il suo più noto cineasta, viene finalmente liberato Paradzanov (nuovi sviluppi si attendono ora dal processo di democratizzazione che, dopo aver investito sul finire del decennio tutti i Paesi dell'Est europeo, è culminato nel 1991 nella disgregazione stessa dell'U.R.S.S.). Tuttavia il dato di fondo più rimarchevole è il ritorno, su tutti i mercati, del cinema statunitense, con colossali spettacoli ([Spielberg](#), [Coppola](#)), ma è in ascesa anche il movimento degli indipendenti, mentre [Woody Allen](#) si conferma grandissimo regista.

Il cinema off Hollywood rafforza una nuova ondata di cineasti dal linguaggio personale, a volte grottescamente estremo altre più intimo e realistico. Tra i primi ad emergere [David Lynch](#), Sam Raimi, i fratelli Coen, Abel Ferrara, mentre gli anni Novanta si aprono con l'esplosione del talento [Quentin Tarantino](#). Dall'altro lato del fenomeno si situano autori dalla pratica più appartata come Hal Hartley e altri provenienti dal cinema più impegnato come [Gus Van Sant](#) e [Gregg Araki](#).

Tra i generi trionfano la commedia e l'[horror](#), con cineasti (D. Cronenberg, W. Craven, J. Carpenter, T. Hooper) in grado di suggerire e sottolineare malesseri ben più generali. In Europa, nel generale declino dei mercati nazionali, si affermano personalità dai percorsi estremamente individuali ed originali, come lo spagnolo [Pedro Almodóvar](#), il polacco [Krzysztof Kieslowski](#) prematuramente scomparso, il finlandese A. Kaurismaki, lo jugoslavo Emir Kusturica, gli inglesi Ken Loach, [Peter Greenaway](#) e Mike Leigh, l'italiano Nanni Moretti, il danese Lars Von Trier, il finlandese Aki Kaurismaki, il portoghese João Cesar Monteiro, per non parlare della vivacissima scena francese, sempre ricca di nuovi talenti ([André Techinè](#), Leos Carax, [Olivier Assayas](#), Mathieu Kassovitz, [François Ozon](#)).



Nomi nuovi arrivano anche dall'Oceania, che non rinuncia ad esportare esempi di ottimo cinema, di buon livello qualitativo anche nel caso delle produzioni più commerciali, come fanno fede le opere di emergenti come [Rolf de Heer](#) e Scott Hicks in Australia e soprattutto come [Jane Campion](#) e Lee Tamahori in Nuova Zelanda. Per quanto riguarda il cinema di Hong Kong e quello di Taiwan l'offerta è articolata: dall'action movie – con registi-produttori come Tsui Hark e autori come John Woo, vivacissimi innovatori nella fedeltà alla ricchezza visionaria di padri nobili come Kung Hu – agli esponenti di un cinema di grande raffinatezza drammatica, come Hou Hsiao-Hsien o Tsai Ming-Liang, che si avvicinano in qualche modo alle ispirazioni e alla pratica dei primi autori postmaoisti provenienti dalla Cina, Zhang Yimou e Chen Kaige. Mentre il Giappone non riesce a rinverdire i fasti della sua ammirabile tradizione narrativa, anche se non vanno dimenticate le digressioni noir di Takeshi Kitano e i deliri horror di Shinya Tsukamoto, si affermano dall'Iran due personalità di valore assoluto, che propongono profondissime riflessioni sul rapporto tra il mezzo e la verità dei contenuti: si tratta di Abbas Kiarostami e di Moshen Makhmalbaf, così come da Israele si fa sentire la lezione di Amos Gitai. Poco di nuovo è presente nelle produzioni brasiliane, argentine e cubane, così come ancora scarsamente significativa nel suo complesso appare la scena africana, nonostante la ammirabile abnegazione con cui i cineasti - tra cui si deve citare almeno Idrissa Ouedraogo del Burkina - si dedicano alla realizzazione dei loro progetti, mentre le cinematografie maghrebine ed egiziane, sembrano segnare il passo.

In Italia gli anni Novanta portano numerose scomparse, Federico Fellini (1993), Massimo Troisi (1994), Giulietta Masina (1994), ma allo stesso tempo confermano una netta ripresa del cinema con autori come Gabriele Salvatores ("Mediterraneo", [Oscar](#) come miglior film straniero, 1992), il già citato Nanni Moretti (premio per la migliore regia a Cannes per "Caro diario", 1994), Mario Martone ("L'amore molesto", 1994), Carlo Mazzacurati ("Il toro", 1994). Una ripresa che ha, comunque, coinvolto tutta l'Europa: il cinema inglese con J. Sheridan (Orso d'oro al Filmfest di Berlino per "Nel nome del Padre", 1994), il cinema francese con P. Chéreau ("La regina Margot", 1994), il cinema spagnolo con [P. Almodóvar](#) ("[Kika](#)", 1994), il cinema tedesco con W. Wenders ("Così lontano così vicino", 1992).

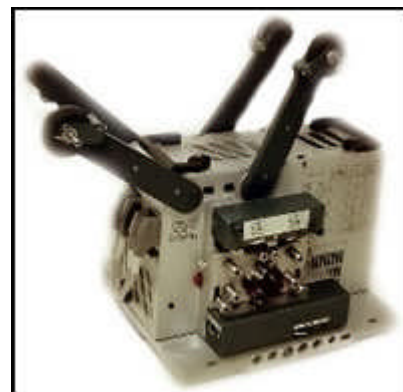
Tecnica cinematografica: caratteri generali...



Dal punto di vista tecnico, il fenomeno su cui si basa la cinematografia è quello della persistenza delle immagini sulla retina, per cui una serie di immagini fisse viste in successione sufficientemente rapida rende l'illusione del movimento. Questa teoria fu elaborata nel 1829 da J. A. F. Plateau che nel 1832 realizzò il fenachistoscopio, il primo apparecchio per la visione d'immagini in movimento; contemporaneamente S. R. von Stampfel realizzò un apparecchio simile chiamato stroboscopio. Un perfezionamento di questi strumenti è costituito dallo zootropo realizzato nel 1833 da W. G. Horner. Un successivo importante sviluppo si ebbe con il coreutoscopio (Beale e Molteni, 1866) che consentì la proiezione di immagini in movimento. Nel 1877 É. Reynaud costruì il prassinoscopio, che perfezionò poi nel 1888 ponendo le basi del théâtre optique che rimase in auge fino al 1900. Nel frattempo ebbe notevole sviluppo la [cronofotografia](#), nella quale si utilizzarono alcuni degli apparecchi menzionati per la ricostruzione del movimento mediante fotografie anziché con disegni. Ma la limitazione della cronofotografia consisteva nel fatto che con essa si potevano analizzare solo azioni molto brevi. E. J. Marey nel 1887 ideò, per i suoi studi cronofotografici, il "fucile fotografico" che utilizzava delle strisce di carta sensibile. Nel 1889 G. Eastman realizzò le prime pellicole trasparenti al nitrato di cellulosa la cui affermazione consentì, nel 1891, a Th. A. Edison la messa a punto definitiva del suo cinetografo con il quale riprendeva film che venivano proiettati

mediante il cinetoscopio. Partendo dall'idea di Edison i fratelli [L. e A. Lumière](#), noti produttori di materiali fotografici, perfezionarono (1895) il [cinématographe](#) di L. Bouilly. Nello stesso anno T. Armat stabilì il principio su cui si basano i proiettori moderni, nei quali il tempo in cui l'immagine rimane ferma in corrispondenza della finestra di proiezione è maggiore dell'intervallo di trascinamento del fotogramma.

Lo sviluppo commerciale della cinematografia si può far iniziare nel 1896 con le proiezioni pubbliche dei fratelli Lumière e con la realizzazione del proiettore di Armat (vitascope). A partire da tale data si sono avuti continui perfezionamenti delle tecniche cinematografiche, ma senza innovazioni rivoluzionarie, fino all'introduzione del cinema sonoro prima e del colore poi. Benché l'invenzione del fonografo di Edison risalga al 1877 e fin dai primi tempi si sia tentato di associare le immagini in movimento al suono di questo strumento, i primi risultati soddisfacenti furono ottenuti solo nel 1904 quando E. A. Lauste riuscì a registrare suono e immagine sulla stessa pellicola cinematografica. Malgrado i notevoli miglioramenti che il sistema di Lauste ebbe negli anni successivi, l'epoca del cinema sonoro ebbe inizio però nel 1926



con il "Don Juan" della Warner Brothers, che utilizzava ancora la registrazione del suono dei dischi. Agli albori del cinema risalgono anche le prime applicazioni del colore, che però non veniva ottenuto con tecnica fotografica, ma colorando a mano ogni fotogramma: una variante di questo metodo, denominata Pathécolor, si serviva di maschere ricavate da positivi cinematografici per applicare automaticamente fino a sei colori, uno per maschera, su una pellicola positiva che scorreva con le maschere stesse in una macchina simile a quelle da stampa. Nel 1910 si ebbe il lancio commerciale del procedimento Kinemacolor, brevettato nel 1906 da G. A. Smith. Si trattava di un processo additivo a due soli colori nel quale i fotogrammi venivano ripresi alternativamente attraverso un filtro rosso e uno blu-verde, sistemati su un disco rotante. La sequenza di ripresa era di 32 fotogrammi al secondo, doppia di quella allora normalmente usata. La proiezione avveniva attraverso filtri uguali a quelli usati in ripresa. Successivamente furono messe a punto diverse altre tecniche di riproduzione dei colori tra cui occupano una posizione di particolare rilievo i vari procedimenti della [Technicolor](#), il più importante dei quali, rimasto quasi invariato fino ai nostri giorni, fu lanciato nel 1933 con il film "Flowers and Trees" di W. Disney.

L'esigenza di proiezioni cinematografiche spettacolari richiese fin dagli inizi lo sviluppo di sistemi di proiezione su grande schermo. Il problema era stato affrontato già nel 1896 da G. Demeny e nel 1900 da L. Lumière che avevano ripreso dei film su pellicola di grande formato. Nel 1897 R. G. Samsom brevettò un sistema di proiezione su uno schermo di 360°, precursore del circarama, che utilizzava dieci proiettori sistemati in un'unica cabina al centro della sala da proiezione. Il primo sistema soddisfacente di proiezione su schermo panoramico fu messo a punto da A. Gance nel 1927 e va considerato il precursore del cinerama. Si impiegavano tre proiettori mossi da un unico motore che proiettavano su uno schermo largo tre volte il normale tre differenti immagini oppure una panoramica ripresa da tre cineprese sincronizzate. Con questo sistema vennero realizzati dallo stesso Gance il film "Napoléon vu par G. A." e altre pellicole, ma non ebbero seguito.

I sistemi di proiezione su schermo panoramico si svilupparono dopo la seconda guerra mondiale: nel 1952 apparve il [cinerama](#) seguito nel 1953 dal [cinemascope](#) e successivamente dal [technirama](#), dal panavision, dal vistavision, ecc.

Un'esigenza sentita fin dai primi tempi della cinematografia è stata la realizzazione dei film stereoscopici. A questo scopo sono stati impiegati svariati sistemi, il primo dei quali, ideato da A. d'Almeida nel 1858, venne utilizzato nel 1897 da C. Grivolas. Il soggetto veniva ripreso con una macchina stereoscopica su due pellicole attraverso filtri di colore complementare. I positivi da proiezione, colorati come i filtri, venivano osservati attraverso occhiali con lenti del medesimo colore. Sistemi di questo tipo vennero usati ripetutamente tra il 1925 e il 1935 (anche da A. Gance) e tornarono alla ribalta nel 1950, ma furono presto sostituiti da sistemi che utilizzavano luce polarizzata, in quanto i precedenti metodi basati sul principio degli anaglifi non consentivano la riproduzione dei colori. La cinematografia stereoscopica è ora abbandonata in favore dei sistemi di proiezione su schermo panoramico per motivi di costo e per le difficoltà inerenti alla proiezione e alla visione.

Tecnica cinematografica odierna...



Un film si suddivide in tempi, la cui durata è determinata dalla capienza delle bobine del proiettore; le singole parti del racconto sono costituite da sequenze, formate da una successione di scene; ogni scena è composta da quadri (inquadrature). Questa organizzazione del linguaggio cinematografico suggerisce la successione delle operazioni necessarie alla preparazione delle riprese. Generalmente si parte da un soggetto intorno al quale si costruisce una trama, oppure da un racconto preesistente. Segue la preparazione della scaletta, ossia uno schema della struttura narrativa del film, con cui è definita la successione delle azioni principali. In base alla scaletta si prepara la sceneggiatura, nella quale sono riportati tutti gli elementi del racconto, suddivisi in scene e quadri, che possono essere realizzati in immagini. La sceneggiatura, oltre alla descrizione dell'azione, deve anche riportare tutte le indicazioni necessarie alla realizzazione delle riprese, come l'ambiente in cui esse devono essere effettuate, la loro durata, il punto di vista, il campo inquadrato, gli eventuali movimenti di macchina e gli attori impegnati (con le rispettive battute del dialogo). Oltre che come guida per le riprese, la sceneggiatura serve anche in fase di montaggio per ricostruire l'esatta successione dei quadri, che generalmente sono ripresi in tempi diversi secondo una successione determinata unicamente da ragioni economiche e organizzative.

Prima di procedere alla ripresa è necessario preparare l'ambiente in cui si svolge la scena e sistemare la macchina da presa nel posto indicato dalla sceneggiatura, disponendola su un cavalletto, eventualmente posto sul mezzo prescelto per effettuare i movimenti di macchina previsti. Se la ripresa è sonora, occorre anche sistemare i microfoni e gli apparecchi di registrazione. Viene poi approntato l'impianto di illuminazione, che può essere necessario anche nelle riprese in esterno per schiarire le ombre o per ottenere effetti particolari. A questo punto si passa alla prova del quadro per controllare che l'azione, l'illuminazione e i movimenti di macchina corrispondano a quanto richiesto dalla sceneggiatura. Al termine delle prove, dopo un controllo definitivo dell'esposizione, si avvia il motore della macchina da presa, si riprende il ciak e s'inizia l'azione. Ogni azione è ripresa più volte, eventualmente anche da più macchine sistemate in posizioni diverse, in modo da poter scegliere le inquadrature migliori in sede di montaggio.

Nel corso della realizzazione delle riprese si prende nota di tutti quei particolari che possono cambiare tra una ripresa e l'altra (ad esempio la disposizione degli oggetti, gli accessori dei costumi, la posizione del Sole o degli orologi, l'illuminazione, l'esposizione, ecc.), in modo da evitare errori di continuità. Se la scena è molto complessa, oltre a redigere queste note si riprendono delle fotografie.

Al termine delle riprese il materiale filmato è inviato al laboratorio di sviluppo, eventualmente accompagnato da indicazioni per il trattamento. Lo sviluppo dei negativi esposti viene ottenuto mediante sviluppatrici automatiche e da esso si ricavano successivamente le copie positive che servono per il montaggio, con il quale viene organizzata la struttura del film, stabilendo la successione definitiva delle immagini. La prima copia montata, ancora priva della colonna sonora, è detta copia di lavorazione. Da questa, passando attraverso un negativo intermedio, si ottiene un certo numero di duplicati (detti copie lavanda nel bianco e nero perché ottenute una volta su pellicola con supporto di tale colore).

La colonna sonora definitiva del film viene ottenuta combinando opportunamente le colonne sonore parziali in cui sono incisi i dialoghi, i rumori e le musiche. Questa operazione viene detta missaggio. Dalla copia lavanda e dalla colonna sonora missata si ottengono infine le copie per la distribuzione. Le copie da proiettare all'estero vengono ottenute a partire dalla copia lavanda e dalla colonna sonora internazionale, sulla quale non sono incisi i dialoghi che verranno incisi successivamente con il doppiaggio.

Gli anni Novanta hanno visto l'ingresso sempre più massiccio dell'elettronica e dell'informatica nella tecnica cinematografica. Anche se il supporto finale di un film, la pellicola chimica, è rimasto lo stesso, tutto ciò che ne è a monte è stato profondamente rivoluzionato. L'uso delle tecniche digitali si è inizialmente esplicitato nella realizzazione di effetti speciali, al posto dei pupazzi meccanici utilizzati in passato. Gli effetti (mostri, personaggi fantastici, scenari) vengono realizzati al computer con immagini sintetiche e successivamente uniti, sempre in workstation informatiche, alle scene reali girate in maniera tradizionale e poi digitalizzate, o girate direttamente in digitale. I primi film con lunghe sequenze (svariati minuti) realizzati direttamente al computer sono stati "Il tagliaerbe" (1992) e "Jurassic Park" (1993). Nel primo il computer ha creato gemelli elettronici degli attori reali, ricostruendone le fattezze a partire da centinaia di fotografie; nel secondo, i dinosauri del film sono stati ricreati utilizzando migliaia di immagini di rettili presenti in natura (lucertole, varani ecc.) e montandole per dare vita ai mostri del passato. Il movimento dei dinosauri è stato ottenuto con softwares di animazione particolarmente sofisticati. Altri film realizzati in questo modo sono stati "Forrest Gump" (1994), con la celebre sequenza in cui l'attore Tom Hanks incontra il presidente Kennedy, ottenuta digitalizzando un vecchio filmato di un ricevimento alla Casa Bianca e sostituendo attraverso il computer le immagini di una persona che incontra Kennedy con quella dell'attore; e "Stargate" (1994), nel quale l'immagine spettacolare di una piramide egizia che si apre in quattro parti è stata ottenuta al computer partendo da una semplice fotografia di una piramide reale. Ancora più complessa è stata la realizzazione del film della Disney "Toy Story" (1995), che ha utilizzato per la prima volta, in tutta la storia del cinema, una grafica tridimensionale realizzata al computer, grazie alla quale la macchina da presa è potuta "entrare" nella scena virtuale muovendosi intorno agli oggetti e riprendendo quindi sempre da diversi punti di vista. Per realizzare con questa grafica tridimensionale i personaggi sono stati necessari, per ognuno di quelli principali, circa 70000 linee di codice di software e 700 controlli di animazione, di cui 200 sul viso e 28 solo sulla bocca. Le superfici dei personaggi sono state realizzate con 189 texture maps (mappe digitali che riproducono ognuna un diverso "tessuto") e la pelle è stata ottenuta sovrapponendo 10 strati diversi di "tessuto elettronico" per conferire la trasparenza e la consistenza della pelle umana. Tutto ciò ha richiesto dalle 2 alle 15 ore di lavoro per ognuno dei 110.000 fotogrammi del film, utilizzando una batteria di workstation informatiche.

L'elettronica e l'informatica servono anche per realizzare film basati su scenari "sintetici", cioè generati al computer, sui quali vengono sovrapposti gli attori reali ripresi davanti a uno sfondo blu. Significativo è l'esempio di film come "Il tagliaerbe 2" (1995), girato in un set a Hollywood, ma con scenari virtuali realizzati a Londra, nei laboratori della Kodak-Cinesite. Ogni sera, il lavoro della giornata veniva trasmesso on line da Londra negli U.S.A. dove veniva sovrapposto alla scena filmata con gli attori veri, che recitavano davanti a uno schermo blu. Per realizzare questi scenari virtuali le workstation informatiche hanno elaborato circa 800 Mbyte per ogni fotogramma, vale a dire 19,5 Gbyte per ogni secondo di film, successivamente compressi e inviati negli U.S.A. su 24 linee digitali (ISDN) simultaneamente. Nonostante ciò ogni secondo di scenario virtuale ha richiesto 20 minuti di trasmissione.

L'inevitabile sviluppo di queste tecnologie è la realizzazione di film con attori virtuali, che però si muovono, agiscono e parlano come esseri umani. L'obiettivo è quello di creare dei sosia elettronici di attori scomparsi, fatti così "rivivere" in nuovi film. Con tali metodi è stata già creata negli U.S.A. una "Marilyn virtuale" che può essere comandata a piacere via computer e quindi utilizzata per interpretare nuovi film. In Giappone è stata realizzata inoltre la prima "attrice virtuale" dotata anche di una sua "personalità" e della capacità di cantare, recitare e ballare. Si chiama Kyoko Date ed è stata creata da 20 esperti di computer graphic con un lavoro durato venti mesi.

Il connubio fra informatica e cinema ha condotto anche allo sviluppo del cosiddetto restauro elettronico di vecchi film, a cui sono stati restituiti i colori e il sonoro originali. L'esempio più significativo in questo campo è stato il restauro del primo lungometraggio a colori della Disney, "Biancaneve e i sette nani".