

INTRODUZIONE ALLA STORIA DEL CINEMA

1. Il cinema delle origini

1. Dall'invenzione del cinematografo all'egemonia di Hollywood

1° proiezione pubblica il 28-12-1895 a Parigi (*Lumiere*). Già nel 1891 Edison e Dickson hanno però creato il **kinetoscopia** → visione individuale di un breve filmato. Ma pubblico preferisce proiezione collettiva → **cinematografo** → proiezione su grande schermo, pellicola su supporto flessibile e trascinato a 16 fps. Dal 1900 vengono valorizzati film narrativi a scapito delle riprese dal vero e si organizza la produzione → regista responsabile della concezione del film e sovrintende alla lavorazione. Dal 1905 nascono negli USA locali appositamente dedicati alla proiezione di filmati → **nickelodeon** → programmazione rapida, flessibilità degli orari e prezzi popolari. Nel 1905 il polo produttivo maggiore è la Francia (*Melies, Pathè, Gaumont*), ma anche Italia (film storici come *Quo vadis?* ('12) e *Cabiria* ('14), melodrammi) e Danimarca (intrecci polizieschi, *Olsen*). Film USA non sfondano all'estero per *guerra dei brevetti* → Edison impedisce lo sfruttamento commerciale del cinema → finisce con la nascita della **MPPC** (1908).

Dopo il 1908 cinema cerca di conquistare la classe media → si riorganizzano luoghi di consumo e si inseriscono nei film intenti moralistici.

Dal 1906 nascono le serie comiche (*Deed e Linder*), dagli anni '10 si sviluppa negli USA la **slapstick comedy** → comicità farsesca e catastrofica, rilettura grottesca della società; succedersi ripetitivo ma veloce delle gag, caratterizzazione estrema dei personaggi, grande velocità ritmica. Per coinvolgere borghesia viene privilegiato cinema narrativo → molti riadattamenti di pieces teatrali o di testi letterari (**Film d'Art** e **Famous Players in Famous Plays [Paramount]**). Dopo il '10 in Europa si impone il lungometraggio (1200 metri, 60') → affermazione favorita da film storici italiani e melodrammi danesi.

Negli anni '10 si afferma industria cinematografica USA → produzione si sposta da NY alla California → meta preferita dai dissidenti di Edison. Con lo scoppio della 1°g.m., cinematografia europea è danneggiata e USA impongono loro egemonia. 2° fattore: le piccole compagnie di distribuzione e produzione si associano in aziende a concentrazione verticale → nascono la **Universal**, la **Paramount**, **Warner Bros**, **Fox Film**. Regista diventa solo il responsabile della ripresa mentre il produttore lo è dell'intera lavorazione → **Producer system**. Nasce lo **Star system** → attore diventa veicolo di promozione del film.

2. Modi di rappresentazione: attrazione e narrazione

Burch distingue "Modo di rappresentazione primitivo" (**MRP**) da "Modo di rappresentazione istituzionale" (**MRI**) → cinema classico di Hollywood.

L' MRP si basa su una concezione autonoma dell'inquadratura → centro privilegiato della rappresentazione. Fino al 1902 film sono monopuntuali, dal 1903 al 1906 piani si moltiplicano, ma il montaggio consiste nella giustapposizione di scene singole. **Caratteristiche inquadratura MRP**: illuminazione uniforme, cinepresa fissa e frontale, uso frequente del fondale dipinto, distanza fra macchina da presa e attori notevole. Il montaggio finora è "non continuo" → nel cambio di inquadratura si genera una discontinuità; un'alternativa è il *montaggio ripetitivo* dell'azione → effetto di sovrapposizione temporale.

Nel MRP *Gunning e Gaudreault* hanno individuato l'esistenza di due sistemi: 1) **attrazione mostrativa** 2) **integrazione narrativa**. 1) la priorità è attrarre facendo vedere → centralità del *trucco* → vicina all'attrazione da circo 2) racconto diventa l'elemento portante del sistema. Le inquadrature si integrano nell'unità del racconto → *processo di linearizzazione narrativa delle inquadrature* → si realizza nei film ad inseguimento.

Questi due sistemi differenti implicano anche un cambiamento delle relazioni spettatore-film: 1) spettatore guarda e attore sa di esibirsi 2) spettatore deve diventare invisibile, è un voyeur ubiquo. 1) prevale fino al 1908 2) dal 1908 al 1915 → prelude al cinema classico

3. Visione e spettacolo: Lumiere, Melies

Lumiere e Melies sono visti in posizioni contrapposte: 1) vita colta sul fatto, riprese in ext. 2) promotore di un cinema spettacolare. Ma questa antitesi perde di significato se collochiamo i registi nell'ambito dell'attrazione mostrativa → entrambi vogliono "far vedere".

Lumiere:

Promuove la formazione di operatori incaricati di girare il mondo per arricchire un catalogo di vedute o di parate (1422 titoli). Operatori possono lavorare in autonomia grazie a caratt. del cinematografo. Film Lumiere è un **prodotto in serie**: una sola inquadratura di 50", cinepresa fissa o su supporto mobile, viene privilegiata la veduta d'insieme. L'unità dei film è caratterizzata dai **flussi di movimento**. Gli scorci e i monumenti celebri sono relegati sullo sfondo, i protagonisti sono le **traiettorie delle folle**. Immagine centrifuga → movimento deborda dal quadro di ripresa (*L'arrivee d'un train a la Ciotat*). Questa dimensione debordante viene meno nei film di finzione (*L'arroseur arrosé*) → trasformazione della scena in un teatro. Film Lumiere in recessione già dal 1898

Melies:

Concentra la sua produzione (a livello imprenditoriale) sui film a trucchi. Fonda una casa di produzione, la **Star Film** e costruisce un teatro di posa. Melies **inventa un mondo meraviglioso**, parodistico più che terrificante. Postulano **universi impossibili ma coerenti**. I film più celebri sono i **viaggi immaginari** (*Viaggio sulla Luna*, *Viaggio attraverso l'impossibile*). Procedimenti più usati sono: l'**arresto/sostituzione** e la **sovrimpression**. Unità di base è sempre la singola scena, cinepresa fissa, effetti dinamici illusori; non vi è una progressione lineare del racconto. Presenza sporadica del montaggio: discontinuità nella scena della caduta dell'astronave nel *Viaggio sulla Luna*. Melies in crisi negli anni '10 → Star film si rivela molto debole, produzione è ormai strettamente industriale e non più artigianale, declino dell'interesse del cinema fantastico

4. Il primo cinema inglese e Porter

Cinema pionieristico inglese:

Attenzione per la componente attrazionale del trucco → gioco con il cinema stesso (es. *The big swallow* di **Williamson**) → spettatore che non vuole farsi riprendere inghiotte l'apparecchio.

Cinema inglese importante anche x il montaggio: tendenza a divisione in più inquadrature presente già nel *Bacio nel tunnel* (1899) di **Smith**. In *La lente della nonna* (1901) Smith crea l'alternanza di immagini di qualcuno che guarda a ciò che lo spettatore sta guardando.

Williamson è invece più interessato a lavorare sulla continuità d'azione tra le inquadrature → *Stop thief!* → prototipo del film ad inseguimento. In *Stop thief!* e *Fire!* il passaggio da un'inquadratura ad un'altra è realizzata tramite uno stacco prima che l'azione sia interamente conclusa → primi segni di ubiquità della cinepresa

Porter:

Si muove tra soluzioni tipiche del MRP e strategie del MRI. In *Life of an American fireman* trasforma ruolo del pompiere in personaggio vero e proprio → ma montaggio è ancora tipico del MRP. *The great train robbery* (1903) mescola elementi del cinema delle attrazioni (scena finale del bandito) con conquiste narrative. Montaggio costruisce una certa continuità spazio-temporale, ma non ancora la simultaneità delle azioni.

5. *Nascita di un'istituzione: Griffith e il cinema classico*

Scritturato nel 1908 dalla Biograph fino al 1913 (450 film di 15'). Si concentra sulle diverse opzioni di montaggio, ma anche la profondità di campo. Si pone due obiettivi: rendere comprensibili strutture narrative complesse e investire il cinema di responsabilità morali e ideologiche. Per rendere la continuità dell'azione Griffith mette a punto il **montaggio alternato** → spettatore capisce che la successione di due inquadrature può significare anche una relazione di simultaneità → la variante più celebre è il *last minute rescue*. Forte centralità dei personaggi. In *The drunkard's reformation* l'alternanza tra le inquadrature del palcoscenico e del padre di famiglia seduto in platea crea un **montaggio psicologico** molto efficace. Il primo piano crea però ancora un forte effetto di discontinuità, ma **il p.p. griffithiano ha una valenza espressiva che trasforma il personaggio stesso in emblema di una particolare condizione interiore o sociale**. Dal 1915 Griffith passa a lungometraggi:

Nascita di una nazione (1915)

180 minuti di proiezione. Tema è la guerra civile USA. La Storia e i drammi degli individui si integrano in un complesso equilibrio. **Visione individualistica della storia**. Lo scontro fratricida viene inoltre rappresentato come un'inutile catastrofe → alternanza fra inquadrature degli schieramenti opposti vuole creare un'identità fra gli avversari. Griffith guarda con **preoccupazione a chi turba l'ordine sociale**. **Montaggio alternato è l'esito stilistico di una strategia manichea**. Il film scatena dure polemiche per il contenuto razzista, ma impone il cinema come "spettacolo di qualità".

Intolerance (1916):

Rappresentazione del tema dell'intolleranza attraverso i secoli → quattro episodi (la caduta di Babilonia, passi del Vangelo, il massacro degli ugonotti e una storia contemporanea di conflitti sociali). **Le quattro storie si alternano nel montaggio con un leitmotiv che ricorda tema centrale della tolleranza: madre che dondola una culla**. L'episodio babilonese s'ispira ai film italiani per il monumentalismo scenografico, l'episodio biblico alle prime Passioni cinematografiche, quello francese alla Film d'art → scenografie e gioco attoriale debitori del teatro. Storia a suspense → intensificazione ritmica e drammatica prodotta dal montaggio alternato. **Accelerazione progressiva nel film**. Film si rivelò un fiasco sia per l'enormità delle spese sia per il messaggio pacifista poco gradito → forte ridimensionamento dell'attività di Griffith

6. *Le opzioni alternative delle scuole europee*

Dal 1910 aumenta diversificazione fra cinema USA e europeo → USA preferisce ricerca sul montaggio, in Europa si potenziano le risorse espressive della scena non sezionata.

- In Francia la Pathè approfondisce la ricerca sulle scenografie ottenendo effetti tridimensionali notevoli.
- Effetti simili si possono cogliere in Italia nei kolossal storici → *Cabiria* (Pastrone, 1914) → il film viene legittimato culturalmente grazie alla collaborazione di D'Annunzio. **Valorizzazione dei poteri della messa in scena**, visibilità dilatata → spazio scenografico diventa monumentale (Tempio di Moloch). Pastrone usa anche luce elettrica per governare con maggior precisione i fasci di luce → **si moltiplicano gli effetti di contrasto luminoso**. Soluzione più innovativa è però l'uso del **carrello** → connesse fra due o più elementi della scena o semplicemente dilata la vastità scenografica.
- Cinema danese importante per le ricerche sull'illuminazione (*Gad, Blom, Christensen*). **Christensen** trova negli **effetti di controluce** la cifra stilistica dominante (*Il misterioso X*, 1913). **Dislocazione bassa dei riflettori**
- Cinema svedese importante per le ricerche sulla profondità di campo. **Sjostrom** in *Ingeborg Holm* (1913) riesce a creare effetti di sovrapposizione tra scene (una in primo piano e una sullo sfondo). Nei film successivi emerge il **sentimento della natura** → **elemento fondamentale del cinema nordico**
- Cinema russo produce sofisticati melodrammi (*Evgeni Bauer*) → **recitazione rallentata, inquadratura lunga e statica**, finale tragico sistematico

2. Il cinema europeo degli anni Venti

1. Il cinema espressionista tedesco

Industria cinematografica tedesca è articolata ed efficiente nonostante sconfitta bellica → fusione di diverse società, che trova nella costituzione dell'UFA il momento di maggiore rilevanza. Il cinema tedesco si propone di porre la cultura al servizio del cinema e di sfruttare i valori culturali per vendere.

Il muto tedesco non è solo espressionismo → è solo una tendenza all'interno di un quadro più diversificato.

Il cinema espressionista effettua una sintesi radicale tra immaginario e stile. Forte ricerca sulla configurazione dell'immagine e quindi sullo spazio, la scenografia e la scena in sé. Tutto il **profilmico è rielaborato in modo artificiale per avere maggiore forza espressiva** → scenografie spesso alterate, irregolari, deformate. La recitazione riflette questo rafforzamento espressivo e rende più forti i gesti e più sottolineati i movimenti. Essenziale è poi il lavoro sull'illuminazione: **uso intenzionale di una luce contrastata (luci/ombre)** → la visione delle cose deve avventurarsi necessariamente nell'enigma dell'oscurità → si carica di valori simbolici → lotta tra bene e male. **Il montaggio non è incalzante** perché deve permettere allo spettatore di vedere pienamente l'immagine. Il cinema espressionista è un **cinema metaforico-intensivo** che valorizza gli elementi figurativi e la ricchezza delle componenti emozionali alla velocità dell'azione.

I personaggi tendono poi disperatamente ad un obiettivo senza raggiungerlo o violano leggi in nome di un ideale o di un'ossessione → mette in luce fragilità dell'uomo e il suo delirio di potenza → galleria impressionante di doppi.

Primo film espressionista è *Il gabinetto del dottor Caligari* (Wiene, 1920), anche se altri film realizzati negli anni Dieci hanno elementi in comune col cinema espressionista (*Lo studente di Praga* [Rye], *Il Golem* [Wegener], *Der Andere* [Mack]).

Il *Caligari* costituisce una radicale trasformazione del modo di pensare il cinema → **nuova sintesi fra immaginario e stile.** Film narra la storia di un ciarlatano (Caligari) che ipnotizza un sonnambulo (Cesare) per fargli compiere alcuni omicidi, finché è smascherato nella sua doppia veste di direttore dell'ospedale e assassino. Ma chi narra la storia (Francis) è degente nell'ospedale diretto da Caligari, tuttavia l'ultima inquadratura con lo sguardo ambiguo di Caligari lascia in sospeso la questione. **Si incrociano verità differenti e non persuasive.** Legato a filosofia contemporanea (Nietzsche). Uso di scenografie irrealistiche e di giochi allucinati luce/ombra → **visione angosciata e alterata del reale.** Le scenografie alterate attestano l'alterazione della psiche.

Dall'alba a mezzanotte (Martin, 1920) non è meno radicale dal punto di vista grafico → **viene eliminato ogni effetto di profondità** → dinamismo è orizzontale. Altri registi (Werckmeister, Kobe) creano un mondo irrealista che si sostituisce all'universo fenomenico.

Altri film ricondotti all'espressionismo hanno invece una diversa concezione dell'immagine: *Nosferatu* di Murnau e *Ombre ammonitrici* di Robison creano ancora un universo allucinato ma vi è un differente uso delle scenografie e degli spazi. **I doppi si allargano e si diffondono minacciosamente**

2. Murnau e Lang

Murnau:

Predisposizione attenta di ogni elemento della messa in scena è finalizzata alla realizzazione di una forma visivo-dinamica → segue però un'impronta personale e non assimilabile all'espressionismo. In *Nosferatu* costruisce una rappresentazione intensiva del mondo del vampiro → seleziona spazi e arredi suggestivi (città invasa dalla peste, la nave su cui si imbarca il vampiro) → spazi segnati dall'esistenza del male. **Il visibile è scandito in settori diversi**, segnati ora dal contrasto luminoso, ora dal passaggio tra diversi gradi di oscurità. In *L'ultima risata* Murnau mescola modelli diversi di messa in scena integrando spazi realistici con raffinate ricerche sull'immagine. Movimenti di macchina innovativi → carrellate e panoramiche (es. ripresa a 360° del protagonista ubriaco). In *Tartufo* Murnau disegna immagini in cui oggetti e personaggi sono distribuiti nello spazio come elementi formali, in *Faust* (1926) inventa figure demoniache espressive. Per Murnau il

cinema è una **pittura dinamica**, ogni elemento è elaborato su un modello iconico. Tutti gli elementi visivi sono immersi in un'atmosfera cromatica. L'uso del montaggio è funzionale allo sviluppo della visione e capace di permettere una percezione prolungata dell'inquadratura.

Nel 1927 Murnau si trasferisce a Hollywood e l'attività successiva attesta un difficile confronto con il cinema USA.

Lang:

Si afferma nel 1921 con *Destino* → fiaba tragica legata all'immaginario romantico e al dualismo amore-morte. Inventa spazi di grande suggestione drammatica e visiva e costruisce un universo visivo di gusto straordinario. *Il dottor Mabuse* è un quadro della contemporaneità della Germania dominata dalla miseria e dal crimine. Mabuse è un superuomo negativo → personaggio polimorfo che assume identità diverse → **la moltiplicazione di personalità riflette la crisi del soggetto**. Nella saga dei *Nibelunghi* Lang adatta le opzioni scenografiche allo spirito delle popolazioni mostrate.

Metropolis (1926): parabola fantascientifica e Bildungsroman. La messa in scena di Lang riflette le seguenti scelte estetiche: figurazione forte del visibile, riduzione dello spazio in strutture rigorose, realizzazione dinamica di una sintesi fra spazio, forma e spazio eidetico. **Lang lavora alla costruzione di una forma che integri in sé l'idea** (diversa da idea-forma di Eizenstein perché sta nell'organizzazione del visibile e non nel contrasto programmato dagli elementi trasformati in vettori ideologici. Lang vuole rappresentare insieme visibili immediatamente delineati nella loro articolazione → mostra subito il centro reale e le linee di forza dello spazio rappresentato → parte da campi lunghi. Lang vuole fare vedere il più possibile e mostrare un visibile strutturato. Anche quando usa il contrasto luminoso, egli punta a non mascherare eccessivamente il visibile (differenza con il caligarismo). Lang coordina le rigorose strutture geometriche con la produzione del movimento → complessità del dinamismo langhiano

3. Dal Kammerspiel alla Nuova Oggettività

Film *Kammerspiel* ("teatro da camera") ispirati alle esperienze di Reinhardt e sceneggiati da Mayer → film con ambienti piccolo-borghesi, personaggi legati a schemi rigidi di comportamento, drammi legati ai sentimenti e presenza del fato. Ma essi hanno una **struttura drammaturgica rigorosa**, con unità di azione, tempo e luogo, eliminazione delle didascalie → completa autosufficienza narrativa della rappresentazione per immagini. Film: *La scala di servizio* (Jessner/Leni), *La rotaia* e *La notte di San Silvestro* (Pick).

Hanno grande ritorno economico anche i *film storici* → grandi masse spettacolari, scenografie e costumi sfarzosi → *Theonis, la donna dei faraoni, Sumurum, Madame Du Barry, Anna Bolena* (Lubitsch). Riprende il modello del cinema italiano, ma caratterizzandolo con un maggior gusto per l'immagine e maggiore capacità di invenzione di scenografie complesse. Lubitsch inizialmente si occupa di film storici, in cui lo sguardo spettacolare è a volte temperato da un'ironia di fondo. Secondo la Eisner già in *Lo schermo demoniaco* sono presenti alcuni degli elementi essenziali dello stile del regista (il gusto del particolare realistico, la tendenza ai sottintesi e al doppio senso).

Altro filone che ha successo sono i *film dedicati ai drammi di strada* → nuovo interesse per la realtà circostante, ma che non costituiscono un appiattimento all'oggettivo. Viene delineato un universo di sofferenza e negatività in cui i deboli vengono schiacciati (*La strada* di Grune, *Nju* di Czinner e *Dirnentragodie* di Rahn).

Con **Pabst** le tragedie della strada raggiungono le forme più complesse e assumono rilevanza stilistica → attenzione verso gli oggetti e gli attori nella loro oggettività greve e corporea. Non appiattisce mai l'immagine ma la carica di espressività con il chiaroscuro o angolazioni particolari di ripresa. **Montaggio rapido, piani brevi, attenzione al dettaglio** (*I misteri di un'anima* [1926], *La via senza gioia, Il diario di una donna perduta*).

Vi sono anche esperienze più radicali legate a un *progetto politico-ideologico* di rappresentazione della miseria della società capitalista → film di taglio realistico esplicito, in cui la rappresentazione è riproduzione del mondo. Registi più celebri sono Jutzi, Junghans, Zeller, Dudow → modello preciso di cinema impegnato

4. Il cinema francese degli anni venti

La produzione nazionale negli anni '20 è in una situazione di recessione. Gaumont e Pathè negli anni Venti riducono la loro attività e la produzione è opera di case medio-piccole con budget limitati. Ma la Francia è un luogo di affermazione del cinema come evento culturale. La riflessione sulla artisticità del cinema è opera del cinema d'autore francese (*premiere vague*). Delluc, Epstein, Gance, L'Herbier e Dulac sviluppano un'attività critica e teorica → **cinema è considerato come un'arte che dialoga con le altre arti. Rifiuta il teatro ma trova nella musica e nella pittura due modelli possibili.** Il cinema è arte nel tempo e organizzazione del ritmo. Le immagini sono per l'occhio ciò che la musica è per l'orecchio. La ricerca del **ritmo visivo** implica un ruolo importante del montaggio. Gli autori della *premiere vague* o impressionismo lavorano su soggetti e strutture narrative ottocentesche → film raccontano storie obsolete. Lo schema narrativo oscilla tra il romanzo popolare e la letteratura decadente. Vi sono esperienze di alterazione del mondo del visibile → si lasciano emergere le immagini e i percorsi della psiche individuale (*La folie de Dr. Tube* [Gance] e *Eldorado*). Gance costruisce grandi affreschi e attua una sperimentazione sulle possibilità spettacolari e linguistiche del cinema → **intensificazione estrema del movimento** resa grazie al montaggio. In *Napoleone* (1927) sviluppa una rappresentazione ad affresco di una parte della storia francese con toni nazionalistici. Gance inventa qui il cosiddetto tritico → grande schermo triplo con tre inquadrature correlate poste l'una accanto all'altra. Il cinema di **L'Herbier** è invece più complesso → crede all'affermazione del cinema come arte della modernità. Egli formalizza il visibile, intensifica il dinamismo visivo e crea effetti significativi (resurrezione protagonista in *Futurismo* resa con un montaggio iperveloce). Nei suoi film trovano molto spazio le innovazioni artistiche (soprattutto nelle scenografie). In *Il denaro* L'Herbier vuole raccontare i meccanismi del potere economico e i conflitti. Ricerca effetti di profondità e di altezza attraverso movimenti di macchina rotatori → crede ad **un'immagine non mero risultato di una rappresentazione, ma frutto di una figurazione complessa.**

Il cinema di Epstein è invece una ricerca di stati d'animo fugaci e di trasmutazioni di sentimenti → insegue le **dinamiche psicologiche dei personaggi** → immerge i soggetti nelle cose. Nella sua tecnica di messa in scena si riflette la volontà di mostrare la mutevolezza dei sentimenti → montaggi rapidi/lenti, ricorso alla sovrimpressione.

Kirsanoff punta a trasformare la realtà in una processualità ritmico-visiva nuova → in *Menilmontant* concentra la ricerca dell'impalpabile → **azzera la dimensione narrativa.**

5. Il cinema sovietico

Sperimentazione cinematografica si muove nell'ambito della rivoluzione d'Ottobre → trasformazione radicale dell'arte → si cerca di allargare l'attività della produzione intellettuale alle nuove classi emergenti. Futuri registi cinematografici si formano nel teatro → portano ricchezza e varietà di un'esperienza diretta con il nuovo pubblico proletario. Con l'avvento al potere di Stalin diminuisce l'autonomia della ricerca artistica e dal 1930 con la formazione della RAPP si chiudono gli ambiti di ricerca.

L'intervento statale favorisce a lungo termine la produzione cinematografica → cinema di educazione e propaganda, ma anche cinema legato all'Ottobre delle arti. **Kulesov** dirige all'inizio degli anni Venti la Scuola Statale di Cinematografia dove si formano **Pudovkin** e **Carnet**, e compie importanti esperimenti sul montaggio (associa un'immagine a due differenti fotogrammi successivi esprimendo stati d'animo differenti mostrando come sia **la correlazione visiva a dare senso alle immagini**). Kulesov si avvale di strutture narrative diverse, dal grottesco allo spionistico-poliziesco (*Le strarordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi*, 1924).

Pudovkin è un sovietico realista, fedele alla linea del partito, ma è ridimensionato attualmente → i suoi scritti su regia e ruolo di centralità del montaggio → **narrazione epica** → presa di coscienza di un personaggio popolare → messaggio ideologico. Si fa ricorso anche al **montaggio analogico** → cinema realistico.

All'opposto di Pudovkin sta invece **Ejzenstejn**, che rappresenta il vertice del cinema sovietico e la più complessa teorizzazione del cinema e dell'arte rivoluzionaria. In Ejzenstejn confluiscono diverse ricerche legate a teatro, eccentricismo, poesia e linguaggio unite alla conoscenza del marxismo, di storia dell'arte e di letteratura russa e occidentale. Per Ejzenstejn l'arte non è una emanazione dello spirito, ma una **pratica sociale determinata che può condizionare ideologicamente lo spettatore.** Afferma il "cine-pugno" → opera d'arte è innanzitutto un trattore che ara a fondo la psiche dello spettatore in una data direzione

classista. **Egli vuole attrarre per colpire lo spettatore e fargli prendere coscienza (estasi) → uscita da una condizione passiva.** Nella teoria del cinema **Ejzenstejn attribuisce importanza fondamentale al montaggio** → momento essenziale della creazione filmica perché consente la trasformazione dei materiali in strutture comunicative coerenti. L'unione di due fotogrammi non è la loro somma, ma il loro prodotto e produce un senso ulteriore rispetto a quello presente nei singoli fotogrammi → **l'accostamento di due inquadrature non deve essere omogeneo, ma dare contrasto → dialettica delle immagini.** I film di Ejzenstejn sono il fondamento sperimentale pratico-artistico sui cui si sviluppano le sue riflessioni. In *Sciopero* (1925) confluiscono opzioni innovative diverse → in primo luogo afferma l'idea di un **cinema collettivo.** Costruisce situazioni di scontro sociale, ma ricorre al grottesco nel delineare un tessuto soggetto ai ricatti dei padroni. Finale costruito con la tecnica del **montaggio delle attrazioni** (cariche della polizia unite a immagini di macello di buoi). In *La corazzata Potemkin* si costruiscono grandi sequenze di montaggio patetico (la scalinata di Odessa) e di orchestrazione tonale delle emozioni (i funerali di Vaculinchuk). Nella scena della scalinata Ejzenstejn parte dal principio di mostrare più azioni dal medesimo punto di vista ideologico e sviluppa una molteplicità di visioni → contrappunto sistematico repressori-repressi. Inquadrature sono brevi per la intensificazione dei contrasti.

In *Ottobre* c'è una sperimentazione ancora più radicale → film del montaggio intellettuale per eccellenza → cinema metaforico (per dare l'idea della caduta zarista e del colpo di stato filomonarchico mostra la distruzione e poi la ricostruzione della statua dello zar). **Le immagini comunicano un concetto attraverso la forma visiva.**

Nel gruppo della FEKS (Kozincev, Trauberg, Jutkevic e Kryzitskij) lo spettacolo è concepito come una **percussione ritmica sui nervi** → popolarizzazione della fruizione estetica. I procedimenti compositivi sono più importanti della narrazione. Ricorrono a scenografie anomale, a illuminazioni irregolari → **rifiuto radicale del realismo.**

All'opposto della linea eccentrica opera invece **Vertov** → integra sistematicamente teoria e pratica cinematografica → esalta le potenzialità della macchina da presa. Attacca duramente il cinema narrativo definendolo l'oppio dei popoli → **il cinema è strumento di potere e di asservimento delle classi subalterne e produce alienazione del pubblico.** Vertov pensa a un cinema costituito da immagini-fatto, non recitato → vuole imporre il **linguaggio degli eventi.** Il montaggio per Vertov è fondamentale: è l'attività di organizzazione del mondo visibile cioè la totalità del processo di realizzazione del film. Il montaggio è anche correlazione dei piani, dei movimenti, della luminosità e della velocità di ripresa. La sua produzione va dai cinegiornali di attualità (*Kinonedelja*) sino a film impegnati sulla realtà sovietica. Socialismo visto come sviluppo e riorganizzazione del lavoro. *Kinoglaz* è un film sperimentale in cui elabora modi complessi di organizzazione del visibile e con *L'uomo con la macchina da presa* (1929) Vertov descrive la giornata di un cineoperatore con montaggi rapidi e ritmici e sovrimpressioni, composizioni anomale, schermo diviso e altri effetti speciali. Il film mostra il lavoro della macchina da presa e la capacità dell'occhio meccanico di registrare il reale.

6. Le cinematografie marginali

In Italia vi è una forte crisi produttiva e realizzativa, così come in Gran Bretagna (nonostante le prime opere di Hitchcock).

Il cinema nordico presenta alcune esperienze importanti come *La stregoneria attraverso i secoli* di Christensen → saggio bilanciato tra componente narrativa e mostrativi. Diversa è l'esperienza di **Dreyer** che realizza *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) → film di forte impianto morale e ispirazione religiosa. Ma è anche una sintesi delle ricerche linguistiche: montaggio dinamico, inquadrature correlate per contrasto. Le inquadrature sono spesso primi piani (Giovanna d'Arco) e sottolineano la sua subalternità alla sopraffazione dei giudici → ricreano un universo del tragico e del dolore

7. Il cinema d'avanguardia

Si afferma un cinema che si propone di essere altro dal cinema narrativo. L'unità teorica è negativa → alla base sta un **rifiuto del cinema ufficiale**. Ma l'immagine deve avere una forza supplementare per non diventare una serie di inquadrature casuali, senza senso → intensità è la condizione d'esistenza del cinema d'avanguardia. Rifiuto della dimensione tecnologica e affermarsi di una dimensione artigianale. La nascita delle teorie d'avanguardia risalgono ai primi anni Dieci nel primo futurismo italiano e nel cubismo in Francia. Primo film è *Vita futurista*, oggi perduto, costituito da segmenti e episodi diversi → dinamicità degli effetti di luce e illustrazione di alcune tecniche della cinematografia futurista.. In Germania vi è invece il luogo di affermazione della ricerca astratta. Per Eggeling l'uscita dal quadro non è proiezione nello spazio, ma dilatazione cinetica della forma nel tempo. L'arte diventa arte del movimento e trova un modello nella musica → arte di Eggeling costituita di luce e movimento.

Richter in *Gioco di cappelli* realizza una sintesi tra logica sperimentale e il gusto del gioco e del nonsense. Per Ruttmann invece un film astratto deve utilizzare le infinite possibilità d'impiego della luce, delle linee rette e curve, della quiete e del movimento. Fischinger combina forme eterogenee per ottenere effetti di nuova spettacolarità, ricorrendo anche al triplo schermo.

Altra capitale del cinema d'avanguardia è Parigi. Ray riesce a rendere alcuni caratteri fondamentali del movimento: l'improvvisazione, l'indifferenza nei confronti del prodotto finito, la realizzazione di uno scarto → il film è un insieme magmatico di materiali caratterizzati dal caos. Entr'acte si basa invece sul non-sense → l'immagine è finalmente liberata dal dovere di significare..

I film più noti del cinema d'avanguardia sono *Un chien andalou* e *L'age d'or* di Bunuel (1929, 1930). Nel 1° prevale la dimensione fantasmatica e le ossessioni psichiche. In entrambi i film le ossessioni del desiderio si manifestano e si incrinano mostrando ora la forza e ora la fragilità → Bunuel si rivela un regista capace di costituire un tessuto che rivela la ricchezza irrazionale dell'inconscio.

3. Il cinema americano degli anni Venti

1. Hollywood, fabbrica dei sogni

Tra il 1918 e il 1929 forte consolidamento dell'industria cinematografica hollywoodiana → riesce a produrre prodotti riconoscibili e a diffonderli in tutto il mondo. Il cinema hollywoodiano diventa un modello universale e presentano al mondo l'american way of life. Diffusione dei film USA è anche favorita dalla politica liberista internazionale del dopoguerra. Vi è quindi una grande disponibilità di capitali alla base del successo. Inoltre il numero degli spettatori raddoppia e l'esportazione cresce esponenzialmente. Strategia hollywoodiana consiste nella **costruzione di un'organizzazione verticale che comprenda l'intero ciclo produttivo**. Case di produzione si muniscono anche di sale cinematografiche dove proiettare i loro film. Alle sale restanti viene inoltre imposto il sistema del *black booking* → per ogni film noleggiato di una certa casa viene imposto un pacchetto di film minori della stessa casa. Le major dominano l'immaginario del pubblico anche grazie allo stile fastoso e neobarocco delle sale edificate → si rendeva accessibile a un pubblico popolare un lusso favoloso. A gestire il tutto erano tre case cinematografiche: **Paramount, MGM, First National**, a cui si aggiungevano in tono minore **Universal, Fox, Producers Distributing Corporation, Film Booking Office e Warner Bros**, mentre la **United Artists** produceva e distribuiva in modo indipendente. Per moralizzare il sistema hollywoodiano dopo alcuni scandali nel 1922 gli studios istituiscono LA MPPDA per regolamentare il contenuto morale dei film. A capo dell'organizzazione il ministro delle Poste **Hayes**, che nel 1934 stabilirà addirittura un codice di produzione.

2. Registri, generi e star degli anni Venti

De Mille:

Dal 1913 inaugura l'abitudine a considerare il cinema come arte industriale. Mette a punto nei film degli anni Dieci, tra cui *I prevaricatori*, una strategia registica che punta sulla **spettacolarità e sulla individuazione di precisi registri narrativi**. Dal 1919 con *La corsa al piacere* e *Maschio e femmina* inaugura l'affermazione di un modello divistico (Gloria Swanson), oltre ad aprire il genere della **commedia brillante a sfondo erotico**. Negli anni successivi De Mille lavora su filone **biblico-religioso** → grande modello spettacolare basato sul **gigantismo scenografico**. Nei *Dieci comandamenti* egli riesce a moralizzare su eccessi erotici che vengono però espressi con audacia. Strategia demilliana è **sangue, sesso e Bibbia**. Altro filone seguito da De Mille è il **western**.

Si afferma una tendenza al kolossal → alla MGM adattamento di opere letterarie → *Ben Hur* (1926) di **Niblo** → grande sforzo scenografico e messa a punto di un apparato tecnologico avanzato. **Vidor** realizza invece epopea pacifista di *La grande parata* (1925) → visione tragica del conflitto a cui si affianca una storia sentimentale. Il successo di questo film gli consentì di girare altri kolossal come *La folla* (1928), dove a partire da una storia comune Vidor indaga con realismo la dimensione massificata del vivere metropolitano → sguardo ironico sul mito americano del *self-made man*. In questo film macchina da presa è sempre mobile nel significare la perdita di identità del singolo nella massa (es. carrelli e dialettica personaggio/scenografia) → **Vidor** ha un'idea di cinema **commerciale ma capace di funzionare come strumento di indagine e d'intervento politico**.

Nel quadro di una politica di alti budget, proseguono film sulla prima guerra mondiale come *Ali* (1927) di **Wellman** per la Paramount → analoga combinazione di sentimento e dramma bellico sostenuto da tecnologia e linguaggio cinematografico sofisticato. Sul versante di un **cinema sociale** accanto a Vidor vi è **Henry King** → realismo preciso per raccontare personaggi e ambienti non verosimili ma veri → viene riconosciuto dal cinema sovietico.

I generi che si impongono negli anni venti sono la **slapstick** e il **western**. La slapstick si trasforma dalle gag fisiche degli anni Dieci in un lungometraggio autosufficiente → film non è più la semplice concatenazione delle gag ma giunge a esprimere una visione del mondo (**Chaplin, Keaton**). Il western modifica il target di pubblico degli anni Dieci (la provincia USA) assurgendo a tonalità epiche → da *I pionieri* (1923) di **Cruze** o

Il cavallo d'acciaio (1924) di **Ford** -> elabora uno stile di messa in scena del paesaggio che risulterà una caratteristica iconografica fondamentale.

Tra gli altri generi figura anche l'**horror** dopo il successo del *Calidari* di Wiene negli USA. La Universal si specializza in horror producendo una serie di film (*Il gobbo di Notre Dame* e *Il fantasma dell'opera*).

Si afferma anche il **gangster film** anche grazie all'aumento del crimine legato al contrabbando di alcolici (*Le notti di Chicago* [1927, **Von Sternberg**]).

Si sviluppa anche il fenomeno divistico con **Rodolfo Valentino** (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*) e **John Gilbert**. Nuovi costumi femminili e modello vamp femminile interpretato dalla **Swanson** o dalla **Bow**. **Fairbanks** rappresenta invece il modello del nuovo americano uscito dalla guerra con entusiasmo

3. Il caso Chaplin

Inglese, inizia a lavorare nel '14 per il cinema nelle gag della slapstick comedy. Chaplin caratterizza il personaggio di Charlot → giacca del frac striminzita, pantaloni larghi, scarpe rotte, bombetta e bastone → **eleganza paradossale e discordante con la povertà**. Charlot è emarginato dalla società. Nel corso degli anni Dieci prosegue lo sviluppo del personaggio → Charlot approfondisce **vena anarchica e antiborghese**. Viene evidenziata la condizione umana alla dimensione macchiettistica → viene sottolineata la solitudine fino a giudicare la società ideologicamente. In *Charlot soldato* si nota critica chapliniana incentrata sul **pacifismo e l'anarchismo** → film incorse in problemi di censura. I temi della satira sociale e politica si ampliano fino a mettere in discussione l'intero sistema capitalistico (*Tempi moderni*) o la dittatura nazista (*Il grande dittatore*) → **allegoria del conflitto tra l'individuo e il collettivo**. La seconda guerra mondiale segna una frattura nella sua opera fino ad arrivare alla maschera crudele e cinica di *Monsieur Verdoux* (1947). La sua carriera proseguirà poi in Europa dopo la **caccia alle streghe maccartista**

4. Il caso Keaton

Recitazione e mimica prodigiosa affinata in venti anni di varietà. Inizia con duetti con **Arbuckle** basati sulla contrapposizione fisica e caratteriale dei due. Nel 1920 interpreta il suo primo lungometraggio, *Il semplicione*. La sua carriera terminerà con l'avvento del sonoro. Film più importanti: *Il navigatore* (1924), *Sherlock Jr.* (1924), *Come vinsi la guerra* (1926), *Io e la scimmia* (1928).

La comicità di Keaton stabilisce regole proprie → stile basato su una sorta di **schematizzazione geometrica della realtà** → **poetica dell'astrazione**. Caratteristiche principali erano la **recitazione controllata**, lo **sviluppo meccanico degli intrecci** e la **mimica impietrita in una maschera imperturbabile unita a doti acrobatiche**. Visione del mondo espressa da Keaton è lucida e distaccata → **evidenzia il senso di alienazione in un universo di relazioni disumanizzate**. Inoltre si integra una **riflessione metalinguistica sul mezzo cinematografico** (*Sherlock Jr.* e *Io e la scimmia*)

5. Von Stroheim

Assistente di Griffith, ne deriva la **precisione nella caratterizzazione dei personaggi femminili e il gusto di costruzioni narrative musicali**. Spesso Von Stroheim è propenso a cogliere il **lato malsano, perverso e ipocrita dell'uomo** (ad esempio la società corrotta di *Foolish wives*) → immoralità dei personaggi condotta al limite sullo sfondo di una Montecarlo completamente ricostruita in studio → dopo questo film egli diverrà un **autore maledetto** e i suoi film verranno spesso mutilati in sede di montaggio. Nei film successivi inoltre egli è condizionato e censurato da Hollywood, ma nonostante ciò conservano una violenza e una crudezza sessuale inaudite. **Rappresentazione esacerbata della malsanità e della corruzione umana**. Ogni dettaglio mira non tanto a costruire un ambiente realistico quanto a mostrare il **limite della tollerabilità umana**.

Ad Hollywood negli anni Venti vi è anche una caccia ai talenti stranieri, soprattutto del cinema svedese (Greta **Garbo** e **Stiller**) e tedesco (**Lubitsch** e la diva **Pola Negri**).

Il cinema americano classico

1. 1930-1945: l'introduzione del sonoro

Introduzione del sonoro coincide con la crisi di Wall Street del '29 → ma anni di crisi per il cinema sono anni di ulteriore sviluppo poiché vengono favoriti nella politica rooseveltiana le concentrazioni verticali e i monopoli. Il cinema sonoro hollywoodiano tende a diventare **il modello universale di cinema**. Acquista grande importanza la figura del produttore sia dal punto di vista economico che artistico → organizzazione aziendale che prevede una sorta di catena di montaggio di ruoli e compiti → **la creatività non viene soppressa ma controllata**. L'introduzione del sonoro completa la ricerca di illusione della realtà che sta alla base della produzione hollywoodiana → **completa meccanizzazione dello spettacolo cinematografico**. Il primo film sonoro è *Don Giovanni* del 1926, mentre il primo film con dialoghi è *Il cantante di jazz* del 1927 di **Crosland**. Primo film interamente parlato è *Le luci di NY* (1928, Foy). Nel 1927 la Fox brevetta *Movietone* → sistema in cui il suono viene registrato sulla pellicola. La introduzione del sonoro suscita però anche reazioni contraddittorie → alcuni registi lo rifiutano (Chaplin). In pochi anni il sonoro si integra perfettamente nel linguaggio cinematografico

2. Il cinema americano classico 1930-1945

Sistema di oligopolio si consolida durante la Grande Depressione. Studio system è dominato da 5 majors: Paramount, MGM, Fox, Warner, RKO a cui si aggiungono tre "minors": Universal, Columbia e United Artists. **Le tipologie dei generi e dei film vengono determinate dall'incrocio tra l'esigenza della massimizzazione dei profitti e la necessità di smerciare prodotti concorrenziali**. Ogni major si specializza in stili ben definiti anche per la lunga militanza degli stessi registi in una casa di produzione. Inoltre ogni major controlla una determinata categoria di sale socialmente e geograficamente definibile. Genere nuovo consentito dal sonoro è il **musical** che fissa le sue convenzioni strutturali negli anni Trenta. La Warner vede il musical come uno **spettacolo metalinguistico**, la RKO **integra gli stereotipi del musical in quelli della commedia sofisticata**; il modello MGM prevede invece grande sfarzo e spettacolarità per la costruzione di universi onirici come *Il mago di Oz*.

Altro genere che si consolida è l'**horror**. Prodotti dalla Universal, vengono realizzati alcuni classici del genere come *Dracula* (1931) di **Browning**, *Frankenstein* di **Whale**, *L'uomo invisibile* (1935) e *La moglie di Frankenstein*.

Negli anni trenta fiorisce anche il *gangster movie* → ascesa e caduta del gangster → violenza e disagio della società americana fa da sfondo a storie di boss. L'ideale prosecuzione di questo genere sta nel *noir* → **universo narrativo e orizzonte stilistico che trovano nel crimine il pretesto per la rappresentazione di mondi e personaggi in cui il cinismo e il disincanto pregiudicano una divisione manichea buoni/cattivi**. La loro ambientazione è spesso urbana e notturna, con eroi maschili disillusi e donne fatali (es. *Il mistero del falco* e *Il grande sonno*). Spesso i noir sono girati da registi europei immigrati a Hollywood come Lang o Preminger.

Nel periodo classico continua il successo dei film di guerra: **negli anni Trenta prevale la tendenza pacifista**, ma dopo il 1941 la produzione si mobilita a favore della causa bellica.

La mappa dei generi corrisponde direttamente alla mappa dei divi → i divi sono icone capaci di suggerire immediatamente mondi possibili. Nei musical Fred Astaire e Ginger Rogers, nei polizieschi Humphrey Bogart e James Cagney, Cary Grant e Katherine Hepburn per la commedia, come Clark Gable e Claudette Colbert, John Wayne nel western → eroi mitici e familiari che collegano di film in film racconti e storie che vivono in una dimensione intertestuale. **Il personaggio è indissociabile da ciò che il divo si porta dietro nelle precedenti interpretazioni**

3. John Ford e il cinema western

Ford è un regista di genere → regista integrato nel sistema hollywoodiano. Inoltre i western di Ford delineano la storia del genere. Origini del western negli USA coincidono con quelle del cinema narrativo. Da *The great train robbery* ai western di **Griffith** e **Ince**, il genere sostiene un nuovo linguaggio basato sul montaggio, sui movimenti di macchina e sull'affermazione di un *decoupage* classico. **Western si basa su stereotipi narrativi** (ferrovia, scontro buoni/cattivi, confronto civiltà/selvaggio) → **western è rappresentazione mitica della conquista dell'Ovest** → affermazione civiltà sulla barbarie. La grande ripresa del genere dopo un periodo di crisi è data dalla realizzazione di *Ombre rosse* di **John Ford**. I personaggi fordiani, anche se stereotipati, rappresentano comunque dei valori → **esprimono una visione del mondo americana, rooseveltiana**. Lo stile di Ford è semplice e rigoroso con campi lunghi e lunghissimi, profondità di campo e *decoupage* essenziale che descrive i personaggi. Western di Ford: *Sfida infernale*, *Il massacro di Fort Apache*, *Rio Grande*, *Sentieri selvaggi*. Ford gira anche dei film a tematica sociale (e più esplicitamente rooseveltiani) → prosegue nel rapporto fra individuo e comunità sociale (*Furore*, *La via del tabacco*)

4. Howard Hawks e la commedia

Hawks venne rivalutato dalla critica francese negli anni '50 → prima era considerato un mestierante. L'opera di Hawks è multiforme essendo passato per diversi generi narrativi, ma appare un gusto preciso del narrare, senza ricercatezze stilistiche apparenti → diviene **rappresentazione ironica e distaccata dei costumi americani**. Ritmo veloce, montaggio invisibile. Oltre alla commedia, Hawks gira anche western e noir. Da *Susanna* inaugura uno schema e un ritmo narrativo che si ritrovano in tutte le commedie brillanti successive (*La signora del venerdì*, *Colpo di fulmine*, *Venere e il professore*)

5. Orson Welles

Regista antipatico e invidiato sin da quando, nel 1939, firma per la RKO un contratto che gli garantisce un'autonomia quasi completa → cosa rara nell'era dei *tycoons*. Welles giunge al cinema forte di una breve ma intensa carriera teatrale e dopo il clamore suscitato dalla beffa radiofonica (adattamento della *Guerra dei due mondi* → sbarco dei marziani la notte di Halloween del '38).

Il primo film di Welles, *Quarto potere*, innescherà un clima di polemica già prima della sua uscita nelle sale (magnate della stampa Hearst si vedeva in Kane) e sarà un vero disastro al botteghino che continuerà con *L'orgoglio degli Amberson*. **Welles era una minaccia per il mondo hollywoodiano, anche dal punto di vista politico, ma soprattutto per la logica produttiva, narrativa e linguistica.**

In *Quarto potere* Welles aveva inaugurato un modo di narrare senza precedenti → “un labirinto senza centro” secondo Borges; egli dilata la vicenda sul piano storico, morale, psicologico e drammaturgico → **forza il linguaggio classico ad una rappresentazione della realtà contraddittoria come i suoi personaggi**. I pieni poteri conferitegli gli vengono già limitati con *L'orgoglio degli Amberson* → ripulito in sede di montaggio → il film è strettamente collegato con *Quarto potere*. *Quarto potere* rimanda alle origini del capitalismo moderno attraverso la figura di Kane (**contestualizzazione storica**) unita alla **rappresentazione dell'individuo** in contrasto con la società cui appartiene per una volontà narcisistica e infantile di potere unita a una fragilità intima → **perdita dell'infanzia**. Altri film di Welles: noir → *L'infernale Quinlan*, *La signora di Shanghai*, film letterari: *MacBeth*, *Otello*, Omaggio all'estetica del falso → *F for fake*

6. Alfred Hitchcock

Considerato un autore dalla critica francese degli anni '50 → costituirà la *nouvelle vague*. **Anch'egli come Welles è un innovatore, ma riesce a raggiungere il grande pubblico**. Hitchcock nei primi film girati in Inghilterra inaugura un percorso incentrato sul giallo e sulla suspense in cui **agli intrecci raccontati corrispondono teoremi morali** → acquistano una dimensione profonda → personaggi diventano modelli

dei modi di essere degli uomini. Dagli anni '40 in poi il giallo hitchcockiano si configura sempre più come uno scenario **onirico** → **il problema fondamentale dell'identità dell'individuo si pone attraverso eventi che assumono un valore simbolico** → il precipitare espresso con movimenti a spirale della macchina da presa (*Il sospetto, Notorious, L'altro uomo, Delitto perfetto, L'uomo che sapeva troppo, Psycho*). Lo stile di Hitchcock è una sperimentazione ed innovazione costante forzando il linguaggio classico. La grandezza di Hitchcock si nota chiaramente in *La finestra sul cortile* → riflessione sulla natura della fruizione. **Il protagonista mima la condizione dello spettatore-voyeur di fronte allo schermo**

7. Hollywood dopo la seconda guerra mondiale

Anni '50 e '60 vedono a Hollywood la *caccia alle streghe* → clima di sospetto alla ricerca di persone coinvolte in attività antiamericane (Chaplin costretto all'esilio in Europa). Altri decidono di collaborare denunciando altri colleghi, come **Kazan**. **Emergono comunque istanze di opposizione e di lotta per i diritti civili**. Con la guerra fredda progressivo declino dello *studio system* (nel 1948 diventata illegale il sistema d'integrazione verticale) → si moltiplica la produzione indipendente e divi abbandonano le majors. Crisi studios dovuta anche all'insediamento suburbano e alla presenza della tv.

La concorrenza televisiva spinge i produttori a nuove tecniche → **rilancio del colore e nei formati** → nel '53 lanciato il *Cinemascope* con *La tunica* → si cerca di rilanciare il grande spettacolo, ma stile narrativo diventa più complesso → tecnica narrativa soggettiva o il racconto retrospettivo. Nei generi vi è affermazione **melodramma** e **fantascienza** (metafora della paura comunista)

8. Elia Kazan e Nicholas Ray

Nella produzione hollywoodiana emerge un impegno politico → si tratta di temi quali la **giustizia, l'antisemitismo e il razzismo** → rinnovamento ideologico del cinema che riflette la crisi della società. Le opere di **Kazan** e **Ray** esprimono la necessità di un rinnovamento stilistico, attingendo a teatro/letteratura, e rivedendo i canoni dei generi classici.

Kazan, di origine turca, giunge al cinema dopo attività teatrale con il Group Theatre → questa esperienza gli consente di conoscere le tecniche della recitazione **naturalistica e psicologista** che lo porteranno nel '48 a fondare l'**Actor's Studio**. Le prime opere di Kazan (*Un albero cresce a Brooklyn, Pinky, la negra bianca*) vogliono integrare le tematiche sociali in una corposità spettacolare → da qui Kazan avvia una **autobiografia indiretta**, in cui emergono eroi negativi → figura paterna. Negli anni '50 Kazan prosegue con analisi della crisi americana (*Un tram chiamato desiderio, La valle dell'Eden*). Esplicita autoconfessione sulle proprie ambiguità in *Il ribelle dell'Anatolia* (1963) mentre denuncia la brutalità del sistema hollywoodiano nel 1976 con *Gli ultimi fuochi* → **incombe il senso della morte**.

Nello stile di Kazan emerge anche la figura attoriale (**Brando** in *Fronte del porto* e **Dean** in *La valle dell'Eden*).

E' di provenienza teatrale anche **Nicholas Ray**. Il suo esordio è del '47 con un noir, *La donna del bandito* → **inaugura un cinema in cui dominano eroi malinconici e sconfitti, in rivolta contro una società generatrice di emarginazione e violenza**. Il suo stile è però asciutto, con attenzione particolare all'architettura dell'inquadratura. **Ray** stravolge poi i canoni dei generi classici con due western collegati a temi esistenziali e melodrammatici come *Il temerario* (1952) e *Johnny Guitar* (1954), mentre *Gioventù bruciata* (1955) è un melodramma sulla delinquenza giovanile. Ray diventa uno dei **riferimenti essenziali della "politica degli autori"** e collaborerà con **Wenders** a fine anni '70 in *L'amico americano* e *Lampi sull'acqua*.

Il cinema europeo degli anni Trenta e il realismo poetico francese

1. L'introduzione del sonoro in Europa

Nel mercato europeo si creano problemi nella distribuzione estera → fino al 1931 è impossibile qualsiasi operazione di doppiaggio (suono in presa diretta) → si girano le stesse scene in più lingue oppure un'unica versione del film in cui si parlano più lingue. In Europa si teme che l'avvento del sonoro possa fare regredire il cinema a livello di un **teatro fotografato** o che si realizzino film per affascinare il pubblico con parole e musica. Con l'avvento del sonoro finisce la stagione delle cinematografie d'avanguardia.

Dal punto di vista teorico, i maggiori registi sovietici nel 1928 pubblicano un testo in cui si sostiene **l'asincronia tra suono e immagine**, per avere una duplice fonte e ottenere metafore audiovisive.

Applicazione dell'**asincronismo** in *Okraina* di Barnet → sequenza di montaggio parallelo, e nel sonoro il suono di una cucitrice si sovrappone alla mitragliatrice → **causa della guerra è il sistema capitalistico** → perfetta applicazione **asincronismo** → questa teoria verrà spazzata via dal **realismo socialista**.

2. Il cinema delle dittature: Ita, Ger e Urss

ITALIA:

Dopo la IGM calo verticale della produzione → la situazione non si riassume fino all'avvento del sonoro grazie a un intervento statale (dall'istituzione della Mostra di Venezia nel 1932 alla costruzione di Cinecittà nel 1937). **Il fascismo vede nel cinema una forma di promozione internazionale** → segnali di modernità tecnologica presenti in tutti i film → cinema dei "telefoni bianchi". Il regime non è interessato alla propaganda in senso stretto, quanto alla realizzazione di pellicole che possano competere con quelle hollywoodiane. A parte poche opere di propaganda come *Scipione l'Africano* (1937) di **Gallone** la maggior parte dei film sono opere di intrattenimento, come le commedie di **Camerini** (*Gli uomini che mascalzoni*, *Grandi magazzini*). Verso la fine del ventennio su alcune riviste di cinema si comincia a discutere su un "ritorno a Verga" → primi germi del **neorealismo** → *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti, *I bambini ci guardano* di De Sica e *Ossessione* di Visconti.

GERMANIA:

Discorso analogo a quello del fascismo. Regime nazista non è interessato salvo rari casi a opere di propaganda (*Suss, l'ebreo*), anche se lo spettacolo leggero è funzionale alla rimozione dei problemi sociali dalla coscienza degli spettatori. **L'ascesa del nazismo accelera la fuga verso Hollywood dei maggiori registi tedeschi**, quindi, al di là di buoni risultati sul piano tecnico, non emergono personalità di spessore (a parte la **Riefenstahl**).

URSS:

Il regime stalinista introduce una dottrina ufficiale in campo artistico → **realismo socialista** elaborata da **Gor'kij** → **postula la necessità di realizzare un'arte realista che sappia esprimere la visione socialista del mondo in forme chiare e comprensibili al pubblico popolare**. Tutti i grandi registi vengono fatti uniformare alla nuova teoria. **Ejzenstejn**, da sempre accusato di formalismo, abbandona le teorie sull'asincronismo realizzando dapprima un film sulla collettivizzazione delle campagne, **Bezin lug** (censurato), e poi nel 1938 una ricostruzione storica della vittoria delle truppe di **Alexander Nevskij** nel 1242. Anche gli ultimi suoi due film sono storici (fanno parte di una trilogia rimasta incompiuta sullo zar Ivan IV): *Ivan il terribile* (1944) e *La congiura dei Boiardi* (1946) → condannato dal Partito → Ivan il Terribile equiparato a Stalin.

3. Il cinema francese

Dal punto di vista produttivo, è la cinematografia più debole tra quelle europee negli anni Trenta (fallimento Pathè e Gaumont). Ma nonostante una produzione artigianale, il cinema francese è la realtà più viva. La tendenza dominante è quella del **realismo poetico** (Renoir, Duvivier, Carnè). I film francesi sono considerati come **pezzi unici** in contrapposizione al modello USA. Il realismo poetico è legato al clima politico del Fronte popolare (governò la Francia nel 1936-38) → alcuni registi curano opere di propaganda.

Le vicende del realismo poetico sono ambientate in periferia e gravitano attorno a figure anonime. Si tratta di eroi tragici, sconfitti dal destino e dalla società. Nel film simbolo del realismo poetico, *Alba tragica* (1939) di Carnè-Prevert, il protagonista è un lavoratore che è invischiato in una torbida vicenda stile hollywoodiano. La maggior parte dei registi gira in studio, mentre **Renoir** preferisce la ripresa in esterni. Esistono comunque tendenze estranee al realismo poetico → le commedie di **Renè Clair** → uso creativo del sonoro senza dimenticare la lezione del muto (*A me la libertà*, 1931 → ibrido tra slapstick e musical). **Vigo**, scomparso prematuramente, riesce comunque a segnare la storia del cinema: in *Zero in condotta* del '33 racconta dell'esperienza anarchica di un gruppo di ragazzi vessati dalle autorità collegiali. *L'Atalante* è invece incentrato sul tema dell'*amour fou* tra il comandante di una chiatta e una fanciulla di villaggio → strano connubio tra ambientazione realistica e storia magica.

RENOIR:

Figlio del pittore impressionista Auguste, debutta nel cinema muto senza successo. Con il sonoro, a partire da *La cagna* (1931) → pellicola anomala per caratterizzazione dei personaggi → ibrido tra damma e commedia e rifiuta la dicotomia buoni/cattivi → spesso prevalgono **eroi negativi**. Il successo internazionale gli è dato da *La grande illusione* (1937) → ambientato durante la Guerra Mondiale. Rapporti tra personaggi trasversali in base a appartenenza sociale. Forte influenza in Renoir della pittura e della letteratura → nel 1934 gira una versione di *Madame Bovary*. **Forte componente antiborghese nei finali dei suoi film.** Film che sintetizza la poetica di Renoir è *La regola del gioco* del 1939 → ambientato nell'alta borghesia francese → profezia del disastro morale, oltre che politico-militare, che si sarebbe di lì a poco abbattuto sulla Francia. I personaggi sono figure ambigue e contraddittorie in una rete di relazioni instabili. Renoir inoltre rigetta il *decoupage* classico, optando per il *long take*. Spesso Renoir sfrutta la quarta dimensione (personaggio si rivolge a un interlocutore fuori campo → sguardo del personaggio tendente verso la macchina)

6. Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia

1. Un insieme di voci

Neorealismo vero e proprio non ha avuto una lunga vita. Ma il suo declinare nella dimensione "rosa" o "popolare" non è precisamente definibile → passaggio dovuto all'incontro con i gusti del pubblico. Nascita del **neorealismo** nel 1943 con l'uscita di due articoli di **Barbaro** e con la realizzazione di *Ossessione* di **Visconti**. Il neorealismo non è una scuola, quanto un insieme di buoni professionisti del cinema che si trovarono a discutere per riformulare l'identità del cinema italiano → **coro dissonante**. Due posizioni teoriche prevalenti: 1) gruppo attorno alla rivista "Cinema" (Alicata, Ingraio, Lizzani, Mida) → **caparbia attenzione alle tematiche sociali** → *Ossessione*; 2) **pedinamento del reale** zavattiniano. I quattro punti di vista del neorealismo sono rappresentati da: 1) **la coppia De Sica-Zavattini**, 2) **Visconti**, 3) **Rossellini**, 4) **De Santis**.

- 1) Minimalizzazione dell'intreccio narrativo favorendo i tempi morti e il gesto minimo della quotidianità pedinando l'individuo;

ROSSELLINI:

Intento divulgativo della realtà, insistenza sull'uomo come cardine di una storia dove non esistono né buoni né cattivi. **Stile antispettacolare**. Attenzione inusuale per le piccole cose, alla realtà così come si offre. L'obiettivo è quello di sganciarsi dai condizionamenti dell'industria → la sua trilogia viene fatta coincidere col vertice della produzione neorealista (*Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*). Dopo questa trilogia, Rossellini muove verso una strada personale, seguendo la direzione di un **mercato psicologismo e un'evidente forma di religiosità**.

VISCONTI:

Distanza fra momento dell'ideazione del soggetto e la fase finale di edizione del film è molto ampia -> tutto il materiale viene selezionato e ciò che entra a far parte del film è **strettamente necessario**. I film neorealisti viscontiani non aderiscono totalmente al presente (ad esempio *Senso*) → **passaggio da mera registrazione dell'esistente alla sua narrativizzazione**.

DE SANTIS:

Cerca di costruire un cinema popolare che avesse come protagonisti figure di reduci. Film di De Santis sono spesso contaminati dal cinema americano e con la cultura popolare italiana (riferimenti a cine o fotoromanzi). Film più importante: *Riso amaro* (1949)

2. Il neorealismo nei film

PAISA': (Rossellini, 1946)

Composto da sei episodi, ambientati in sei luoghi differenti dalla penisola italiana da sud a nord → risalita compiuta dagli americani ma anche dallo spettatore. All'inizio voce d'accompagnamento documentaristica con **funzione di rendere ufficiale la Storia** → tolto ogni scarto tra verità e finzione.

LA TERRA TREMA: (Visconti)

Visconti parte da *I Malavoglia* di Verga per raccontare la sua storia dei Valastro, pescatori di Acitrezza. Piena sintonia con la teoria neorealista: ripresa in esterni, attore non professionista, strato sociale popolare e ambientazione contemporanea, però la didascalia e la voce *over* all'inizio del film parlano in perfetto italiano nonostante nel resto del film si parli solo in dialetto siciliano → **rende comprensibile alla maggioranza degli spettatori ciò che accade**. Ma questa voce non è affatto super partes ed è onnisciente.

LADRI DI BICICLETTE: (De Sica, 1948)

Prende spunto dal romanzo omonimo di Bartolini, ma il film si discosta molto dal romanzo → eleva il quotidiano a materia spettacolare. Lo sguardo sugli uomini, specie nell'incipit, è quello voluto dal **pedinamento** → la macchina non stacca ma resta incollata ai personaggi, facendoli zigzagare per le vie dei quartieri apparentemente senza ragione narrativa. Il pedinamento garantisce una sorta di visione in diretta

RISO AMARO: (De Santis, 1949)

Film spartiacque tra i due filoni neorealisti → luogo d'incontro della cultura alta del regista e degli autori e tra la cultura popolare del bolgie-woogie e dei fotoromanzi. Le tematiche neorealiste restano sullo sfondo mentre si mette in scena una complicata storia sentimentale e di riscatto sociale (con la Mangano, Gassman, Doris Dowling e Vallone). L'incipit presenta una voce over che però in realtà risulta essere quella di un radiocronista inquadrato in seguito con un primo piano e sguardo in macchina → **narrazione ibrida**, realistica ma non troppo

3. Il cinema popolare degli anni '50

Il cinema italiano a inizio anni '50 si trova al centro di un vero e proprio **"sistema integrato dei media"** → diffusione della stampa quotidiana, della radio e della TV → cinema mantiene comunque il ruolo-guida. Il cinema italiano si fa anche portatore attraverso il comico, la commedia e il melodramma, dei valori base e dei principi guida facendo da testimone della realtà. Inoltre il cinema conosce un **importante sviluppo produttivo** → si punta sui film di genere, anche se, grazie alla capacità creativa di grandi sceneggiatori si realizzano anche film d'autore → **Cinecittà diventa la "Hollywood sul Tevere"**. Aumenta inoltre anche il consumo di cinema grazie ai "prodotti medi" offerti, accessibili trasversalmente al pubblico → **cinema popolare**. Sorge l'esigenza narrativa nel cinema, al contrario di quanto affermava Rossellini. La commedia non rompe con il neorealismo ma se ne distacca → da *Due soldi di speranza* (1951) nasce il **neorealismo rosa** → piega sentimentaleggiante che le storie assumono -> tematiche neorealistiche ma con un fiducioso ottimismo. Ma la tinta rosa significa anche una trasfigurazione della realtà → **vicende sono verosimili e non più vere**

4. La modernità nel segno della commedia

Due soldi di speranza inaugura la commedia, ma ben presto, con *Pane, amore e fantasia* (1953, Comencini) si ritorna a una sorta di fenomeno divistico (**Lollobrigida**) e con ambientazione cittadina. Con *Pane, amore e...* (1955, Risi) la commedia diventa nomade → migra di continuo essendo sia cittadina che paesana. Altra serie famosa è *Poveri ma belli* (dal 1956 di Risi) con ambientazione nei quartieri popolari romani. Ma la commedia paesana continua parallela la sua strada (ad esempio *La bella mugnaia* di Camerini). L'asse città e campagna si amplifica con la serie di **racconti balneari** (*una domenica d'agosto*, 1950, Emmer, *Tempo di villeggiatura*, 1956, Racioppi, *La spiaggia*, 1953, Lattuada). La commedia ricopre anche diverse fasi della vita quotidiana: dal lavoro al tempo libero alle vacanze. Ma spesso la commedia esprime valori opposti (ad esempio la concezione contraddittoria del matrimonio). Viene anche provata la formula a episodi (*Tempi nostri* di Blasetti), *L'oro di Napoli* (De Sica) → racconto diversificato che prospetta diverse storie in un solo film. Commedia all'inizio degli anni Sessanta presenterà **caratteristiche di stereotipia** → commedia all'italiana, e farà leva su un gruppo di attori (Manfredi, Sordi, Gassman, Tognazzi). Si aprono nuove strategie di narrazione che porteranno alla modernità: **narrazione non lineare**, senza nessi causali o spaziotemporali necessari (ad esempio *Il sorpasso*, 1962, Risi). Commedia favorisce inoltre i **racconti plurifocali** (*I soliti ignoti*). Infine: **i finali diventano amari** (*La grande guerra*, Monicelli)

7. Il cinema d'autore europeo degli anni '50-'60

Mancanza di un movimento innovatore compensata dalla presenza di un gruppo d'autori che riescono a imporsi nel mondo dei media coi loro film. I lavori di **Tati, Bunuel, Bergman, Fellini, Antonioni, Kurosawa** hanno in comune: 1) il lavoro del regista in ogni fase di lavorazione, dall'ideazione al montaggio; 2) complessità di contenuti che liberano il cinema da ogni contenuto commerciale; 3) particolare originalità espressiva; 4) spettatore si accresce culturalmente e non è più solo intrattenuto dal film; 5) esperienze precedenti si riflettono nell'opera e la rendono riconoscibile.

1. Luis Bunuel

Dopo l'esordio surrealista, Bunuel si trasferisce a Hollywood e poi in Messico dove prosegue lavoro regia. Tutti i film realizzati si ritrova quel **gusto dissacratorio** e quell'**attacco esplicito ai valori dominanti della società borghese**. Nel 1950 *I figli della violenza* -.-> opera sull'infanzia abbandonata di Città del Messico → venne vista come un'opera neorealista anche se aveva ben poco in comune (dimensione onirica e brutalità pervadente). Altri film messicani sono *Estasi di un delitto* (1955) → film sulle contraddizioni borghesi, *Nazarin* (1957) → inadeguatezza della religione cattolica con la realtà e *L'angelo sterminatore* (1962) → gruppo di borghesi imprigionati in un palazzo dove si nota un degradamento dei loro rapporti reciproci. Ma Bunuel aveva già fatto ritorno in Europa con *Viridiana* (1961) → il suo successo sancisce la sconfitta definitiva del modello cristiano e la sua iconografia viene dissacrata. Nell'ultimo periodo di Bunuel il cinema è caratterizzato da una **messaggio in scena volutamente semplice** con inquadrature lunghe e movimenti di macchina a seguire i personaggi.

Nei suoi film europei si ritrovano **la sua matrice surrealista, il gusto iconoclasta, la violenza antiborghese e anticattolica oltre che all'attenzione per temi psicanalitici come l'atto mancato**. A seguire *Viridiana* arrivano *Bella di giorno* (1967) → ritratto di una borghese apparentemente frigida che dà sfogo alle sue pulsioni erotiche prostituendosi, *Tristana* (1970) -.-> donna che da vittima si trasforma in carnefice, *Il fascino discreto della borghesia* (1972) e *Il fantasma della libertà* (1974) → **dissoluzione del concetto di personaggio**.

Viridiana riprende il soggetto di *Nazarin* → sorta di imitazione di Cristo destinata al fallimento. V. è una giovane novizia e di un suo benefattore che si innamora di lei e ne abusa. Dopo la morte del benefattore, decide di trasformare la casa in una comunità di reietti → durante una festa sfogheranno la loro violenza contro Viridiana → si ritrova il **cinismo** di Bunuel; altri temi **feticismo** e **desiderio sessuale**.

2. Ingmar Bergman

I ritratti femminili superano quelli maschili, i drammi si alternano alle commedie e forte attenzione ai sentimenti. Nel 1956 e 1957 dirige *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole*. Il secondo, interpretato dal vecchio **Sjöström**, racconta di un viaggio interiore compiuto da un uomo anziano in una meditazione sul senso dell'esistenza, dove realismo ed espressionismo si incrociano ripetutamente. **I temi affrontati da Bergman diventano sempre l'occasione per una complessa meditazione sul senso della vita**.

Come in uno specchio ('61), *Luci d'inverno* (1962), *Il silenzio* (1963) costituiscono una trilogia religiosa: il primo mette in scena i temi dell'**ipocrisia e della falsità** attraverso la storia di una villeggiatura sul Baltico; il secondo narra la storia di un pastore d'anime in crisi, alla ricerca di un senso dell'esistenza; il terzo immagina il viaggio di due sorelle all'estero → diventa il riflesso della loro solitudine.

Tra i film più radicali c'è *Persona* (1966) → dramma da camera che si concentra su due donne, un'afasica e la sua infermiera, che si specchiano l'una nell'altra fino a confondersi → classico della modernità.

Il settimo sigillo è ispirato a un testo teatrale di Bergman stesso. Un cavaliere al ritorno da una crociata incontra la Morte → egli riesce però a protrarre la sua dipartita sfidando la Morte ad una partita a scacchi -.-> perderà la partita ma grazie ad uno stratagemma impedirà che essa porti con sé anche la sua famiglia.. Al Cavaliere, turbato da angoscia esistenziale, Bergman affianca il personaggio dello scudiero → indifferente e materialista, e il saltimbanco → semplice, ingenuo

3. Robert Bresson

Stile **spoglio ed essenziale**, rifiuto di ogni effetto di spettacolarizzazione e la volontà di andare oltre le cose per coglierne l'essenza; il tutto in una storia che potrebbe scivolare negli standard melodrammatici → *Perfidia* (1945), ma caratteristiche di tutti i suoi film.

Il diario di un curato di campagna (1951) → vita di un prete rappresentata in lunghe scene senza fronzoli formali e con dialoghi essenziali. La sua originalità espressiva si radicalizza in *Un condannato a morte è fuggito* → narra storia vera e senza ornamenti dell'evasione da un carcere nazista di un partigiano. Il tema della lotta al nazismo è però posto in secondo piano al rapporto fra **l'uomo e la libertà**. Bresson ricorre ad attori non professionisti e spoglia le immagini dell'inutile ricorrendo a primi piani e dettagli. I personaggi di Bresson con l'andare dei film sono sempre più alla deriva. Gli ultimi due film, *Il diavolo probabilmente...* e *L'argent* ribadiscono lo stile austero del regista attraverso due storie di morte e disperazione in cui il male è entità metafisica ma anche identificabile nella società consumistica e nel denaro.

Pickpocket del '59 è il capolavoro di Bresson. Storia di un borseggiatore spesso in crisi di identità ma viene riportato alla professione da incontri con diavoli tentatori. Arrestato, lì scoprirà l'amore con una ragazza conosciuta precedentemente. Il film si chiude con una frase che **evidenzia l'impenetrabilità del destino**. Per quanto riguarda il montaggio, in P. vi è uno **spezzettamento degli spazi e frammentazione dei corpi**.

4. Jacques Tati

Esordisce alla regia con *Giorno di festa* nel '49 → il suo cinema si richiama esplicitamente alla comicità muta keatoniana → **attenzione alla dimensione mimica e rapporto comico con gli oggetti e gli ambienti, oltre che alla dimensione afasica del suo antieroe**.

Da *Le vacanze di Monsieur Hulot* Tati introduce il personaggio di Monsieur Hulot → passo incerto, andatura goffa, espressione spaesata → è incapace di fare proprie regole e comportamenti che regolano la società rivelando quindi il loro carattere paradossale (richiama Charlot). Bersaglio di Tati è la **piccola borghesia** nei suoi riti quotidiani

Playtime del 1967 è il film più ambizioso di Tati. **Radicalizza la sua polemica contro i falsi miti del consumismo e del modernismo**. Il soggetto verte sull'incontro di Hulot con un gruppo di turisti USA a Parigi. Film è semplicemente divisibile in due parti: 1) ad una esposizione universale, 2) in un ristorante alla moda. Il primo è un universo di vetro e cemento in cui è più facile perdersi che trovarsi, e il secondo è un locale in cui tutto va per il verso sbagliato. Esempio della critica Tatiana della società moderna la si può trovare nella scena in cui Hulot si trova in una sala d'attesa. Rumori riempiono inquadratura, impiegati identici gli uni agli altri → Hulot appare già un animale in gabbia → i ripetuti scivoloni esprimono la sua inadeguatezza alla società così come gli strani rumori della poltrona. Si avvale di tempi lunghi non legati al genere comico

8. La nouvelle vague

Primi film presentati nel **maggio 1959** al Festival di Cannes (*I quattrocento colpi* di **Truffaut** e *Hiroshima mon amour* di **Resnais**). Ma la nuova ondata (*nouvelle vague*) si sviluppa raccogliendo indicazioni precedenti e non riconducibili a singole opere. I fautori ne sottolineano il **quadro di inquietudine generazionale che viene dalla rottura sul piano stilistico**; i detrattori considerano invece **l'estraneità ai fatti storici e il compiaciuto estetismo**. L'ondata della *nouvelle vague* si fermerà attorno al 1965 → da lì in poi autori prenderanno strade diverse. Il nucleo della *nouvelle vague* è quello costituitosi nel gruppo di autori critici radunati nella rivista "Cahiers du Cinema": **Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette, Doniol-Valcroze**. A questi si aggiungono altri registi con esperienze documentaristiche, come **Varda, Resnais, Marker**. Dietro questi film c'è sì un disagio generazionale, ma soprattutto una **nuova idea di cinema**.

LINEE DI TENDENZA COMUNE:

Atteggiamento di **reazione contro il cinema commerciale** → professionalità senza rischi di sperimentazione. Si reagisce proponendo **prodotti a basso costo** → lasciano teatri di posa, piccole troupe, attori sconosciuti → un loro film costa il 30% di un film tradizionale. Abbattimento dei costi è anche reso possibile da alcune novità tecniche di quegli anni (uso della pellicola a 16mm). Ma per i loro primi lungometraggi continuano ad usare la 35mm. Inoltre si auspica uno **sguardo cinematografico in cui realtà e finzione si mescolino, e che riesca a rivelare il dato e non a riprodurlo**. Sul piano narrativo, si mira a **sottrarsi alla concatenazione obbligata dei fatti**, con digressioni e tempi morti. Il cinema classico non è però rifiutato in toto (**Godard**), ma si cerca di "lavorare dentro" la tradizione (**Rohmer** e in parte **Truffaut**). Maestri prediletti da questi autori sono **Tati, Rossellini e Melville**

1. Il gruppo "Cahiers du Cinema"

CHABROL:

Uno dei primi fautori della possibilità di produrre film a basso costo (*Le beau Serge*). Con *Donne facili* del 1960 si precisano gli intenti chabroliani → **usufruire dell'intreccio per esplorare ambigui grumi psicologici individuali e fornire quadri d'ambiente**. Inoltre l'esistenza è per lui continuamente insidiata dal Male → anima inquieta della *nouvelle vague*

DONIOL-VALCROZE:

Film d'esordio è *Le gattine* (1960) in cui si manifesta l'intenzione di mescolare all'erotismo un'indagine sentimentale. **La piacevolezza superficiale dei film nasconde a fatica la gracilità di fondo**

GODARD:

Il più radicale fra i registi esordienti, **vuole rifondare il linguaggio cinematografico**. Il suo sforzo è **riprendere nella loro originalità gli elementi compositivi del linguaggio e i loro rapporti** → rompe con la consequenzialità. *Fino all'ultimo respiro* (1960) è il suo film-manifesto → **concezione dell'avventura come dimensione esistenziale, vocazione al nichilismo**. Nel modo di rappresentazione colpisce il **ribaltamento delle forme, i personaggi scompaiono, ed emergono quadri di vita**. Ma in *Il disprezzo* questi riferimenti vanno allentandosi → **in primo piano viene l'interrogativo sul cinema, sul suo senso**. Viene spesso colto l'istante, il non necessario. La logica è incrinata. Il peso viene posto sullo stile (*Il maschio e la femmina*). Anima critica della *nouvelle vague*

KAST:

Esordio con *La dolce età* (1960) → film in tre episodi di tre storie d'amore tratte con notevole scioltezza linguistica. Nei film successivi, Kast tenta **la via dell'introspezione psicologica**, ma si adegua ad un **filone intimista**, dove tutto è troppo detto

RIVETTE:

Scarso esito commerciale della sua produzione. L'interrogativo di fondo sembra essere **rivolto alle ragioni e alle possibilità del proprio linguaggio**. Il film d'esordio è *Parigi ci appartiene* del 1961 → analisi dei rapporti tra i personaggi e della loro tensione al sogno e all'utopia. In *Su zanne Simonin, la religiosa* del 1966, tratto da Diderot, il regista **disegna un itinerario verso la libertà che si conclude con la morte**

ROHMER:

Il più classico degli autori ascrivibili alla nouvelle vague. Esordisce con *Il segno del leone* del 1959 → sonda le possibilità del linguaggio cinematografico. Nei film seguenti si ribadisce che per il regista **raccontare significa rimettere assieme e organizzare aspetti e frammenti di vita quotidiana, lasciando spazio all'improvvisazione della recitazione**. Dietro la storia c'è sempre una **lezione etica** che viene fatta emergere dagli eventi.

TRUFFAUT:

Produzione complessiva assai diversificata per l'alternanza di toni e forme. Mantiene **costruzione artigianale del racconto**, con personaggi e concatenazione dei fatti. Inoltre Truffaut si muove un po' su tutto il campo cinematografico: dal **ritratto psicologico** (*I quattrocento colpi*) al **giallo** (*Tirate sul pianista*), al **melodramma** (*La calda amante*). Manifesta la sua concezione del **cinema come globalità**. Truffaut descrive spesso percorsi esistenziali, incentrati sull'infanzia. I toni della commedia vengono alternati a quelli drammatici: l'espansione dell'amore e le scelte radicali si possono anche pagare con la morte (*Jules e Jim*).

2. Gli autori "vicini"

Vengono accomunati registi tra loro assai diversi che hanno consonanze con gli autori della nouvelle vague

ASTRUC:

Precursore della nouvelle vague per alcune indicazioni dei suoi primi film (*La tenda scarlatta*, 1953). Negli anni Sessanta ha proseguito una ricerca stilistica. *La preda per l'ombra* è incentrato su un difficile ritratto femminile, dentro a problematiche attuali. Non gli premono solo gli interessi sociologici ma **la resa stilistica** → ma i suoi film rischiano la freddezza formale e la raffinatezza esangue

COLPI:

Contributo molto scarso. In *L'inverno ti farà tornare* l'eco resnaisiana è evidente, ma i suoi film sono troppo manieristi.

DEMY:

Esordisce con *Lola, donna di vita* (1961) → sintomo di una situazione culturale diffusa, che ripercorre mitologie romantiche con un nuovo apporto formale. **Si muove fra realtà e allusività simbolica**. Prosegue poi con film sul tempo e sulla passione

FRANJU:

Fondatore negli anni '30 della Cinematheque Francaise. Il cinema di Franju è **centrato su ritratti ambientali** (*La fossa dei disperati*, 1959). Nei film successivi Franju ritrae l'ipocrisia sociale. Franju non si stacca mai dai temi prediletti, **autenticità e menzogna**

MALLE:

I suoi film di esordio sembrano in sintonia con la ondata di giallo di atmosfera con intreccio ridotto ed esercizi di stile raffinati. Dal 1960 con *Zazie nel metro* cambia registro alla ricerca di equivalenze cinematografiche della comicità libresco → montaggio si fa rapido e frantumato, ritmo con accostamenti e contrasti. **Avversione alle regole sociali**

ROZIER:

Desideri nel sole (1963) è considerato come un film-sintomo, una pietra di paragone della nouvelle vague. Presenta la **disarticolazione del racconto, attenzione ai comportamenti e libertà concessa agli interpreti**

VADIM:

Sfrutta commercialmente la nouvelle vague. E' lo scopritore di Brigitte Bardot e dosa molto bene **ingredienti facilmente vendibili**, cercando di apparire come un regista che tocca problemi e azzardi nuove soluzioni formali.

3. *Gli autori "rive gauche"*

Si intende accomunare con questa dizione autori diversi non riconducibili al gruppo "Cahiers du Cinema" ma che si inseriscono in posizione autonoma nel movimento rinnovatore francese. **Uniti da una ricca attività di documentaristi**

MARKER:

Documentarista giramondo, vuole testimoniare fatti ed eventi cruciali. Ma è anche attirato da alcune tecniche dell'immagine. L'esito più importante del suo lavoro è *Le joli mai* → ritratto volutamente non neutrale della Francia gollista basato su interviste dal vivo

RESNAIS:

Autore più colto nel clima della nouvelle vague, è pronto a sperimentare e rischiare nuovi rapporti con le altre arti. Tema privilegiato dei suoi film è il **tempo**, con le sue interferenze e la sua processualità. **La memoria è ineliminabile, dà senso all'esistenza ma ne è anche la condanna**. Resnais fa i conti con la Storia così come è depositata nelle coscienze → nel racconto amoroso di *Hiroshima mon amour* si tratta quel che rimane della tragedia atomica, e i buchi neri di un momento storico drammatico diventano lacerazioni personali (*Muriel, il tempo di un ritorno*). La narrazione **perde l'assetto consequenziale per acquistare un ordine soggettivo**. Il montaggio è un elemento fondamentale del suo cinema → in *Hiroshima* si crea un ritmo formale teso e ambiguo

9. Il nuovo cinema degli anni Sessanta e Settanta

L'espressione "nuovo cinema" indica una serie di esperienze creative che si estendono su scala internazionale dalla fine degli anni Cinquanta ai primi Settanta. Il nuovo cinema rimette in questione il cinema stesso e pone **domande sull'individuo e sulla storia** → vocazione utopica a tratti radicale.

1. Nuove tecniche e nuove strutture produttive

L'evoluzione tecnica accelera i tempi di ripresa e semplifica le procedure, incoraggiando un cinema slegato alle pianificazioni dello *studio system*. S'introducono pellicole più sensibili e macchine da presa più agili e leggere. Il suono viene inoltre registrato con microfoni direzionali molto ricettivi in presa diretta → facilitate le riprese in esterni. Anche la composizione dell'inquadratura cambia: si diffonde lo *zoom*. Spesso lavori dei registi emergenti sono anche realizzati con fondi statali che tendono a proteggere la produzione nazionale. Con la destalinizzazione, nell'est si affermano tendenze innovatrici → nel 1958 in Ungheria nasce lo Studio Balasz. Produzione e possibilità di innovazione sono favorite nei paesi orientali che in quelli occidentali

2. Nuove soggettività, nuovi racconti, nuove forme

Il nuovo cinema pone al centro dell'orizzonte un **nuovo soggetto esistenziale**, immerso nelle problematiche relative alle scelte di vita. Il soggetto è **generalmente giovane, impegnato ad inventare la propria vita, che rifiuta i valori familiari e le ipocrisie della società organizzata** → va spesso controcorrente, contro le regole. Viene espressa **una critica della società contemporanea**. Il soggetto cerca innanzitutto la propria **autenticità** → realizzazione della libertà. Ma la libertà è **condizionata dal contesto sociale**, dall'altro può essere **negativa e angosciosa**; ed è anche **apertura esistenziale**.

I contenuti narrativi non sono più organizzati in sistemi causali forti, ma assumono articolazioni più sciolte. Vengono potenziate le inquadrature lunghe e i piani-squenza, la mobilità della macchina da presa, viene invece rifiutato il campo-controcampo. Spesso gli attori sono giovani e non professionisti.

3. Il "free cinema" inglese

Nasce dalla rivolta politica e culturale inglese degli anni '50, dalla critica che Osborne e Sillitoe muovono alle strutture sociali e ai valori dell'establishment, ed è fondamentale l'influenza della tradizione documentaristica. **Lindsay Anderson**, il teorico del movimento, ipotizza per il cinema **l'assunzione di un ruolo di intervento per la comprensione del sociale**. Temi portanti del free cinema sono le classi lavoratrici riprese nella loro vita quotidiana e il contesto sociale. La libertà individuale è conquistabile solo attraverso lo **scontro**. Anderson esordisce con *Io sono un campione* → discorso sulla crisi del protagonista diventa una **metafora delle contraddizioni delle classi popolari e estende i temi borghesi dell'incomunicabilità dei soggetti sociali subalterni**. Il free cinema concentra l'innovazione sul piano contenutistico e ideologico, mentre non intende sperimentare a livello formale

4. Il nuovo cinema tedesco

Il simbolico atto di nascita è il manifesto firmato durante il festival del cortometraggio di Oberhausen nel 1962 → **cinema socialmente impegnato, libero da vincoli commerciali**. Tre anni dopo nasce una commissione produttiva per tali film → prima realizzazione è *La ragazza senza storia* del '66 di **Kluge** → in questo e nei suoi film successivi egli **costruisce un'impegnativa ipotesi di cinema utopico e politico**. Usa tecnica del **collage**, mescolando finzione e documentario, impegno militante e riflessione filosofica. Ancora più radicale è **Straub**. Esordisce con *Nicht Versohnt* del 1965 → vi è sempre la **rilettura di un'opera preesistente inadattabile allo schermo**. Tratti stilistici: **suono in presa diretta, recitazione attoriale inespressiva**. Nel decennio successivo nuova generazione di registi: **Fassbinder, Herzog, Syberberg, Wenders**.

Fassbinder si distingue per la sua intensità produttiva. Cinema **classico e moderno** insieme → linguaggio tradizione, a volte violento, ma controllato. Usa strutture narrative forti e personaggi riconoscibili, cercando il coinvolgimento emotivo del pubblico. La critica sociale **si verifica nel privato, nel rapporto servo-padrone spesso presente in amore**. Fassbinder parla ai sentimenti dello spettatore. Morirà di overdose nel 1982 a 37 anni.

Herzog è l'autore più enigmatico del cinema tedesco, preferisce girare in **spazi aperti e ambienti esotici**. Herzog vuole frantumare il realismo convenzionale, cercando immagini incontaminate dalla civiltà. La partecipazione emotiva è assente ma a volte presente; l'ottica documentaristica a tratti diventa visionaria → vuole proporre **uno stadio ulteriore e non razionalizzato di coscienza**.

I film di **Syberberg** sono invece ricostruzioni fortemente soggettive di particolari momenti del mondo germanico → attraverso l'ottica di un personaggio si analizza la modernità.

Wenders esordisce alla regia nel 1967. Nel primo lungometraggio, un giallo (*Prima del calcio di rigore*), Wenders spoglia il film dai suoi elementi di spettacolarità per concentrarsi sul tema della **fuga** e del **disagio soggettivo** -> annuncia profondo legame tra Wenders e il cinema di genere. Tra il 1973 e il 1975 Wenders realizza una trilogia del viaggio (*Alice nelle città*, *Falso movimento* e *Nel corso del tempo*). Il viaggio è l'avvio di una sperimentazione innovativa → una risposta alle carenze esistenziali. Wenders porta l'influenza americana nel cinema europeo d'autore → la differenza tra i due mondi è il tema di *Lo stato delle cose* e in *Hammett. Indagine a Chinatown*.

Il film *Paris, Texas* del 1984 è un punto di svolta → Wenders pare accettare l'identità europea del suo cinema riuscendo paradossalmente a realizzare un film americano. Nei film più recenti (tra cui *The million dollar hotel*) egli sembra voler portare **il cinema europeo in quello americano**. Strutture narrative sono povere. Il montaggio dà ritmi allentati, a garantire l'insistenza dello sguardo. Wenders ricerca l'essenzialità delle cose. Uno dei temi più presenti in Wenders è quello della **morte** (*Lighting over water*, *Crimini invisibili*)

10. Il cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta

1. *La nouvelle vague italiana*

Dal 1959 momento di revival del cinema italiano grazie all'affermazione de *Il generale Della Rovere* di Rossellini e *La grande guerra* di Monicelli → riproposizione dei temi della guerra e dell'antieroe (*Il sorpasso*). Produzione è molto elevata (872 film). Non vi è nuova generazione registica, e i nuovi non sembrano voler rompere con la generazione precedente, anzi se ne proclamano i continuatori. La nostra nouvelle vague è stata ai tempi del neorealismo

2. *La politica degli esordi*

Fra il 1960 e il 1964 percentuali di esordi fra il 12 e il 20% → ma molti artisti non andarono al di là di quell'unica realizzazione. Nel '60 esordiscono **Damiani, Olmi, Salce**; nel '61 **Leone, Pisolini, Tognazzi**, nel '62 **Bertolucci, i Taviani**, nel '63 **Brass, De Bosio, Wertmuller**, nel '64 **Scola**. Ma questi nuovi esordienti sono sottoposti ai grandi nomi della generazione precedente (**Visconti, De Sica, Fellini, Antonioni**)

3. *I generi*

Filone dei **pepla**, dei forzuti. Tra il 1959 e il 1965 assorbono il 10% della produzione. Dal '59 scoppia il boom del **film sexy** → reportage sulla vita notturna per uomini (fondatore di questa tendenza è **Blasetti**). Unico artista a brillare in questo campo fu **Jacopetti**. Il genere più diffuso e frequentato fu lo **spaghetti western** (dal '64 di *Un pugno di dollari* di Leone, al '78 di *Sella d'argento* di Fulci). Molti si nascondono dietro nomi d'arte americaneggianti (Bud Spencer) → costituisce la **parodia dei film western made in USA**. Due linee prevalenti: quella della **legge del più forte "all'italiana"** e quella **sessantottina della violenza anarchica**. Stile è caratterizzato dalla presenza di grandi spazi, sinuose dinamiche della cinepresa e finissima tessitura epico-ironica giocata sul montaggio (questo soprattutto nei film di Leone). Il macrogenere che domina è comunque la **commedia all'italiana** → vengono scelti sfondi e ambienti piccoloborghesi abitati da antieroi ma non più da poveracci come Totò o De Filippo. Molto spesso queste commedie sono irrispettose delle autorità e delle istituzioni. L'esponente più significativo della commedia all'italiana è **Dino Risi** → film iniziali moralistici e meno satirici, rischiando il qualunquismo. Negli anni '70 gira film di ispirazione politico-sociale oltre a film propriamente divistici (*La moglie del prete* con Mastroianni e la Loren)

4. *Il cinema d'autore*

VISCONTI:

Aprè il decennio con due capolavori (*Rocco e i suoi fratelli, Il Gattopardo*), attraversando poi una fase relativamente involutiva ma non priva di raffinatezze linguistiche (*Vaghe stelle dell'Orsa, La caduta degli dei, Morte a Venezia, L'innocente, Ludwig*) → minuziosa analisi psicologica dei personaggi (Ludwig) → ricostruzione esasperata di un'agonia fra impotenza esistenziale e incontrollato culto della bellezza

FELLINI:

Giunge a piena maturazione con *La dolce vita*. Firma con *8 e mezzo* il suo capolavoro nel '63. Nel '69 riprende il tema della dolce vita ambientata due millenni orsono con *Fellini Satyricon* → ripresa di Petronio. Con *Amarcord* (1973) realizza la più favolosa autobiografia di cui il cinema abbia memoria, per poi arrivare all'ultima stagione felliniana più impegnata politicamente.

ANTONIONI:

Regista più moderno fra tutti. Viene da una folta produzione documentaristica negli anni '40 → **neorealismo dell'anima**. Dapprima si esibisce in una lezione di scrittura filmica (*Cronaca di un amore*), passando poi a saggi sociologici (*I vinti*). Scrittura elegantemente dinamica ma incline all'autoriflessività. E' l'autore ideologicamente più libero e stilisticamente più creativo. Il primo suo grande film è *Il grido* del '57 (che muove critiche a sinistra per la mancata coscienza di classe dell'operaio protagonista). Tetralogia successiva riprende *Il grido: L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*. L'amore è visto come illusione di assoluto che conferma il relativo. La solitudine di chi non ha e vorrebbe avere, e la visione della **coppia come solo luogo dove realtà e illusioni dei sentimenti sono misurabili, ma anche come irreversibile vocazione all'autodistruzione**. Ne *Il grido* inoltre vi è già l'uso di un **paesaggio consonante con i sentimenti degli uomini** → vero coprotagonista della storia. Dagli anni '60 Antonioni passa dallo **sguardo critico sui sentimenti ad un cinema di "critica dello sguardo", un cinema dove l'esperienza esistenziale narrata e l'esperienza dello sguardo che la narra sono entrambi oggetto della diegesi**. In *Professione reporter* del '75 il discorso sullo sguardo, sul visibile, sull'apparente e sul mascheramento è interamente trasformato in materia narrativa. Nel finale il "mestiere di vivere" e il "mestiere di guardare" si divaricano: **quella del vivere conduce all'invisibilità della morte, quella del guardare registra l'insensatezza del visibile** → incapacità del cinema a raccontare il vero

5. I nuovi autori

ROSI:

Sceglie un cronachismo incisivo e asciutto e concatena i fatti secondo una logica ermeneutica, anziché lineare (*Salvatore Giuliano*, 1962) → ricostruisce così la vicenda del bandito e delle sue compromissioni politiche. Apre la strada a quel **cinema politico** di cui Rosi resterà il massimo esponente. Ma in Rosi c'è anche una vocazione narrativa, come si nota in *Il momento della verità* del 1965 e in un racconto favolistico della Napoli secentesca (*C'era una volta*). Ma negli anni '70 con *Uomini contro* e *Cristo s'è fermato a Eboli* con la sua polemica rilettura antimilitaristica a riprendere il controllo della **dialettica fra finzione e ricostruzione**.

PASOLINI:

Dopo il dittico della borgata (*Accattone* e *Mamma Roma*), uniti ad altri mediometraggi "borgatari" (*La ricotta*, *La terra vista dalla Luna*, *Che cosa sono le nuvole?*, *La sequenza del fiore di carta*), firma due film **ideologici**, *Il vangelo secondo Matteo* (1964) → rievocazione laica della vita di Gesù, e *Uccellacci e uccellini* (1966) → discorso critico e politico sulla sinistra italiana

BERTOLUCCI:

Gli esordi sono riconducibili alla cinematografia pasoliniana e godardiana, mentre con *Il sosia* racconta la lotta fra conformismo e ribellione. Ma il limite di Bertolucci è quello di un **cinema intellettualistico**. Infatti si afferma negli anni '70 con film che vedono Bertolucci non rifuggire al mercato ma sperimentandone nuove vie d'accesso (*Il conformista*). In *Ultimo tango a Parigi*, *Novecento* e *La Luna*, altri successi degli anni Settanta, si può notare una **forte presenza di divi stranieri e dell'apporto di capitali hollywoodiani nella produzione**. L'ispirazione bertolucciana non è salda e unitaria

OLMI:

Costante problematica etico-esistenziale nei suoi film, la solitudine individuale, la funzione provvidenziale del caso, l'apparenza e la sostanza delle cose → temi principali della cinematografia olmiana. Il suo capolavoro, *L'albero degli zoccoli* (1978) racconta quadri di vita in un cascinale bergamasco alla fine dell'800 → **è una sorta di pendant de La terra trema di Visconti, nordista e cattolico** → **elementi in comune sono non solo la recitazione in dialetto ma anche lo stesso assolutismo tematico con la luce della Fede in luogo dell'Ideologia**.

PETRI:

Esordisce con un thriller psicologico che scava nella mente di un innocente sospettato → prefigura l'interesse per un **neorealismo esistenziale** che proseguirà in *I giorni contati* (1962). Negli anni Settanta con *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *La classe operaia va in Paradiso*, *La proprietà non è più un furto* Petri si rilancia come cineasta di punta → **film politici grotteschi fondati sulla scommessa di veicolare un discorso civile ma aspro ottenendo il gradimento del pubblico**

TAVIANI:

Esordiscono dopo intensa attività documentaristica in *Un uomo da bruciare* e *I fuorilegge del matrimonio e Sovversivi* (1967). **Sono film di ricerca** → il primo su come rievocare un eroe popolare senza adottare tonalità epiche; il secondo su come affrontare e risolvere la contraddizione fra didascalità necessaria al messaggio e la fantasia necessaria a dotare il messaggio di una veste estetica. Negli anni Settanta viene superato **quell'eccesso di calcolo intellettuale, mentre emerge una nuova attenzione al rapporto visivo/sonoro soprattutto sulla musica**

SCOLA:

Il suo primo cinema registico non apparve all'altezza del suo lavoro da sceneggiatore (era stato sceneggiatore di Risi). Ma dal '69 segnò una svolta con *Il commissario Pepe* e in *Dramma della gelosia* in cui appare una nuova vena comica e per un leggero tocco di surrealismo magico. Scola nel corso degli anni si fa pensoso, **pessimista e critico** negli anni '80, ma che è preferibile al cinema inclinato sul presente o alla prosecuzione della commedia all'italiana.+

BELLOCCHIO:

Esordisce alla grande con *I pugni in tasca* nel 1965 → parabola esistenziale dove la vicenda dei personaggi allegorizza la realtà delle relazioni sociali e denuncia furori generazionali che scoppieranno nel Sessantotto. Proseguirà unendo a questa tematica predominante alcune polemiche partitiche che daranno luogo a film **politici grotteschi**.

11. Il cinema sperimentale e underground in America

1. Il cinema sperimentale

Cinema sperimentale americano è influenzato dalle avanguardie europee → diventano un modello a cui i nuovi autori fanno riferimento. Esordio della nuova avanguardia filmica americana è con *Meshes of the Afternoon* (1943) → si avvia la stagione di un **cinema visionario che affonda nell'orizzonte psichico del soggetto e avvia un percorso irrazionale**. Sogno e realtà, mondo oggettivo e immaginario si mescolano creando uno spazio irreali. Grazie ai fratelli **Whitney** e a **Belson** si afferma un cinema ispirato ai modelli dell'**astrattismo** → cinema realizzato con i computer (fine anni '50)

2. Il cinema underground

Nel 1960 gruppo di cineasti indipendenti costituiscono il *New American Cinema Group* → **rifiuto del cinema standardizzato hollywoodiano e sottolinea il carattere etico e le implicazioni esistenziali del nuovo cinema**. Non hanno interesse a essere accettati dal pubblico ma vogliono fare un cinema per la loro coscienza. Nel NAC confluiscono autori di cinema narrativo che lavorano fuori Hollywood (**Cassavetes, Clarke**); realizzatori di cinema diretto (**Leacock, Drew, Pennebaker**), e la grande costellazione del cinema underground vero e proprio, cinema di autoespressione, visionario, sperimentale (**Brakhage, Warhol, Rice**). Il cinema underground **non è narrativo ma personale** → affermazione del diritto dell'artista alla ricerca, potere smisurato della fantasia, introduzione dell'inconscio, del sogno, dell'allucinazione. Cinema che privilegia **funzione poetica** a quella comunicativa. Sulla West Coast si sviluppa l'attività di **Anger** che inizia nel 1954 quel work in progress che è *Inauguration of the Pleasure Dome* (ne esistono 4 versioni). Il fascino del film è dato dalla **orchestrazione complessa e raffinata degli elementi visivi e la costruzione di una sinfonia cromatica**. La sua opera più inquietante è *Invocation to my Demon Brother* (1969) → registrazione di un rituale diabolico, di un'evocazione di Lucifero → **scenario dell'occulto enfatizzato dalla musica composta da Mick Jagger**. Spesso i temi dominanti dell'underground sono legati ai modi alternativi della beat generation, dominati dalla sessualità promiscua e dalla droga. Esempio è il caso di *Flaming creatures* di Smith → trasforma il teatrino della vita di alcuni artisti omosessuali in una scena cinematografica dominata dall'improvvisazione e dalla creatività dissennata. Il cinema di **Brakhage** ha invece una maggiore fondazione teorica. Per lui **la vita è visione e la visione è movimento** → film di Brakhage caratterizzati da immagini complesse e composte, scarsamente decifrabili → **la visione è anche incertezza**. L'immagine di Brakhage non esprime contenuti anomali, ma è **anomala in sé**. Egli pensa ad una visione a occhi chiusi, ad una spiritualizzazione dell'immagine. Inoltre il montaggio sembra realizzare vere e proprie metamorfosi. L'unico cinema che riesce però ad affermarsi al di fuori dello sperimentalismo è quello di **Warhol** → si libera da ogni **elemento soggettivistico e lascia parlare soltanto l'esteriorità**. L'artista diventa una macchina, uno strumento per registrare immagini. Gira *Sleep*, sei ore e mezza di sonno, *Kiss*, 50 minuti di baci, *Empire*, inquadratura fissa di 8 ore sull'Empire State Building. Accanto a questi film radicali, Warhol costruisce anche una serie di film narrativi, che testimoniano comportamenti esistenziali differenti. Il capolavoro di Warhol è *The Chelsea girls* → varie sezioni, proiettato su due schermi e realizzato con inquadrature lunghe e quasi fisse. Gli elementi di minimalismo warholiano saranno poi ripresi dal **cinema strutturale** → ripetizione sistematica e consecutiva di un'inquadratura, la replica dello stesso movimento di macchina. Il regista più noto di questa tendenza è Michael **Snow** → in *La region centrale* girato in una zona desertica del Canada egli trasforma le immagini naturali in una sorta di poema visivo