

Cinema delle origini

lunedì 23 ottobre 2017 14:32

Il cinema americano classico è fondamentale nell'economia della storia del cinema nel suo complesso. È utile approfondire il discorso sul cinema delle origini (es. caso di studio sul film/ libro di Georges Méliès Il viaggio sulla luna) da un lato all'interno delle questioni di montaggio, le prime forme di montaggio.

Visione di alcune clip:

Decapitazione di Maria Stuarda

Filmato di Edison 1895 (precedente alla proiezione dei fratelli Lumière), anno di nascita del cinematografo.

È un filmato da cui si può partire per capire le origini del linguaggio cinematografico intitolato. Questo breve filmato è stato realizzato con un taglio della pellicola, un primo rudimentale effetto di montaggio e due inquadrature realizzate in continuità.

Dobbiamo però metterci nei panni di uno spettatore del 1895 che non ha la minima idea di come sia stato realizzato questo filmato. A cosa si appoggia lo spettatore dell'epoca? non conoscendo il montaggio, non conoscendo i trucchi del montaggio, non sapevano neanche su quale principio si reggesse la costruzione di una sequenza cinematografica. Quello è un effetto cinematografico estremamente rudimentale: L'attrice si inchina per mostrare il collo al boia e subito dopo c'è un taglio del montaggio è l'attrice viene sostituita con un manichino. L'effetto di continuità che crea induce lo spettatore, soprattutto quello dell'epoca, a non vedere che in realtà c'è un taglio, effetto, di montaggio.

L'immaginario cinematografico si aggancia all'iconografia dell'epoca. Da tenere in conto infatti è il fatto che il cinema delle origini ha il prolungamento dell'iconografia dell'800 che in genere fa leva su un pubblico che ha già visto o letto le cose che vengono raccontate in termini audiovisivi nelle prime proiezioni cinematografiche.

Nonostante la loro poca familiarità con il mondo cinematografico gli spettatori erano consapevoli che questa fosse una fedele **ricostruzione** e non un evento realmente accaduto. Da questo punto di vista infatti la credenza alle immagini del mondo del cinema delle origini è alquanto ambigua: se da una parte il pubblico sapeva che ciò che vedeva era una ricostruzione audiovisiva di ciò che vedeva o leggeva nei giornali, dall'altra parte le immagini in movimento erano così reali da sembrare vere che il pubblico non sapeva spiegarsi come poteva essere possibile realizzare una scena del genere e non faceva caso agli stacchi di sequenza.

Gran parte del cinema delle origini basa la sua forza sul fatto di rappresentare cose che sono già noti al proprio pubblico, da qui parte anche la difficoltà di capire e di accorgersi del linguaggio cinematografico (Infatti per stupire lo spettatore ci voleva davvero poco).

Comunque, già dal 1895, l'anno di nascita del cinema, ci si comincia ad inventare dei piccoli trucchi.

In questo periodo i primi spettatori degli spettacoli cinematografici associano il cinema ad un'esperienza di tipo onirico, ovvero la visione di fantasmi e ombre proiettate su uno schermo, sensazione accentuata anche dalla situazione di trovarsi in una sala buia.

Il cinema contemporaneamente è un illusionismo talmente verosimile che sin da subito getta le condizioni per una lettura realistica delle immagini. Una parte di noi sa che le immagini sono ricostruite ma dall'altra parte siamo fortemente attratti dalle immagini filmiche. Questo fenomeno, della doppia credenza delle immagini filmiche, cambia a seconda delle fasi storiche e alle pratiche di visione: vedere un film sul telefonino non è la stessa cosa di vederlo in una sala cinematografica.

La dimensione storica delle immagini filmiche è fortemente legata alle tecnologie con le quali esse vengono costruite e questo riguarda da un lato il nostro rapporto con le immagini, dall'altro il discorso sullo stile.

Il linguaggio cinematografico di un film è strettamente legato alle innovazioni tecnologiche, ecco perché un film degli anni 90 può essere completamente diverso da quelli che guardiamo oggi.

La regia e la tecnologia influenzano non solo la recitazione in chiave storica, ma anche la costruzione dell'immagine divistica. Anche la recitazione man mano comincia ad acquisire un forte realismo, rispetto all'enfasi dei gesti della recitazione dei primi anni del cinema delle origini.

Un altro esempio del rapporto storico pubblico-recitazione lo troviamo nel cinema delle origini in cui gli attori venivano inquadrati per intero, perché lo spettatore, abituato agli spettacoli teatrali, si sarebbe indignato se avesse visto una persona a pezzi.

Infatti, uno degli elementi stilistici che avvia il fenomeno dello stardom, a sottolineare la dipendenza del mondo della recitazione con le innovazioni tecno-stilistiche, è il primo piano. Non c'è star system senza impiego del primo piano (close up).

Visione "Il Canal Grande ripreso dai fratelli Lumière" (1896) <https://www.youtube.com/watch?v=rZyNe4CwTrU>. Questo filmato mostra i primi tentativi di movimento della cinepresa.

Nei primi anni del cinema delle origini, la macchina era molto pesante e difficile da spostare, quindi a nessuno era venuto in mente di spostarla, fino a quando, per caso, un operatore dei fratelli Lumière riprese il suo viaggio in gondola a Venezia, e riguardando il filmato si accorse che la ripresa in movimento (oggi chiamata carrello o movimento di macchina) poteva funzionare come nuova attrazione da mostrare al pubblico.

Un altro esempio di movimento di macchina primitivo, sono i film "phantom ride", ovvero i viaggi fantasma, costruiti attaccando la macchina da presa davanti al vagone della locomotiva (<https://www.youtube.com/watch?v=dziGmOLe3KU>).

Da ciò si evince che **la nuova attrazione principale del cinema delle origini è l'immagine in movimento**, tutto ciò che concerne il movimento è l'elemento principale e di attrattiva di questo periodo (es. fratelli Lumière e la ballerina danzante <https://www.youtube.com/watch?v=UkT54BetFBI>).

Colorazione della pellicola

Un altro effetto che veniva impiegato nel cinema delle origini era la colorazione a mano, fotogramma per fotogramma, della pellicola cinematografica (es. George Méliès oppure filmato della ballerina dei fratelli Lumière). In seguito questo effetto venne utilizzato per codificare situazioni particolari, ad esempio si usava colorare interamente di un solo colore una sequenza per indicare situazioni svolte di notte (blu o viola), un'esperienza onirica (rosso), giorno (giallo), natura/bosco (verde).

Questa sintassi era conosciuta da chi faceva film e da chi li vedeva ma si è persa con il tempo.

Passaggio dalle prime inquadrature monopuntuali a prime forme embrionali di racconto cinematografico

I film dei fratelli Lumière sono formati da una sola inquadratura, ma a cavallo fra il 1902-05 e il 1907-15 (fase di transizione) i film cominciano ad essere realizzati secondo una struttura a stazioni. Ovvero la macchina da presa è sempre ferma, o almeno ci sono pochissimi stacchi di montaggio, però sono più inquadrature una legata con l'altra.

Visione del filmato **La Presa Di Roma** 1905 di Filoteo Alberini

Il filmato ha un impianto teatrale, l'azione si svolge dentro un quadro. Non ci sono molti stacchi. Ci sono i cartelli con le didascalie che ci spiegano quello che succede.

L'immagine finale del filmato si stacca dalle altre in quanto innanzitutto è un'immagine colorata a mano, ma non ha un impianto teatrale, bensì uno scopo attrattivo.

Dal successo di questo film, verrà aperta la prima sala cinematografica a Roma.

Fra i film-documentari dei fratelli Lumière, il phantom ride e il film di Alberini (quindi dal 1895 al 1905) c'è una grande differenza:

- La durata del film: nel 1905 gli operatori cinematografici hanno molti più metri di pellicola da utilizzare.
- La costruzione a tappe o stazioni: non c'è un vero e proprio montaggio c'è una giustapposizione di scene teatrali (concatenazione narrativa: lego il quadro 1, al 2 e al 3 mediante l'uso dei cartelli o dell'imbonitore). La concatenazione narrativa non presuppone un linguaggio cinematografico perché non ci sono primi piani, effetti di montaggio interni, non c'è un movimento dell'azione dettato dal linguaggio cinematografico, la macchina da presa registra scene che si svolgono davanti alla macchina da presa ma che potrebbero svolgersi anche a teatro, solo che le mette una dopo l'altra a stazioni.
L'autonomia dell'inquadratura: l'inquadratura dei fratelli Lumière non dialoga con altre inquadrature perché non ce ne sono altre.

Il genere più praticato del cinema delle origini era quello delle Passioni di Gesù Cristo (o di opere epico-letterarie) perché era una storia che tutti conoscevano e non avevano bisogno di molti cartelli.

I principi su cui si regge il cinema delle origini (1895-1905) - o anche chiamato teatro filmato o illusionismo (nel caso di George Méliès) - e la fase di transizione successiva (1905-1915):

- **Intermediabilità:** queste immagini non sono pensate per uno spazio specifico, ma sono realizzate per fare il giro di tutti i canali distributivi come circo, varietà, proiezioni private, primi cinema rudimentali. Non c'è un pubblico specifico, c'è uno spettatore generico che è attratto dalle immagini in movimento.
- **Attrazione e attrazionalità:** il cinema delle origini, soprattutto prima di questi esperimenti di concatenazione narrativa, è un cinema che non ci racconta storie ma ci mostra cose che si muovono ed è giocato tutto sull'elemento dell'attrazionalità. L'attrazionalità è la prevalenza dell'elemento sensazionale sull'elemento narrativo. Non può raccontare una storia non solo perché in quel periodo nessuno era capace di farlo, ma anche perché non ha nessun interesse a piegare questa invenzione già di per sé sensazionale, in un mezzo per raccontare. Questa concezione però va avanti per i primi sei anni del cinema, fin quando la gente comincia a stancarsi di vedere i soliti oggetti in movimento e allora si comincia a riorganizzare il cinema.
- **L'enfasi del movimento**

Come si rinnova il cinema delle origini durante la fase di transizione?

Si cerca di catturare l'attenzione del pubblico borghese, riscattando la dignità artistica del cinema, avvicinandolo alla funzione narrativa della letteratura e del teatro. Questo discorso però è più legato all'Europa, infatti gli Stati Uniti si accosteranno di più ad un cinema basato sull'epica popolare.

Il mondo cinematografico comincia a spostarsi verso la direzione della concatenazione narrativa.

Fino al 1915 esisteva la pratica secondo la quale era l'esercente (colui che proiettava il film nelle sale) ad avere l'ultima parola sul film. Ovvero il proprietario della sala poteva ritagliare i film in base alle fasce di spettacolo che voleva realizzare e soprattutto poteva rimontare la pellicola. Perciò i film non avevano ancora una funzione narrativa.

Il cinema delle origini nasconde quindi anche la figura dell'autore del prodotto filmico.

George Melies (+ confronto con i Fratelli Lumiere)

Melies è uno dei principali esponenti di quel cinema delle origini che va verso il cinema di transizione. Con *Voyage dans la lune* vediamo uno dei primi tentativi di realizzare un film a tappe, quadri. Melies si stacca un po' dall'immaginario della storia del cinema grazie a dei segni, trucchi che rendono il suo cinema più vicino alla finzione, illusione che alla magia.

Spesso il concetto del film documentario dei fratelli Lumiere fa parte dell'immaginario comune quando si pensa al cinema delle origini ma questa idea non rende la complessità di tutto ciò che invece riguarda il cinema nei suoi primi anni.

I fratelli Lumiere non facevano documentari perchè non sapevano neanche che cosa fosse un documentario. Allo stesso tempo, Melies non faceva finzione, ma faceva teatro usando alcuni trucchi possibili grazie alla mdp.

Tuttavia a Melies si devono talmente tante invenzioni, più o meno spontanee, che si è guadagnato una grande importanza nella storia del cinema.

Il tema del viaggio sulla luna prima della nascita del cinema era già ampiamente diffuso nel teatro di féerie un genere teatrale diffuso in Francia nella seconda metà dell'Ottocento, basato su vicende fantastiche e caratterizzato da una messa in scena ricca di effetti scenografici e spettacolari.

Viaggio sulla luna è del 1902 ed è estremamente interessante perchè si colloca a cavallo fra la fase finale del cinema delle origini puro e l'inizio dell'epoca della transizione (infatti è un film a tappe).

Méliès realizza il suo "Voyage dans la lune" (1902) nel laboratorio di Montreuil-sous-Bois nei dintorni di Parigi: si tratta di un capannone a vetri che permetteva di sfruttare la luce solare (come nelle riprese en plein air) ma anche di avere tutti i dispositivi di messa in scena di un teatro



"**Voyage dans la lune**" fu uno sforzo produttivo senza precedenti non solo per la lunghezza ma anche per la quantità di trucchi, l'accuratezza degli effetti scenografici, il numero e la qualità degli attori impiegati.

• Costò la cifra enorme per l'epoca di 10.000 franchi che furono però recuperati con i prezzi di vendita: 560 franchi la copia in bianco e nero 1000 quella a colori

Dopo qualche iniziale difficoltà soprattutto con gli ambulanti delle fiere che trovavano il prezzo eccessivo "Voyage dans la lune" incontrò un crescente successo e una diffusione senza precedenti come mostrano anche le numerose contraffazioni, le imitazioni e i plaghi del film

Da tenere a mente è il fatto che per il contesto storico in cui si trova, Melies concepisce le sue opera come vedute cinematografiche, come un ampliamento del teatro. Non sa cosa siano i film, il concetto di regista o autore.

Nonostante tutto Melies è molto bravo nella post-produzione perchè è il primo che capisce l'idea che la fascinazione del pubblico per il movimento si esaurirà presto, e se non si interviene nella post produzione con trucchi, effetti e montaggio, non sarebbero mai stati in grado a catturare il pubblico.

Anche se il film costò molto, Melies riuscì a guadagnare con il suo film anche perchè, nonostante gli ostacoli iniziali, il film incontrò il favore del pubblico.

Il successo e la diffusione di *Voyage dans la lune* dipendono anche dalla facilità con la quale era possibile distribuire copie pirata a basso prezzo o addirittura remake della stessa idea girati da altre persone.

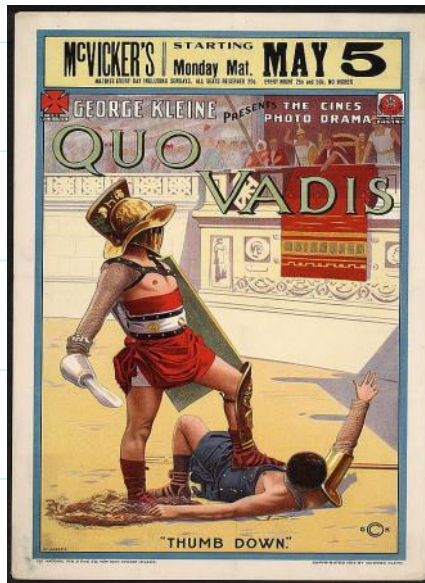
Cinema Nazionale e identità culturale

Ben presto il cinematografo esce dalla dimensione attrazionale e si avvia con quei film, come *La presa di Roma* (1905) nella definizione di alcune fisionomie nazionali.

Il cinema degli anni 10-20, è caratterizzato dalla nascita e sviluppo di quelle cinematografie che cominciano a sviluppare una propria identità culturale.

Italia

L'Italia ad esempio si concentra attorno all'immaginario del film storico -mitologico



L'Italia Film era una delle case più importanti italiane, aveva sede a Torino e prima che Mussolini spostasse il mondo cinematografico italiano a Roma con Cinecittà, era Torino la sede principale del cinema italiano. Infatti il museo di cinema italiano più importante si trova a Torino.

L'Italia Film realizza il film Cabiria, mettendo in luce nelle sue locandine il nome D'Annunzio. Questo esempio è importante poiché mette in luce l'importanza di un brand conosciuto per attirare pubblico nelle sale e la nascente invenzione della serialità. Infatti da questo film, per caso, diventa importante la figura di Maciste, personaggio ideato da D'Annunzio, che diventerà il protagonista di molti film della Itala Film (la serialità di film su Maciste). La serie dei film di Maciste è importante perché ci mostra un altro aspetto fondamentale del cinema del 1915, ovvero la consapevolezza della dimensione spettacolare del cinema, dello stardom. Allo stesso tempo la Itala Film promuove se stessa nei sequel di Maciste, mostrando la sua sede principale come sede anche del personaggio di Maciste.

Francia

Il cinema francese si concentra su una produzione più simile alla propria identità letteraria, portando al cinema grandi adattamenti letterari basati su romanzi ottocenteschi. Il cinema francese è il cinema borghese colto, letterario e teatrale.

Il cinema scandinavo delle origini è molto importante, perché non avendo alle spalle una forte tradizione storico-epico-letteraria compie un gesto innovativo per l'epoca poiché costruisce la propria identità nel solco del paesaggio nordico: meno riprese in studio e più riprese in esterno.

Il paesaggio dei primi film svedesi, danesi e norvegesi oltre ad avere un'atmosfera cupo-romantica è fortemente radicato nella mitologia del paesaggio scandinavo. Un paesaggio che si apre a tutta una serie di rivisitazioni letterarie gotico fantastiche.

Le tradizioni nazionali diventano lo sfondo percettivo, cognitivo e culturale comune sul quale costruire un cinema nazionale. Questo evidenzia e spiega le differenze fra il cinema europeo e americano.

Stati Uniti d'America

Gli americani non hanno nessuna tradizione storico-letteraria o del paesaggio gotico fantastico da portare al cinema, ed è per questo che il 20° secolo è il secolo americano e il secolo del cinema. Perché arriveranno ad una identità nazionale cinematografica con una maggiore libertà compositiva ed espressiva.

I film americani non devono portare sullo schermo la loro storia, letteratura e soprattutto non devono (come le singole cinematografie nazionali europee) parlare ad un mercato interno.

L'assenza di bagaglio culturale è la fortuna del cinema americano, poiché questo gli permette di sperimentare i generi cinematografici, sperimentare nuovi tipi di storie e creare un nuovo immaginario e di essere costretti sin da subito a creare un mercato globale.

David W. Griffith

Uno dei personaggi principali della storia del cinema è David W. Griffith considerato il padre del cinema americano.

A cui dobbiamo una serie di acquisizioni fondamentali per comprendere l'emergere del film americano:

La prima innovazione ha a che fare con il linguaggio cinematografico, ovvero Griffith ha introdotto la possibilità di costruire due azioni parallele nello stesso istante, il così detto "nel frattempo".

Nel linguaggio cinematografico nascono qui il "montaggio alternato" e montaggio parallelo.

"La civiltà americana incrementa i geroglifici ogni giorno. I cartoon di Darling, le pubblicità sull'ultima pagina delle riviste e sui tabelloni e sui tram, i metri di fotografie nei quotidiani della domenica, ci trasformano in una civiltà geroglifica molto più vicina all'Egitto che all'Inghilterra."

Questa innovazione era di difficile lettura per il pubblico a lui contemporaneo perché lo spettatore delle origini tendeva ad entrare nella concatenazione narrativa che legava le immagini una dopo l'altra, non vedeva le immagini come linee temporali ben distinte che rappresentavano eventi contemporanei fra loro.

Dobbiamo pensare a Griffith come qualcuno che compie un gesto differente rispetto ad altri.

A differenza dei vari progetti di nobilitazione culturale del cinema degli anni 10 che guardano ai modelli letterari e

teatrali, Griffith vuole anche trasformare il linguaggio cinematografico. Vuole trovare una via cinematografica al racconto.

Griffith pensa che il cinema può fare di meglio, vuole trovare dei mezzi specifici per un linguaggio cinematografico con cui raccontare storie (es. il primo piano, il montaggio alternato, il montaggio parallelo, il sistema dei raccordi e in generale il continuity editing).

Griffith non è un genio isolato o l'unico inventore di queste soluzioni narrative, ma è una sorta di catalizzatore di tutte le sperimentazioni tipiche di quell'epoca.

Griffith produsse un molti film, circa quattrocento (di solito erano brevi filmati) ma i più importanti furono "The Birth of a Nation" 1915 e Intolerance 1916, che guardano con ammirazione al modello del film storico italiano, soprattutto Intolerance (siamo nel 1916, agli inizi della prima guerra mondiale).

Gli anni dal 1915-1916 saranno gli anni d'oro di Griffith che lo consacreranno come il regista, cineasta più innovativo del cinema americano che rende i suoi film molto più simili ai film che conosciamo oggi.

Il Linguaggio del cinema americano si affermerà poi nelle altre cinematografie nazionali perché era semplice, chiaro in modo che lo spettatore possa concentrarsi sull'azione invece che sulla regia.

La forza di tutti i grandi registi americani a seguire come Howard Huges, Frank Capra... è quella di mettere tutta la regia al servizio dei personaggi e della loro azione (si parla di montaggio invisibile).

Il cinema classico hollywoodiano, in seguito alle sperimentazioni come quelle di Griffith, canonizza la forma classica (ovvero lo stile semplice e chiaro in servizio dell'azione) per far dimenticare allo spettatore il linguaggio cinematografico e farlo entrare nell'azione.