

Il 28 dicembre 1895 i fratelli Lumière, creano il cinematografo, la data di inizio della storia del cinema. Individuata con la prima proiezione pubblica.

Nell'ultimo decennio dell'800 sono stati molti i tentativi di animare immagini statiche.

Nel 1891 negli Stati Uniti Edison insieme a Dickson crea il kinesiografo, consisteva in un dispositivo che consentiva la visione attraverso un mirino di un brevissimo film.

Nel 1888 Reynaud, crea il praxinoscopio, apparecchio che consisteva con l'uso di uno specchio di proiettare pellicole disegnate. Le tecniche di proiezione, si rifanno alla lanterna magica, apparecchio che utilizzando una fonte luminosa, un condensatore e un'obiettivo consentiva la proiezioni di immagini dipinte su vetro.

La proiezione di film avveniva prima nei bar, nelle sale da ballo, nei circhi e nei teatri di varietà.

Si precisa la distinzione tra operatore di macchina e regista, diventa il responsabile del film e della macchina da presa, e si valorizza la messa in scena.

Negli Stati Uniti nascono i Nickelodeon, locali dedicati alla proiezione di film.

Nel 1905 nascono o si rafforza la produzione francese, con il cinema di trucchi. George Méliès, illusionista che porta i suoi trucchi nel cinema e crea una casa di produzione la Star Film.

Pathé e Gaumont, non riescono a realizzarsi in ambito cinematografico, ma imprenditoriale, creando la Pathé, casa di produzione molto importante a livello mondiale.

In Italia la produzione cinematografica, si sviluppa dopo il 1905, nonostante il cinematografo sia arrivato già nel 1896. Il cinema in Italia si concentra su film di genere storico monumentale, con Quo vadis? Del 1912 di Guazzoni e Cabiria del 1915 di Pastrone, genere di tipo melodramma d'annunziano, con i film Ma l'amore mio non muore mai del 1913 di Camerini e Il fuoco di pastore del 1915, infine il dramma realista, con Assunta Spina di Serena del 1915.

Una terza grande produzione è quella danese, con Ole Olsen, fondatore della Nordisk. Cinema specializzato nel poliziesco e nei margini della società.

Nel 1908 l'industria cinematografica si trasforma su scala internazionale per ampliare il suo pubblico

Poi nel 1906 ci fu la nascita delle serie comiche, soprattutto in Francia, interpretate da André Deed e Max Linder. Agli inizi degli anni dieci si sviluppano anche negli Stati Uniti grazie a Mack Sennet formatosi nella Biograph con Griffith e poi fondatore della Keystone. Sennet perfeziona lo slapstick Comedy cioè schiaffo bastone, con torte in faccia e gag.

Nel 1908 si costituisce la MPPC (motion picture patents company) con tutte le grandi compagnie produttive statunitensi. Formata da Edison.

A livello distributivo si registrò il passaggio dalla vendita della pellicola al noleggio.

In Francia nasce la Film D'Art, s'impegna negli adattamenti di testi teatrali e interpretati dalla commedie française.

Dopo il 1910 si impone il film di lungometraggio 60 minuti.

Nei primi anni dieci l'area centrale della cinematografia americana si sposta a Los Angeles, in particolare a Hollywood.

Le cinematografie europee, iniziano a differenziarsi più come "scuole nazionali".

Dopo la prima guerra mondiale, nel 1916 l'America trovò modo di imporre il suo cinema a livello mondiale, data l'uscita della Francia e dell'Italia dalla prima guerra molto indebolite.

Nascono le maggiori case di produzione. (Universal, Paramount, Warner Bros, Fox film Co)

Dopo il 1914 nasce il Producer System e il regista sarà solo il responsabile delle riprese, mentre il produttore sarà al centro del processo di lavorazione. Il principio di questa nuova organizzazione sta nella diversificazione dei ruoli.

Nascita dello star System in questi anni che fu una grande novità, si fa dell'attore principale il veicolo pubblicitario del film.

Il cinema delle origini costituisce un sistema stabile estraneo al cinema che seguirà.

Noel Burch propone di definire questo sistema MDP (modo di rappresentazione primitivo) e MDI (modo di rappresentazione istituzionale). Cinema dell'attrazione e narrazione.

Attrazione dove l'aspetto visivo e quindi l'inquadratura era importante, con caratteristiche: illuminazione uniforme, fondale dipinto, macchina da presa fissa o frontale, distanza tra MDP e attori. Non interesse per il montaggio (non continuo). Non ci sono raccordi tra le inquadrature che fluidificano la discontinuità visiva prodotta dai cambi di inquadratura.

Gunning e Gaudreault individuano due modalità, il sistema delle attrazioni mostrative e il sistema di integrazione narrativa.

Nel primo caso la priorità era nell'atto di attrarre facendo vedere.

Nel secondo caso il racconto diventa l'elemento più importante del sistema.

Il passaggio da cinema delle attrazione a cinema dell'integrazione narrativa implica un cambiamento nelle relazioni tra lo spettatore e il film. Nel regime dell'attrazione c'è uno spettatore

che guarda e un attore che sa di esibirsi. Il film narrativo costruisce invece, un universo chiuso in se stesso. Il MRI elabora una serie di regole per costruire l'illusione della continuità. Lo spettatore è assorbito all'interno del racconto, deve diventare invisibile. Il cinema americano proibirà ai suoi attori di guardare in macchina.

La tradizione storiografica attribuisce ai lumiere e melies il ruolo di padri fondatori del cinema. Lumiere è la vita colta sul fatto, riprese in esterni, rifiuto di una messa in scena, insomma un cinema della realtà, non narrativo.

Melies è il promotore di un cinema più spettacolare, cinema del trucco e del mondo inventato dentro teatri di posa.

Lumiere e melies lavorano entrambi a un cinema del mostrare, prima di raccontare vuole far vedere.

Il film lumiere è un prodotto in serie, costituito da una sola inquadratura di circa 50 secondi. La cinepresa è sempre fissa e collocata in modo decentrato, per evitare l'intasamento prospettico della ripresa frontale.

Sul piano compositivo l'immagine dei lumiere è centrifuga, nel senso che il movimento degli oggetti deborda dal limite del quadro. Per esempio la traiettoria del treno in "l'arrivo del treno alla Ciotat" 1895, il suo ingresso nel quadro genera una sensazione di dinamismo e l'uscita della locomotiva oltre il quadro ricorda allo spettatore l'esistenza di uno spazio fuori campo illimitato.

Nei film di finzione dei lumiere questa dimensione debordante viene meno. Per esempio "l'innaffiatole innaffiato", quando il ragazzo cerca di scappare fuori campo, il giardiniere lo agguanta ai limiti del quadro, e lo riporta al centro del campo per punirlo.

I film lumiere non si impongono a lungo sul mercato, già a partire dal 1898 la produzione accusa una netta recessione.

George melies è tra i primi a concepire la produzione di film nei termini dell'invenzione artistica.

Fonda una casa di produzione, la Star Film e costruisce nel giardino della sua villa, il primo teatro di posa moderno. Inventava un mondo meraviglioso e burlesco. I suoi film creano universi impossibili eppure coerenti, capaci di sostituirsi alla realtà.

Melies frequenta tutti i sotto generi del film a trucchi, per esempio "il viaggio sulla luna" del 1902.

I procedimenti utilizzati sono l'arresto/sostituzione (arresto della ripresa, sostituzione degli elementi sulla scena e nuovo avvio della ripresa) e la sovrimpressioni.

Il cinema di melies si muove con soluzioni originali tra teatralità e narratività. L'unità di base dei suoi racconti è la singola scena, mai sezionata in più inquadrature. La cinepresa è fissa, gli effetti dinamici sono un'illusione legata allo spostamento degli elementi all'interno della scena. Il tema narrativo prediletto è il viaggio. I viaggi messi in scena sono articolati e creano strutture narrative lineari con metraggi inconsueti. Melies è interessato al contenuto delle singole scene piuttosto che al loro montaggio.

Nel finale di *le voyage dans la lune*, l'astronave precipita verso terra, si vede il proiettile uscire di campo. Nell'inquadratura successiva il proiettile è ripreso nel momento del tuffo nell'oceano. Nella terza inquadratura il proiettile, s'infiltra nell'oceano e finisce sul fondo.

La parabola creativa e commerciale di melies si esaurisce. La star film si rivela molto debole di fronte alle nuove esigenze di organizzazione della produzione emerse dopo il 1908, dove il dramma e la comica sono ormai i generi dominanti.

Tra il 1896 e il 1906 si sviluppano le possibilità tecniche e spettacolari del trucco, al tempo stesso si elaborano alcune soluzioni di montaggio che saranno fondamentali per l'elaborazione del MRI: all'interno di questa dinamica il primo cinema inglese si distingue per la sua particolare capacità inventiva.

Tra le opere più riuscite di Williamson, sono quelle in cui il debole pretesto narrativo è sorretto dall'efficacia del trucco. L'attrazione è anche il frutto di un gioco con il cinema stesso. In *the big swallow*, un signore che non vuole farsi riprendere si avvicina alla cinepresa, spalanca la sua bocca e inghiotte l'apparecchio e l'operatore. La tendenza alla divisione dell'azione in diverse inquadrature è evidente in un film di Smith del 1899: *the kiss in the tunnel*, qui l'azione è sezionata in tre inquadrature (il treno che entra nella galleria/l'interno dello scompartimento con i due amanti che si baciano/ il tono che esce dalla galleria). Smith lavora anche sulla divisione in più inquadrature di uno stesso spazio, sceglie di alternare le immagini di qualcuno che guarda alla visualizzazione di ciò che l'osservatore sta guardando. Un esempio è "la lente della nonna" 1901, costruito interamente sull'alternanza tra le inquadrature in campo totale del bambino e della nonna seduti allo stesso tavolo e le inquadrature in piano ravvicinato degli oggetti che il bambino vede attraverso la lente di ingrandimento.

Williamson è più interessato a lavorare sulla continuità d'azione tra inquadrature girate in spazi diversi. In *Stop thief!* del 1901, il regista mette in successione più inquadrature per rappresentare

l'inseguimento di un ladro. Definisce il prototipo di uno dei più fortunati generi delle origini del cinema: il film a inseguimento.

In *Fire!* mette in scena una storia più articolata: una casa inizia a bruciare, un pompiere soccorre un uomo intrappolato nella sua stanza, e subito dopo ne salva anche la figlia. L'unità narrativa cattura l'attenzione dello spettatore e consente a Williamson di connettere due spazi non contigui ma distanti. Uso corretto dei raccordi di direzione. Fino al 1903 uno dei procedimenti più usati per legare due inquadrature era la dissolvenza. *Stop thief!* e *Fire!*, il passaggio da un'inquadratura all'altra è realizzato tramite uno stacco, prima che l'azione sia finita.

Negli Stati Uniti il film narrativo diventa l'opzione privilegiata.

Porter è il regista più significativo, si muove tra soluzioni tipiche del MRP e strategie che prefigurano le soluzioni narrative del MRI. *"Life of an American fireman"* riprende lo spunto narrativo di *Fire!* di Williamson, ma vuole trasformare il pompiere da semplice "ruolo" a personaggio. Con una sua interiorità. Il montaggio evidenzia i legami forti con il MRP, il salvataggio del bambino è ripreso per intero dall'interno della stanza e poi in esterno, creando l'effetto di sovrapposizione temporale.

Il film più celebre di Porter, *"the great train robbery"* mescola elementi tipici del cinema delle attrazioni con importanti conquiste sul piano della narrazione.

Il film racconta in 14 inquadrature la storia di una banda di rapinatori che assalta un treno. Il montaggio cerca di costruire una continuità spazio-temporale, ma non riesce a rappresentare la simultaneità delle azioni con un montaggio alternato. Coesistono delle inquadrature con funzione puramente narrativa e piani più vicini a una logica mostrativo-attrazionale. Per esempio il bandito che spara verso la cinepresa: l'inquadratura non si integra con lo sviluppo dell'azione, poteva essere montata sia all'inizio che alla fine del film. La distanza tra l'attore e la cinepresa si riduce per creare un'attrazione che aggredisca lo spettatore.

Nell'estate del 1908 Griffith viene scritturato dalla Biograph come regista. Realizza per la casa di produzione oltre 450 film, promuove sperimentazioni linguistiche e espressive che esercitarono una forte influenza sull'emergenza dello stile narrativo classico. Griffith si concentra sulle diverse opzioni di montaggio, profondità di campo e dei dettagli, dei primi piani, dei contrasti di luce e soprattutto del montaggio alternato. Grazie a questo lo spettatore inizia a capire che la successione tra due inquadrature, può significare una relazione tra due azioni. La variante di questo meccanismo, è il *last minute rescue* (salvataggio all'ultimo minuto), che Griffith utilizzerà anche nei lungometraggi. Con Griffith il cinema viene investito di responsabilità. I suoi film sono attraversati da un umanitarismo disincantato, ma in fondo ottimista, attento ai pericoli sociali, alla ricomposizione dell'unità familiare. Il lieto fine diventa la forma narrativa privilegiata.

Per sviluppare il suo discorso morale Griffith utilizza soprattutto dei personaggi. In *"the drunkard's reformation"* per esempio un padre di famiglia quasi alcolizzato, si redime dopo aver assistito alla rappresentazione teatrale de *l'Assommoir* di Zola. L'alternanza tra le inquadrature del palcoscenico, dove si consuma la tragedia familiare del bevitore, e le inquadrature del padre di famiglia seduto in platea con la figlia, crea una sorta di montaggio psicologico molto efficace. L'inserzione del primo piano crea, un effetto di discontinuità, ha una valenza espressiva che allontana per un istante lo spettatore dal racconto, per trasformare il personaggio stesso in una particolare condizione interiore o sociale.

In *"nascita di una nazione"* 1915, Griffith pone al centro di un lungometraggio, la ferita ancora aperta della guerra civile americana. La politica abolizionista di Lincoln, secessione sudista, battaglia di Petersburg, la nascita del Ku Klux Klan. La storia e i drammi degli individui si integrano in equilibrio tra epica e psicologia. Esprime una visione individualistica della storia: gli eventi si mettono in moto quando un uomo decide di passare all'azione.

L'autentica tragedia per Griffith è l'assassinio di Lincoln, un attentato che eliminando la forza ordinatrice del singolo genera il disordine, rappresentato dai radicali come Stoneman, soprattutto dai neri. Griffith guarda con preoccupazione critica chi turba l'ordine sociale: in questo caso i responsabili sono i neri. Il conflitto ordine-disordine è messo in scena con strategie discorsive efficaci. Verso la conclusione mette in scena uno dei salvataggi all'ultimo minuto più celebri della storia del cinema: la capanna dei veterani dell'unione dove si sono rifugiati il dottor Cameron e altri bianchi è assediata dai neri, ma i cavalieri del Ku Klux Klan riescono ad arrivare prima che accada il peggio. Il montaggio alternato è l'esito di questa strategia: due serie di inquadrature si oppongono nel montaggio, e il fine ultimo di questa irriducibile opposizione di spazi consiste nell'evitare che il male, possa contaminare lo spazio del bene. Il film scatenò molte polemiche, provocando tumulti razziali, ma è uno dei successi più grandi del cinema muto statunitense.

Con il film successivo, "intolerance" 1916, realizza un film dalle ambizioni più vaste. Il regista intende offrire una rappresentazione del tema dell'intolleranza attraverso i secoli e per farlo costruisce una struttura narrativa innovativa, in quattro episodi, una storia contemporanea di conflitti sociali. Le quattro storie si alternano nel montaggio, legate a ogni passaggio da un leitmotiv che vuole ricordare il tema centrale dell'intolleranza: l'inquadratura di una madre che dondola una culla.

L'episodio babilonese s'ispira ai film italiani, dai kolossal di Pastrone e Guazzoni. l'episodio biblico rinvia alla tradizione delle prime passioni cinematografiche. L'episodio francese si rifà alla film d'art. L'episodio contemporaneo riprende e sviluppa i temi della disuguaglianza sociale. Inscribe in intolerance il modello della storia a suspense, con l'intensificazione ritmica e drammatica prodotta dal montaggio alternato. Da un inizio lento si passa alla corsa vertiginosa del finale, dove le storie si fondono l'una nell'altra. Intolerance un po' per l'enormità delle spese, per il messaggio pacifista, si risolse un fallimento commerciale.

Dopo il 1910 il cinema americano predilige la ricerca sul montaggio, mentre le nascenti scuole europee puntano a potenziare le risorse espressive attraverso la valorizzazione della profondità di campo.

In francia la Pathé approfondisce la ricerca sulla possibilità espressive del fondale dipinto. Una ricerca analoga la si può cogliere, con risultati ancora più spettacolari, nei kolossal storici italiani dei primi anni dieci. Il film più rappresentativo di questa produzione è senza dubbio Cabiria. Per legittimare il suo film Pastrone chiede la collaborazione di D'Annunzio: il poeta si limitò nel rivedere le didascalie e a inventare i nomi per alcuni personaggi.

L'importanza storica di cabiria risiede nella valorizzazione della messa in scena. Le singole inquadrature dilatano la visibilità e la dinamicità interna della scena. Lo spazio scenografico, non è più un fondale dipinto, le scenografie diventano le reali protagoniste dell'inquadratura. Particolare utilizzo della luce, usa una delle grandi novità di quegli anni, la lampada elettrica ad arco, che dà la possibilità di controllare la direzione dei fasci di luce.

La soluzione di messa in scena più innovativa di Cabiria risiede nell'uso del carrello. Il carrello viene usato molto spesso all'interno di questo kolossal, brevettato nel 1912 da Pastrone. Questa diffusa presenza della cinepresa in movimento ha la funzione di connettere due o più elementi della scena.

Il cinema danese è uno dei più influenti e conosciuti del mondo. Cinema della scena e della profondità di campo e le ricerche sull'illuminazione. Christensen trova negli effetti di controllo e nelle ombre la cifra stilistica dominante del suo film esordio, "il misterioso X" 1913. Utilizza in modo ricorrente la ripresa delle sagome dei personaggi da un interno scuro con la cinepresa rivolta verso un varco di luce.

Il cinema svedese inizia a produrre film dal 1913. Sjostrom dimostra di possedere un'eccezionale abilità nell'uso della profondità di campo. Dimostra di avere compreso le sottili differenze tra le due diverse logiche di rappresentazione. In alcuni film successivi, emerge un'altra importante specificità, il sentimento della natura, l'utilizzazione espressiva del paesaggio come elemento portante dell'azione.

Il cinema russo, dopo il 1913, si muove all'interno di questo modello "alternativo" europeo. La produzione si specializza nella realizzazione di sofisticati e malinconici melodrammi di sapore decadente. La recitazione è rallentata e piena di pause, la regia privilegia l'inquadratura lunga e statica, il racconto si conclude con un finale tragico.

Gli anni 20 costituiscono uno dei periodi di più forte affermazione del cinema. Ma sono anche il momento di affermazione della messa in scena, che coordina in un progetto formale coerente le componenti molteplici del cinema.

Il cinema espressionista effettua una sintesi tra immaginario e stile, realizzando una valorizzazione del lavoro di messa in scena, una forma espressiva di particolare intensità. È segnato da una ricerca dell'immagine, dello spazio e della scenografia che le inquadrature possono esaltare.

Il cinema espressionista scompone il visibile attraverso un uso intenzionale di una luce fortemente contrastata, mediante la contrapposizione di luci e ombre. Questa contrapposizione non è solo un modo di vedere, ma si carica di implicazioni simboliche, diventa una visualizzazione della lotta tra bene e male.

I montaggi alternati e i raccordi sono effettuati con progressiva abilità. È un cinema metaforico intensivo, che valorizza il piano più della successione delle inquadrature, gli elementi figurativi del piano, la ricchezza delle componenti visive, informative e emozionali della scena.

L'affermazione del cinema espressionista è correlata al successo del film "il gabinetto del dottor Caligari" 1920, di Wiene, realizzato su una sceneggiatura di Mayer. Costituisce una radicale trasformazione del modo di pensare il cinema e presenta una sintesi tra immaginario e stile della messa in scena. Il film, costituito da un prologo, una storia centrale raccontata da un personaggio interno, Francis, e un epilogo, narra la storia di un ciarlatano da fiera, Caligari, che ipnotizza un sonnambulo, Cesare, per fargli compiere omicidi, finché è smascherato nella sua doppia veste di direttore dell'ospedale psichiatrico e di assassino. Alla fine si scopre che il narratore è degente nello stesso ospedale e il direttore è un medico equilibrato e attento. L'ultimo sguardo del direttore, riapre alla fine il dubbio, facendo del film un'opera complessa.

Il film costituisce una delle prime esperienze legate alle problematiche della filosofia contemporanea e risente del clima di messa in discussione della realtà. Il film è soprattutto conosciuto per la struttura particolare delle immagini e per l'uso di scenografie irrealistiche fatte di spazi irregolari. Sono immagini che oggettivano una visione angosciata e alterata del reale e presentano un mondo ridotto.

Dopo Caligari, Weine realizza altri film come "Genuine" e "Delitto e castigo". Il cinema diventa il vettore per mostrare i fantasmi interiori.

Un differente uso dell'immagine e un differente uso delle scenografie e degli spazi, caratterizza altri film come: "Nosferatu il vampiro" di Mornau e "Ombre ammonitrici" di Robinson.

Nel cinema l'espressionismo si intreccia con il fantastico e con il fantasmatico, mostrando i limiti dell'umano e l'incertezza delle identità. Le dinamiche dei desideri e delle ossessioni dei personaggi, sono oggettivate in un'allucinazione notturna in cui le ombre interpretano le passioni segrete dei personaggi stessi.

La figura di Mornau è una delle più significative, si presenta come un autore che sa affermare con maturità il ruolo del regista come coordinatore di tutte le attività connesse alla realizzazione dell'immagine. Il cinema di Mornau è considerato da Bazin come un esempio di cinema realistico al tempo del muto. In Nosferatu, Mornau costruisce una rappresentazione del mondo del vampiro, attraverso procedure differenti di messa in scena. Con la collaborazione di Grau, seleziona spazi non ricostruiti in studio, ma ricchi di grande suggestione. Sono spazi segnati dall'esistenza del male, che domina attraverso l'estensione delle tenebre che invadono tutto l'orizzonte visivo. La presenza del male si manifesta in tutta la natura, appare con la iena notturna, le piante carnivore e nel gioco simbolico che c'è tra Hutter, la moglie Helen e il vampiro, dove Helen scopre di identificarsi con il vampiro, è attratta da lui e finisce per sacrificarsi, cedendo a desideri profondi. Per Mornau il cinema è una pittura dinamica, in cui ogni elemento è elaborato su un modello iconico. Lo spazio, l'inquadratura in Mornau hanno una forma pittorica, organizzati attraverso una integrazione atmosferico-tonale delle architetture, dei personaggi e degli oggetti. Questa attenzione allo spazio e all'immagine è sostenuta da un uso del montaggio funzionale allo sviluppo della visione e capace di dilatare la visione per permettere una percezione prolungata dell'inquadratura.

Più ancora di Mornau, il regista che afferma con adesione il ruolo creativo come coordinatore di tutto è Fritz Lang. Costruisce macchine di grande forza, elabora anche una sintesi nuova tra l'applicazione delle più innovative tecnologie dell'immagine e della scena. Nato a Vienna nel 1890, dopo studi non finiti di architettura e pittura, comincia la sua attività cinematografica nel dopoguerra a Berlino come sceneggiatore e come attore, passa poi alla regia nel 1919.

Diventa uno dei registi più importanti in Germania, sia sotto il profilo economico, sia sotto il profilo artistico, si impegna nella realizzazione di Metropolis, il film di più alto budget della cinematografia tedesca.

"Il dottor Mabuse" diviso in due parti, è un quadro della contemporaneità drammatica della Germania del dopoguerra, dominata dall'inflazione e dalla malavita. Mabuse è una sorta di superuomo negativo, polimorfo che assume identità diverse, riflette la crisi, la divisione e la proliferazione del soggetto.

I due film della saga de "i nebelunghi" poi "la morte di Sigfrido", rappresentano due civiltà diverse, riflettono due lavori di messa in scena di grande complessità. Le popolazioni mostrate sono i Burgundi e gli Unni. La morte di Sigfrido è scandito su tempi e ritmi ieratici, che inseriscono il mito germanico nel cinema.

"La vendetta di Crimilde" rappresenta il dinamismo magmatico degli Unni e presenta un mondo barbarico dominato dal caos e dall'assenza di ordine.

Tutti questi elementi immaginari e stilistici, si confluiscono in metropolis, che al tempo stesso è una parabola fantastica e un romanzo di formazione, un film ideologico e un dramma sociale. La macchina realizzata di Lang è una grande scena tecnica perfezionata che riproduce nel proprio operare lo stesso ideale ispiratore della sua volta d'arte. Il suo è un cinema di complessa figurazione, intellettuale e espressiva, che costruisce una forma visiva del tutto particolare. La messa in scena di Lang lavora alla costruzione di una forma dinamica che integra in sé l'idea. Diversa da quella di Eizenstein. L'idea-forma di Eizenstein è nell'organizzazione del movimento-contrasto programmato degli elementi. L'idea-forma di Lang è nell'organizzazione astratto-monumentale, figurativo-geometrica del visibile. È un modello che riflette esigenze diverse e muove sul filo della contraddizione. Il primo aspetto dell'organizzazione langhiana è la volontà di rappresentare insieme visibili delineati nella loro pienezza, vuole mostrare il centro reale e le linee di forza dello spazio rappresentato. Lang parte da totali inquadrature fondate su un centro reale. Realizza quindi piani centripeti e tendenzialmente simmetrici. Al contrario degli espressionisti, non vuole creare la complessità della visione attraverso una sintesi di visibile e invisibile. Per Lang la visione deve essere netta e ampia, punta a non coprire o mascherare il campo del visibile. Nelle inquadrature di apertura Lang costruisce le sue simmetrie con precisione che parte dall'oggettivazione di un'ossessione e sottolinea la geometria creata mettendo al centro dell'orizzonte spaziale, un elemento della messa in scena per rendere più evidente la simmetria. Un altro aspetto significativo consiste nella sua capacità di coordinare le rigorose strutture geometriche con la produzione del movimento, realizzando passaggi di movimento che non spezzano l'equilibrio formale, ma lo rielaborano. In "la morte di Sigfrido" questo processo è attuato mediante una sorta di ritorno del movimento sulla staticità. In "metropolis" è la geometria a piegarsi e a modificarsi nel processo del movimento, costruendo nuove forme dinamiche.

Il muto tedesco presenta in ogni modo una gamma piuttosto ampia di modelli cinematografici, si tratta di film con ambienti piccolo-borghesi e personaggi legati a modelli rigidi di comportamento. Sono film caratterizzati da una struttura drammaturgica rigorosa, segnata da unità di azione, di tempo e di luogo. Anticipano i drammi sociali e la nuova oggettività, cercando di mantenere una forte impronta formale. Sotto il profilo economico, il cinema tedesco si afferma in ogni modo con un ampio sistema di cinema di genere: film storico, prodotto con presenze di grandi masse spettacolari, e la commedia.

Lubitsch si afferma come regista di film storici impegnativi, in cui lo sguardo spettacolare è a volte temperato dall'ironia. Opera nell'orizzonte della commedia e raggiunge risultati di indubbia popolarità. L'attenzione alle varietà e alle difficoltà della vita metropolitana. La Berlino degli anni venti favorisce poi l'affermarsi di una serie di film dedicati ai drammi di strada. È un mondo di criminali e di prostitute, di povera gente, la rappresentazione della loro esistenza è realizzata con un articolazione di elementi della messa in scena, che valorizza le angosce, i contrasti, le sopraffazioni dei soggetti, con un varietà di soluzioni visivo-dinamiche e scenografiche. Ma le tragedie della strada raggiungono le forme più complesse e diventano un universo di indubbia rilevanza stilistica con il cinema di Pabst. Trasforma la varietà e la molteplicità delle esperienze sociali e dei drammi soggettivi in un mondo visivo caratterizzato dal realismo e dall'espressività. Ha un'attenzione specifica agli ambienti della vita sociale e a tutta la materialità che la contraddistingue, ma nello stesso tempo sa trasformare gli elementi oggettuali in un mondo di incisività e da una forza visiva, non appiattisce l'immagine sulla riproduzione del visibile, ma la carica di istanza espressive, con il chiaroscuro e con angolazioni singolari di ripresa. "I misteri di un'anima" è il primo film totalmente dedicato alla psicoanalisi. Ma i film più personali sono le tragedie della strada, in "la via senza gioia", "lulu" e il "diario di una donna perduta". Il personaggio di Lulu è fissato in un'icona di bellezza suggestiva grazie al magnetismo del volto di Brooks, che ha dato sembianze indimenticabili alla immagine della femminilità. Il desiderio e il peccato, il potere e la bellezza si intrecciano in due storie di sperimentazione della profondità misteriose della sessualità e di evocazione della presenza del male.

Il cinema muto di Weimar si affermano tendenze e modelli cinematografici diversi che palesano differenti concezioni della messa in scena. Un modello fondato sulla priorità del piano rispetto alla sequenza. Un cinema della visione che rielabora ogni componente e potenzia le latenze, i fantasmi e i simboli.

Nonostante il ruolo essenziale nella nascita del cinema svolto dalla Francia, la produzione nazionale degli anni venti riflette una situazione meno positiva. Tuttavia lo sviluppo delle associazioni di amici del cinema e dei cineclub fa della Francia degli anni dieci e venti un luogo di

forte affermazione del cinema come evento culturale. La ricerca del cinema d'autore francese è legato al clima di riflessione sull'artisticità del cinema e spesso ispira e indirizza la discussione teorica. Il cinema è considerato come un'arte che dialoga con le altre arti e mentre rifiuta il teatro, trova nella pittura e nella musica due modelli possibili. L'analogia con la musica è la più diffusa. Il cinema è considerato arte nel tempo e organizzazione del ritmo, combinazione creativa di elementi molteplici in ritmi dinamici. Il ritmo è assicurato da un insieme di determinazioni in movimento poste in rapporto ad altri fattori definiti. È il risultato di una sintesi tra il dinamismo interno all'inquadratura e la successione delle inquadrature. Questa ricerca del ritmo visivo implica naturalmente l'attribuzione di un ruolo importante al montaggio. Il montaggio è sviluppato in funzione del movimento, ed è realizzato con un'attenzione particolare alle relazioni metriche. Il montaggio è l'unico strumento tecnico che può assicurare il ritmo musicale delle immagini, sfruttando relazioni matematiche, costruendo forme particolari di alternanza tra le immagini. Il cinema francese è impegnato anche in una interrogazione sulla natura dell'immagine filmica. La fotogenia è insieme la qualità intrinseca inattesa del visibile e la possibilità di cogliere l'immediatezza delle persone, degli oggetti, nella loro autenticità. Gli autori del cosiddetto "impressionismo" lavorano su progetti di cinema caratterizzati da una dicotomia interna. Da un lato soggetti e strutture narrative tratti da romanzi e racconti dell'ottocento. Sono soggetti legati a drammi personali. All'interno della produzione francese alcuni cineasti affermano una loro specifica personalità artistica. Gance costruisce affreschi di particolare impegno produttivo e scrive in un immaginario di gusto pompier, una sperimentazione sulle possibilità spettacolari e linguistiche del cinema. Ne "la rosa sulle rotaie" gli aspetti più rilevanti sono gli effetti di dinamismo raggiunti e il montaggio accelerato. Questa intensificazione della velocità è ottenuta attraverso riprese efficaci, sia con un montaggio di segmenti più brevi, che creano un effetto ritmico particolare. "Napoleone" 1927, costituisce un impegno produttivo maggiore e sviluppa una rappresentazione ad affresco di una pagina della storia della Francia. Costruito attorno all'ascesa del giovane Napoleone e alle battaglie più importanti, il film monta sequenze legate alla storia individuale e alla nascita di un capo. Gance sviluppa un dinamismo della mdp, attraverso l'utilizzo di movimenti di macchina elaborati con il supporto di piattaforme e carrelli. Ricorre anche al montaggio analogico, effettuando un parallelismo, di notevole intensità. Gance crea il trittico, consiste nella proiezione del film su tre schermi.

Il cinema sovietico degli anni venti rappresenta un momento di grande sviluppo, sia sotto il profilo filmico, sia sotto il profilo teorico. L'ottobre delle arti, ossia la realizzazione nel campo del lavoro intellettuale e della produzione artistica di un processo omogeneo e correlato alla rivoluzione d'ottobre. Implica un cambiamento nella struttura del lavoro intellettuale e nella funzione artistica. Nel grande progetto confluiscono da un lato le esperienze e le teorie del cubismo-futurismo, il progetto di trasformazione della poetica e di avvento dell'immaginario della modernità, ma di modificazione del tessuto verbale e di affermazione della lingua trasmentale, le esperienze di teatro sperimentale Mejerchol'd. Dall'altro lato le teorie del proletkult, cui è legato Ejzenstein, che ricercano nuove forme di produzione culturale e spettacolare legate al proletariato, le teorie e la pratica del costruttivismo, che rifiutano l'arte e la tradizione legata alla rappresentazione dell'uomo. Futuri registi cinematografici, si formano nel teatro come registi o come scenografi e portano nel cinema la ricchezza e la varietà di un'esperienza spettacolare realizzata a diretto contatto con il nuovo pubblico di operai e soldati. Kulesov vuole applicare al cinema i principi del costruttivismo e da' vita ad un laboratorio cinematografico. Ejzenstein diventa il punto di riferimento di tutte le teorie dell'innovazione artistica. La crescita del potere di Stalin riducono l'autonomia della ricerca artistica e con il 1929-1930 e la formazione della RAPP ( associazione degli scrittori proletari ), si chiudono gli ambiti di ricerca, per costringere tutta la produzione sovietica dentro i modelli costrittivi del realismo socialista. Le case di produzione danno vita a un cinema di ricerca legato al programma dell'ottobre delle arti. Il primo film di successo è "diavoletti rossi" di Perestiani. Kulesov dirige all'inizio degli anni venti la scuola cinematografica , in cui si formarono gli altri Pudovkin e Barnet, e compie esperimenti fondamentali sul montaggio cinematografico. La sua idea di montaggio è centrata sulla funzionalità narrativa, ma riflette anche l'idea costruttivista di realizzare un film secondo gli stessi principi tecnico-scientifici con cui un ingegnere compie il suo lavoro. Il suo cinema si avvale di strutture narrative diverse, che vanno dall'uso del burlesque e del grottesco, mescolato a un falso spionistico-poliziesco. Pudovkin, nei suoi scritti sulla regia e sul montaggio costituiscono un primo momento di riflessione sulla centralità del montaggio, concepito in funzione della narrazione. Per Pudovkin il montaggio può arricchire la narrazione con inseriti analogici. Negli anni del realismo socialista,

diventa poi uno degli esponenti del cinema di regime. All'opposto della linea realistica di Pudovkin, opera invece Sergej Ejzenstein, che rappresenta il vertice del cinema sovietico e l'esperienza di più complessa affermazione della teoria del cinema e dell'arte rivoluzionaria. Per Ejzenstein l'arte non è una emanazione dello spirito, ma una pratica sociale determinata capace di organizzare e veicolare stimoli, emozioni, idee e modi di pensare e influenzare politicamente il pubblico. Ne il montaggio delle attrazioni, ipotizza spettacoli costruiti su una combinazione per contrasto di attrazione. L'idea di attrazione sottolinea la necessità di creare, una comunicazione capace di colpire lo spettatore e di farlo uscire da sé in un processo dinamico di presa di coscienza, attraverso l'uso di attrazioni intellettuali è possibile inventare una scrittura visivo-dinamica e una comunicazione innovativa. La teoria del cinema e la teoria dello spettatore si incontrano. Ejzenstein attribuisce una importanza fondamentale al montaggio. Il montaggio è il momento essenziale della creazione filmica in quanto consente la trasformazione dinamica dei materiali. Ejzenstein dedica al montaggio saggi successivi, in cui definisce il carattere produttivo del montaggio e le sue potenzialità comunicative e intellettuali. L'accostamento di due inquadrature deve avvenire per contrasto. L'inquadratura è pensata come "cellula di montaggio" elemento che viene superato nel processo formale e significativo. Il montaggio intellettuale è pensato da Ejzenstein come il vertice più alto delle possibilità del cinema e ne individua altri tipi: il montaggio metrico, ritmico, tonale, armonico e intellettuale. La pratica filmica di Ejzenstein negli anni venti costituisce il fondamento sperimentale e pratico-artistico su cui si sviluppano le riflessioni storiche. "Sciopero", "la corazzata potemkin" e "ottobre" segnano lo sviluppo di un modo di fare cinema. Sciopero è un film stratificato in cui confluiscono opzioni innovative diverse. Ejzenstein cerca di porsi al di là della dialettica tra film a soggetto e film senza soggetto per affermare l'idea di un cinema di situazioni collettive, in cui è protagonista la massa degli operai. La forza espressiva e di denuncia delle immagini è assicurata dal montaggio analogico e attrazione. La corazzata potemkin costituisce una sorta di passo indietro, costruisce grandi sequenze di montaggio dinamico-patetico e di orchestrazione tonale della visione e delle emozioni. La sequenza della scalinata è famosa per la maestria drammatica dell'organizzazione del visibile e della tensione emotiva, realizzata a straordinarie tecniche di montaggio e di ripresa. Ejzenstein parte dal principio di mostrare più azioni dal medesimo punto di vista e sviluppa una molteplicità di visioni. Coordina punti di ripresa diversi, dettagli e gesti di differente intensità e piani diversi delle immagini per costruire un'esplosione di pathos. La rappresentazione della repressione dei cosacchi è trasformata in un vettore di pathos crescente, attraverso un insieme di conflitti grafici e spaziali. Le inquadrature sono caratterizzate dall'estrema brevità, dal crescendo progressivo del ritmo.

Ottobre costituisce un'avventura più radicale di sperimentazione ed elabora modi particolari e complessi di costruzione del significato. È il film per eccellenza del montaggio intellettuale, sviluppa tecniche diverse di produzione del senso, la distruzione e poi la ricostruzione della statua dello zar. L'esempio più radicale è costituito dalla sequenza degli idoli, in cui Ejzenstein mostra una serie di piani di simboli religiosi, cristiani e poi pagani, con l'intenzione di comunicare l'idea di una degradazione della religione.

La medesima volontà di portare la sperimentazione, l'invenzione innovativa, il gusto del grottesco e dello sberleffo, il modello del burlesque e dell'assurdo nel cinema caratterizza anche gli esordi dei FEKS. I FEKS concepiscono lo spettacolo come un'accumulazione di trucchi, un can can sul filo della logica e del buon senso. Rifiuto dell'arte psicologica borghese e della fruizione soggettivistica, punta a creare un nuovo rapporto con il pubblico di massa della rivoluzione. L'invenzione dell'imprevisto, della sorpresa, tecniche per superare alla forma tradizionale. Il montaggio diventa uno strumento integrato alla logica dell'avanguardia eccentrica, scenografie anomale, illuminazioni singolari e irregolari, effetti espressivi forti, in una prospettiva di rifiuto radicale del realismo.

Vertov sviluppa una pratica sperimentale, elabora il progetto più radicale di ottobre del cinema. Scrive manifesti nello stile dell'avanguardia, riprendendo temi e miti del futurismo italiano, ma nello stesso tempo organizza il gruppo dei kinoki, impegnati a documentare la realtà sovietica e il processo di costruzione del socialismo. Esalta le potenzialità della macchina da presa e dello sguardo meccanico. La struttura meccanica ha capacità produttive superiori a quelle dell'uomo e svolge una funzione compositiva. Riprende il programma anti-artistico e anti-tradizionale e attacca il cinema narrativo e spettacolare. Per Vertov il cinema è uno strumento di potere e di asservimento delle classi subalterne e produce l'alienazione sistematica del pubblico. Pensa e realizza un film un cinema non recitato, costituito da immagini-fatto, a imporre il linguaggio degli eventi nella loro immediatezza contro il linguaggio dello spettacolo. In questa prospettiva il montaggio non solo gioca un ruolo decisivo, è considerato da Vertov in un'accezione fortemente

allargata. Il montaggio non è la semplice composizione delle inquadrature, basato su una sceneggiatura, ma è l'attività di organizzazione del mondo visibile, cioè la totalità del processo della realizzazione del film.

Questa progettazione di un modello diverso di cinema si articola in fasi differenti, che vanno dai cinegiornali di attualità e di battaglia, sino ai più impegnativi film sulla realtà sovietica e alle dinamiche di costruzione del socialismo in un solo paese. Film che documentano il socialismo come sviluppo, attraverso fenomeni viventi ripresi in modi e forme diverse. Le esperienze più importanti di Vertov sono due film, "kinoglaz" elabora modi complessi di organizzazione del visibile, apre a sperimentazioni inattese, come le riprese all'indietro, il rallenti. Ma è soprattutto con "l'uomo con la macchina da presa" che Vertov costruisce una delle opere più ricche del cinema sovietico. Descrive la giornata di un kinokoperatore, mostrandolo dall'alba al tramonto, impegnato in attività e contesti diversi. Montaggi rapidi e ritmici, sovrimpressioni, composizioni anomale, schermi divisi in due parti, riprese in velocità, garantiscono la varietà delle percezioni del mondo visibile e mostrano la ricchezza e le potenzialità di messa in scena.

Negli anni trenta però Vertov è poi costretto a ricondurre il suo cinema nell'ambito della propaganda politica e del culto di Lenin e Stalin.

Negli anni venti si afferma un cinema che propone un tipo di cinema differente da quello attuale, il cinema d'avanguardia, capace di realizzare in modo puro e rigoroso le potenzialità e la specificità del cinema come arte autonoma. Rifiuto radicale al cinema ufficiale e alle sue leggi discorsive. L'avanguardia intende spezzare il rapporto tra segno visivo-cinetico e mercato. L'immagine e il flusso visivo, non devono diventare una serie di inquadrature casuali e caotiche. La genesi della teoria e della pratica di un cinema differente risale alle ricerche del primo futurismo in Italia, del cubismo in Francia, alle Bauhaus in Germania. Ginna e Corra in Italia tentano un'esperienza di cinema astratto, dipingendo sulla pellicola. Survage in Francia disegna più di mille cartoni ispirati al gusto cubista, per affermare un dinamismo visivo capace di creare una nuova arte. Eggeling in Germania, la sua arte è costituita da luce e movimento e il movimento è analogo al ritmo universale della vita. I due film surrealisti più noti sono "un Chien andalou" e "l'age d'or", realizzati da Luis Buñuel nel 1929 e 1930, inventati insieme a Salvador Dalí. I film costituiscono un'avventura complessa nell'inconscio. In un Chien andalou prevale la dimensione fantasmatica e le ossessioni psichiche dominano la scena. In l'age d'or immagini e situazioni di tipo diverso si mescolano in un tessuto audiovisivo caratterizzato da una grande eterogeneità di strutture e componenti. Il primo si rivela come un film dedicato al difficile e contraddittorio processo di costituzione dell'identità sessuale del giovane protagonista, attraverso avventure discontinue e differenti forme di regressioni. Nel secondo intreccia in modo caotico dinamiche dell'eros e della violenza all'interno di sei episodi diversi, che vanno dal documentario sugli scorpioni, all'evocazione blasfema del duca di Blangis. In entrambi i film le ossessioni del desiderio si manifestano e si incrinano mostrando forza, fragilità, all'interno di figure dell'inconscio. Fondamentale è il ruolo di Dalí, del suo metodo critico e delle sue fissazioni. Buñuel si dimostra fin dall'inizio un regista capace di segmentare le immagini e di costituire un tessuto di ossessioni visivo-dinamiche che aprono un nuovo orizzonte.

Tra la fine della prima guerra mondiale e la grande crisi del '29, l'industria cinematografica hollywoodiana si consolida, diventando così modello universale. Hollywood viene a costituirsi come grande "fabbrica dei sogni". Con la crisi del '29 il grande sviluppo economico giungerà ad un punto di rottura, le condizioni di immigranti, contadini e minatori conoscono un peggioramento. Così le leggi sul proibizionismo scatenano il contrabbando e il consumo di alcolici. È in questo quadro che Hollywood si afferma come macchina industriale e macchina capace di produrre sogni e mitologie. Le principali case di produzioni acquistano o costituiscono sale cinematografiche in cui distribuire i loro film. Si tratta di una strategia tesa alla concentrazione verticale e alla massimizzazione dei profitti, dominando il mercato e l'immaginario del pubblico. Immaginario che viene sollecitato a partire dalle caratteristiche architettoniche delle sale, prima ancora che dai film e dai divi. Le sale si caratterizzano per il fasto e l'esotismo delle loro architetture e del loro design. Nelle sale più importanti, lo spettacolo, comprendeva un programma arricchito da cinegiornali o altre performance dal vivo. A gestire questo apparato spettacolare erano le tre grandi case di produzioni, la Paramount-Publix, la Metro Goldwyn Mayer e la First National. Accanto alle big three, operavano le little five, cioè Universal, Fox, Producers Distributing Corporation, Film Booking Office e Warner Brothers.

Nel 1922 i più importanti studios, si uniscono e formano la Motion Picture Producers and Distributors Association con lo scopo di stabilire una serie di misure e di parametri per regolamentare il contenuto morale dei film. A capo dell'organizzazione viene chiamato il repubblicano William Hays e nel 1934 diventò un vero e proprio codice di produzione. L'iniziativa contribuì alla definizione del sistema produttivo hollywoodiano. La specializzazione delle diverse case, la precisa classificazione dei film secondo l'impegno produttivo, l'ecclettismo delle scelte tematiche in base a precise distinzioni di genere, la presenza dei divi e la cura tecnica e formale, l'attesa dello spettatore come ingrediente fondamentale.

Nel nuovo cinema di apertura e di crescita, si colloca per certi versi esemplarmente l'opera di un regista come Erich von Stroheim che giunge a costruire un universo cinematografico e segnato da una poetica dell'eccesso che contamina lo schema del melodramma griffithiano con motivi decadenti di ascendenza europea.

Esemplare può essere il percorso compiuto da un regista già attivo nel decennio precedente, De Mille. Nato nel 1881, fa il suo ingresso nel cinema all'inizio degli anni Dieci come socio fondatore della Jessy Lasky Feature Play Company. Con il suo primo film, "the squaw man", De Mille inaugura, nel 1913, l'abitudine, destinata a diventare tradizione e pratica industriale, di girare nella zona semideserta di Hollywood. Punta sulla spettacolarità e sulla individuazione di precisi registri narrativi e di generi o filoni drammatici. Il regista inaugura non solo il genere della commedia brillante a sfondo erotico, che preannuncia la nuova morale degli anni venti, ma contribuisce anche all'affermazione di un inedito modello divistico, quello della donna fatale. Negli anni successivi è il filone biblico-religioso a consentire a De Mille la realizzazione di un modello spettacolare, basato sul gigantismo scenografico, l'abile costruzione narrativa e il gusto libertino dell'epoca. Ne "i dieci comandamenti" 1923, il regista affronta il soggetto religioso in una narrazione che alterna l'episodio biblico con una parabola moderna, così il contenuto morale riesce a giustificare la piena rappresentazione di eccessi erotici che la spuntano con le esigenze della censura e soddisfano il clima di eccitazione e frenesia tipico degli "anni folli". La formula demilliana si può riassumere in "sangue, sesso e bibbia". Trasporterà il suo stile sfarzoso e spettacolare nel genere western. Accanto a De Mille anche altri registi sostengono la politica degli studios incentrata su generi e formule codificate.

Negli anni venti si viene a consolidare, grazie al sistema dei generi, una strategia produttiva e narrativa che, si impone come struttura portante dell'industria del cinema. A porsi come generi maggiori sono due forme narrative e spettacolari già emerse, nel periodo primitivo e protoclassico: lo slapstick e il western. Dallo slapstick il cortometraggio costruito su gag soprattutto fisiche, proiettato prima del film di maggiore importanza. Sono gli attori e le star che hanno esordito negli anni dieci a compiere il salto verso nuove comicità, dove la dinamica narrativa non si limita a sostenere la concatenazione delle gag, ma giunge a esprimere una visione del mondo. Il western continua a essere prodotto anche a basso costo, ciò a partire dal successo di film come "i pionieri" di Cruze e "il cavallo di acciaio" di Ford.

Ford risulta esemplare, ha esordito proprio con il western a basso costo nel decennio precedente. A partire dal 1924 elabora uno stile di messa in scena del paesaggio che risulterà caratteristica iconografica del genere.

Tra altri generi che si impongono, a partire dagli anni venti acquista grande popolarità l'horror e il gangster film.

I generi riflettono la mutata situazione umana e sociale degli anni venti, così anche l'altra struttura dello star sistem si modella in modo da esprimere e catalizzare umori e desideri del pubblico.

Stroheim e Chaplin sono i due più significativi cineasti che raggiungono con la loro opera i vertici della produzione americana degli anni venti, ma anche diverse modalità espressive e narrative. Chaplin, figlio di due sfortunati e spiantati artisti di varietà, ha modo molto presto di calcare i palcoscenici di Londra. Nel 1914 inizia a lavorare con la Keystone di Mack Sennet. Chaplin avvia la caratterizzazione del personaggio di Charlot, sia sul piano del linguaggio comico che sulla mimica. Un personaggio stravagante, giacca del frac sdrucita, pantaloni troppo larghi, scarpe lunghe e stondate, la bombetta e il bastone, tratteggiano un insieme di eleganza e povertà, espresse dalle condizioni degli abiti. Il vagabondo esprime tutta la sua diversità ed estraneità rispetto all'ordine costituito di una società fatta di contrasti, soprattutto di classe, che lo emargina. Nonostante il sentimentalismo e l'umanitarismo, la precisione e la profondità della critica chapliniana si colgono per esempio nel "charlot soldato" che contraddiceva la politica americana impegnata nel conflitto bellico.

Nel 1952 Chaplin realizza una sorta di film autobiografico con "Luci della ribalta", nella storia del clown Calvero che sembra riecheggiare, in una metafora amara e venata di patetismo, quella dello stesso Chaplin.

Keaton nasce sul palcoscenico, da una coppia di artisti di varietà. Nel 1917 esordisce al cinema al fianco di Roscoe Arbuckle. Il lavoro in coppia con Fatty consente di esperire ogni sorta di modalità e possibilità comiche cinematografiche. Nel 1920 interpreta il suo primo lungometraggio, "The Saphead", da qui prende avvio una carriera eccezionale e breve, che si conclude con l'avvento del sonoro. La comicità di Keaton stabilisce regole proprie per definire uno stile basato sulla sottrazione mimica e poi drammatica. Una recitazione controllata, antinarrativa e antidrammatica, essenziale.

Stroheim di nascita viennese, giunge in America intorno al 1909, entrando in contatto con il mondo del cinema di Griffith, di cui ne diviene assistente. Insieme all'esperienza cinematografica, la formazione e la poetica di Stroheim rimandano al decadentismo e naturalismo. In film come "Mariti ciechi" e "Femmine folli" il naturalismo della rappresentazione dei personaggi e degli ambienti è portata all'eccesso, in una visione sadica della corruzione e dei vizi di una società corrotta e falsa. In "Femmine folli" racconta le trame di un triangolo costituito da un falso nobile ufficiale russo e le sue complici false nobildonne, sullo sfondo di una Montecarlo ricostruita in studio che dava luogo a un dramma. Con questo film diviene a Hollywood, l'autore maledetto, i cui film verranno sempre più boicottati e mutilati al montaggio. I film successivi non rappresentano le intenzioni di Stroheim, sempre più condizionato e censurato dall'industria hollywoodiana. Dalla seduzione del falso ufficiale russo nei confronti di una ragazza ritardata, al feticismo di "Queen Kelly" dove la giovane Kelly, perde le mutandine davanti a un ufficiale che ne aspira il profumo, o a quello di "Rapacità" in cui la protagonista giunge al punto di andare a letto con il denaro. I film di Stroheim forniscono una rappresentazione esacerbata della malsanità e della corruzione umana, esalta la rappresentazione della realtà che ne rivela la natura profonda. Tutti i mezzi usati contribuiscono a uno stile e a una drammaturgia che riguarda un'ossessione nel mostrare al limite della tollerabilità.

Negli anni venti molti sono i cineasti e le maestranze cinematografiche che dall'Europa si spostarono a Hollywood. Gli studios avviano una vera e propria caccia ai talenti emergenti, inviando rappresentanti in Europa. È proprio in questo momento che Hollywood scopre nel 1925 registi, come Greta Garbo a Mauritz Stiller. Giungono pure Pola Negri con il suo regista Ernst Lubitsch, il quale armonizza il suo stile con quello classico hollywoodiano, inaugurando una straordinaria carriera cinematografica di commedie sofisticate.

L'introduzione del sonoro coincide con il crollo della borsa di Wall Street nel 1929, per poi risolversi con una ripresa clamorosa negli anni della seconda guerra mondiale. Per il cinema gli anni della depressione equivalgono in verità a un momento di sviluppo. Si può dire che tra il 1930 e il 1945 la storia del cinema coincide in buona parte con la storia del cinema hollywoodiano. In Italia, il cinema hollywoodiano diviene un punto di riferimento per gli intellettuali che reagiscono alla chiusura del regime fascista.

Il primato hollywoodiano si giustifica con la forza economica che sta alla base. La figura del produttore acquista un'importanza determinante nel controllo di tutti gli aspetti della produzione, da quelli economici e artistici. Si tratta di un'organizzazione aziendale che prevede una sorta di catena di montaggio di ruoli e compiti definiti, dall'autore dello script, al regista, al divo, al tecnico delle luci, ogni intervento viene controllato da precisi termini contrattuali e da una logica di erica della qualità. In questo processo di produzione e vendita la creatività è sfruttata e controllata. L'introduzione del sonoro accresce e potenzia questo meccanismo, venendo a completare quella ricerca di illusione della realtà che sta alla base della narrazione e del linguaggio della produzione hollywoodiana, e della sua espressione culturale. Si affermano modi di produzione e rappresentazione che differenziano lo spettacolo cinematografico da quello delle origini, l'integrazione del suono all'interno di questo spettacolo, costituisce un gesto determinante definitivo. Quindi l'avvento del sonoro può essere interpretato come il punto di arrivo di un processo che contrappone una diversa dimensione tendente alla chiusura, definendo nuove modalità di fruizione spettatoriale. Il suono contribuisce allo stato riproduttivo dell'immagine e alla verosimiglianza e dell'illusione della realtà. È significativo notare che la conquista del sonoro è svolta negli Stati Uniti, da case di produzione che non facevano parte delle Big. La Warner proietta

“don Giovanni e Lucrezia Borgia” di Crosland, il primo film con musica registrata, un anno dopo la prima proiezione di “il cantante jazz” dove il cantante Al Jolson cantava e addirittura giungeva a pronunciare qualche parola.

La Fox nel 1927, brevetta, il sistema Movietone in cui il suono viene registrato direttamente sulla pellicola, mentre la Radio Corporation of America presenta, il Photophone, dando poi vita alla RKO. Per contro le major si muovono con prudenza. Con la diffusione di uno standard tecnologico, gli studios procedono poi ad attrezzare le sale cinematografiche, nel 1932 la riconversione al sonoro può dirsi del tutto realizzata.

La rivoluzione del sonoro suscita reazioni contraddittorie, che hanno risolto significativi. Negli stati uniti sarà Charlie Chaplin a esprimere un clamoroso rifiuto, coinvolgendo registi e studiosi di estetica. In questo contesto l'industria americana si muove con determinazione contro ogni difficoltà iniziale. Nel giro di pochi anni, il sonoro si integra pienamente nei modi di produzione e rappresentazione, offrendo nuove possibilità al linguaggio del cinema. L'introduzione del sonoro sostiene la produzione di cinegiornali d'attualità e di documentari che accompagneranno i film di finzione, doppiate nelle lingue di ciascun paese, esercitando un'influenza fino all'avvento della televisione.

Il cinema hollywoodiano si consolida con la nascita del sonoro, dominando per un ventennio. Il nuovo scenario modifica il cast dei protagonisti. Troviamo lo studio system controllato oltre che dalla Paramount e dalla MGM, anche dalla Fox, dalla Warner e dalla RKO.

Le minors dominano il mercato, oltre alle major, sono la Universal, Columbia e United Artists.

Le major alimentano, con film di maggiore impegno, le sale più prestigiose, le mine le sale secondarie e le società specializzate nella serie B corpo la seconda parte dei doppi spettacoli.

Le tipologie dei generi, le caratteristiche scenografiche e figurative dei film, nelle diverse specializzazione che caratterizzano differenti marchi di fabbrica, vengono determinate all'incrocio tra l'esigenza di avere maggior profitti e di smerciare prodotti concorrenziali per raggiungere un pubblico più vasto.

I prodotti appaiono diversificati secondo lo specifico stile della casa di produzione, quello che viene definito come house style o studio look. Il logo dello studio sigla il film e orienta le aspettative del pubblico rispetto al genere, alla qualità e ai divi. I contratti legano i divi e quindi determinati tipi di personaggi e di genere a uno studio. C'è una stretta relazione tra la tipologia di divi a contratto e il genere su cui si muove la politica produttiva dello studio. Per esempio, la RKO nata con il sonoro si specializza nei musical negli anni in cui tiene sotto contratto la coppia Fred Astaire e Ginger Rogers.

Nel periodo classico il sistema si amplia, anche in relazione alle nuove possibilità offerte dal sonoro e al rafforzamento del sistema produttivo.

Tra i generi già presenti nel periodo del muto, con il cinema sonoro potenzia il genere horror. È la Universal, già attiva nella produzione di horror a realizzare nel corso degli anni trenta alcuni film destinati a diventare classici.

Gli anni trenta vedono anche il fiorire del gangster movie, legato all'attualità del crimine organizzato cresciuto negli anni venti. Il modello narrativo è legato all'ascesa di questo genere, in una sorta di rovesciamento tragico del mito americano del self made man. La violenza e il disagio fanno da sfondo a storie di boss venuti dalla strada che trovano una rappresentazione cinica e cruda insieme, e nei limiti imposti dal codice Hays. Una sorta di somiglianza al genere gangster, si ha nel film noir. La definizione di noir, “nero”, assegnata nel 1946 dalla critica francese a una serie di film gialli o polizieschi realizzati negli anni quaranta. Un universo narrativo che nel crimine trova il pretesto per rappresentare mondi e personaggi, in cui il cinismo, impedisce la distinzione tra buono o cattivo e il lieto fine. Il genere cinematografico deriva da un'ambientazione urbana e notturna, con eroi maschili, connotati da forte pessimismo e disillusione, e dark ladies, cioè donne fatali, affascinanti e ingannatrici.

“Il mistero del falco” di Huston o “il grande sonno” di Hawks, rappresentano degli esempi più significativi di questa tendenza, grazie anche all'interpretazione di Humphrey Bogart nel ruolo del detective cinico e romantico insieme, e anche grazie alla grande suggestione. Uno stile con influenze espressionistiche, dovute alla partecipazione di artisti e tecnici con provenienza europea e tedesca. È un esempio, Fritz Lang dirige una serie di noir, da “la donna del ritratto” del 1944, a “il grande caldo” nel 1953.

Dopo l'entrata in guerra degli stati uniti, la produzione di gente si mobilita a favore della causa bellica. La mappa dei generi corrisponde alla costellazione dei divi o star, espressione essenziale

dello studio system. Il divismo è parte della logica industriale, creano dei modelli umani e sociali, così che il pubblico si rispecchiasse in loro e creassero l'immaginario dell'epoca. I volti e i corpi dei divi sono icone capaci di suggerire mondi possibili e sceneggiature. Il personaggio, nel racconto classico cinematografico è indissociabile da ciò che il divo si porta dietro delle precedenti interpretazioni, si costruisce rispondendo all'attesa dello spettatore, confermando i suoi desideri, all'interno di un genere, la presenza di un divo può arrivare a definire una specificazione, una sorta di sottogenere.

