

# UNO SGUARDO AL “PASSATO”: IL CINEMA AMERICANO CLASSICO

- Con l’espressione “**cinema americano classico**” (o “**età d’oro di Hollywood**”) si intende un periodo della storia della cinematografia statunitense databile **tra il 1927 e i primi anni Sessanta**.

- In questo lungo lasso temporale viene messa a punto e perfezionata una sorta di **grammatica cinematografica** che è tuttora alla base del **linguaggio filmico moderno**.

- La nozione di “cinema americano classico” non sottintende, però, soltanto l’idea di un certo stile formale, ma anche l’idea di **una fase della storia dell’industria cinematografica** americana caratterizzata da un particolare tipo di **organizzazione produttiva**.

- Prima di analizzare questi due aspetti, va subito sottolineato un dato fondamentale della **classicità hollywoodiana**, vale a dire **lo straordinario impatto** che essa ha esercitato sulla vita sociale e culturale del Novecento. Non a caso, si parla di Hollywood attraverso espressioni metaforiche come “**dream factory**” o “**dreamland**”, sottintendendo così la **forza mitopoietica** del suo cinema.

- **Hollywood** come **serbatoio di immagini, atteggiamenti, melodie e volti** che toccano l'immaginario collettivo di generazioni e generazioni di spettatori.



*Il cantante di Jazz*  
(*The Jazz Singer*, 1927) di Alan Crossland



**Greta Garbo**  
**in *Anna Christie* (1931) di Clarence Brown**



**Edward G. Robinson in *Piccolo Cesare*  
(*Little Caesar*, 1931) di Mervyn LeRoy**



**Katherine Hepburn in *Susanna*  
(*Bringing Up Baby*, 1938) di Howard Hawks**



*Via col vento*  
**(*Gone with the Wind*, 1939) di Victor Fleming**



*Il mago di Oz*  
*(The Wizard of Oz, 1939) di Victor Fleming*



*Quarto potere*  
(*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles



**Humphrey Bogart in *Casablanca* (1942) di  
Michael Curtiz**



*Notorious – l'amante perduta*  
**(Notorious, 1946) di Alfred Hitchcock**



*Vertigine (Laura, 1944) di Otto Preminger*



*Duello al sole*  
*(Duel in the Sun, 1946)* di King Vidor



**James Stewart in *La vita è meravigliosa*  
(*It's a Wonderful Life*, 1943) di Frank Capra**



*Eva contro Eva*  
*(All about Eve, 1950) di Joseph Mankiewicz*



*Viale del tramonto*  
**(*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder**



*Cantando sotto la pioggia*  
(*Singin' in the Rain*, 1952) di Gene Kelly –  
Stanley Donen



**Marlon Brando in *Il selvaggio*  
(*The Wild One*, 1953) di László Benedek**



*Sabrina* (1954) di Billy Wilder



*Quando la moglie è in vacanza*  
*(The Seven Year's Itch, 1955) di Billy Wilder*



**James Dean in *La valle dell'Eden*  
(*East of Eden*, 1955) di Elia Kazan**

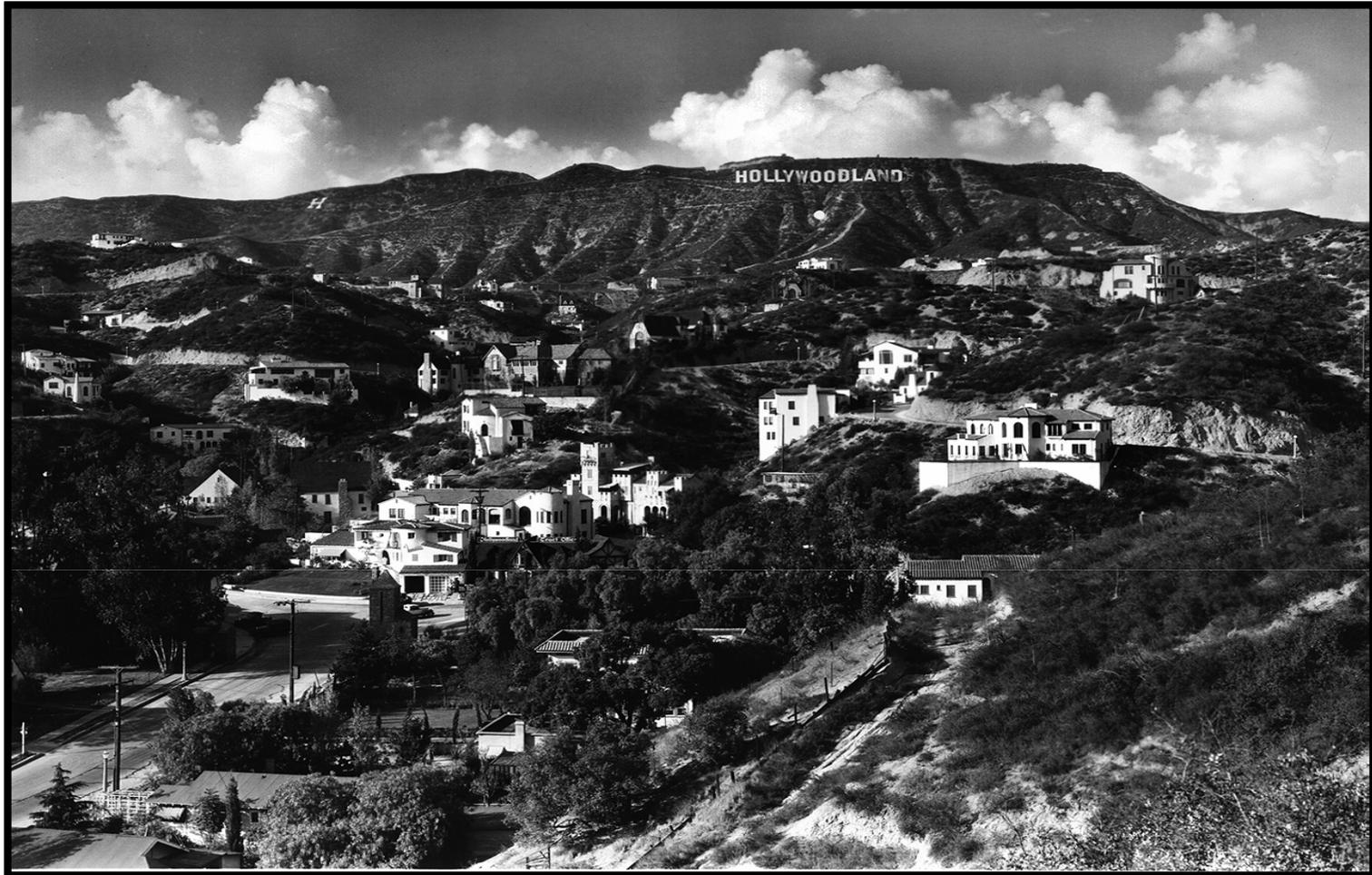


*Gioventù bruciata*  
(*Rebel Without a Cause*, 1955) di Nicholas Ray



*Sentieri selvaggi*  
(*The Searchers*, 1956) di John Ford

«La “fabbrica dei sogni” [...] ha costituito **non soltanto una potenza economica e uno strumento politico e propagandistico fondamentale**, [...], ma anche oggettivamente **una produzione culturale** che, al di là dell’*american way of life*, ha diffuso **forme narrative, schemi iconografici** che hanno permeato la cultura del secolo scorso, raggiungendo **un equilibrio, una coerenza e una riconoscibilità** che ne fanno un riferimento e **un modello in qualche modo classico**» (Giulia Carluccio).



**Un regno della fantasia concretamente adagiato  
sulle colline della California**

# LO STUDIO SYSTEM E L'APPARATO INDUSTRIALE

- In italiano il termine “studio”, almeno in ambito cinematografico, indica **il teatro di posa** (“girare in studio” invece di “girare in esterni”), ma in inglese esso indica anche **il complesso degli edifici in cui ha sede una data casa di produzione cinematografica.**

- **STUDIO SYSTEM**= indica l'apparato industriale della Hollywood classica, caratterizzato, appunto, dall'egemonia di alcuni grandi **studios** che producono e distribuiscono film su larga scala.
- Il cinema della **New Hollywood** sarà spesso descritto non solo in termini di **uno stile cinematografico "post-classico"**, ma anche in termini di un tipo di **produzione cinematografica da "post-studio"**.

- Lo studio system non era un monopolio (ossia il predominio di una sola società,) ma un **oligopolio** (ossia il potere in mano a pochi).
- Dall'epoca del sonoro in poi, Hollywood si caratterizza per **l'egemonia di alcune grandi case di produzione** unite fra loro nello scopo di **chiudere il mercato a qualsiasi concorrenza.**

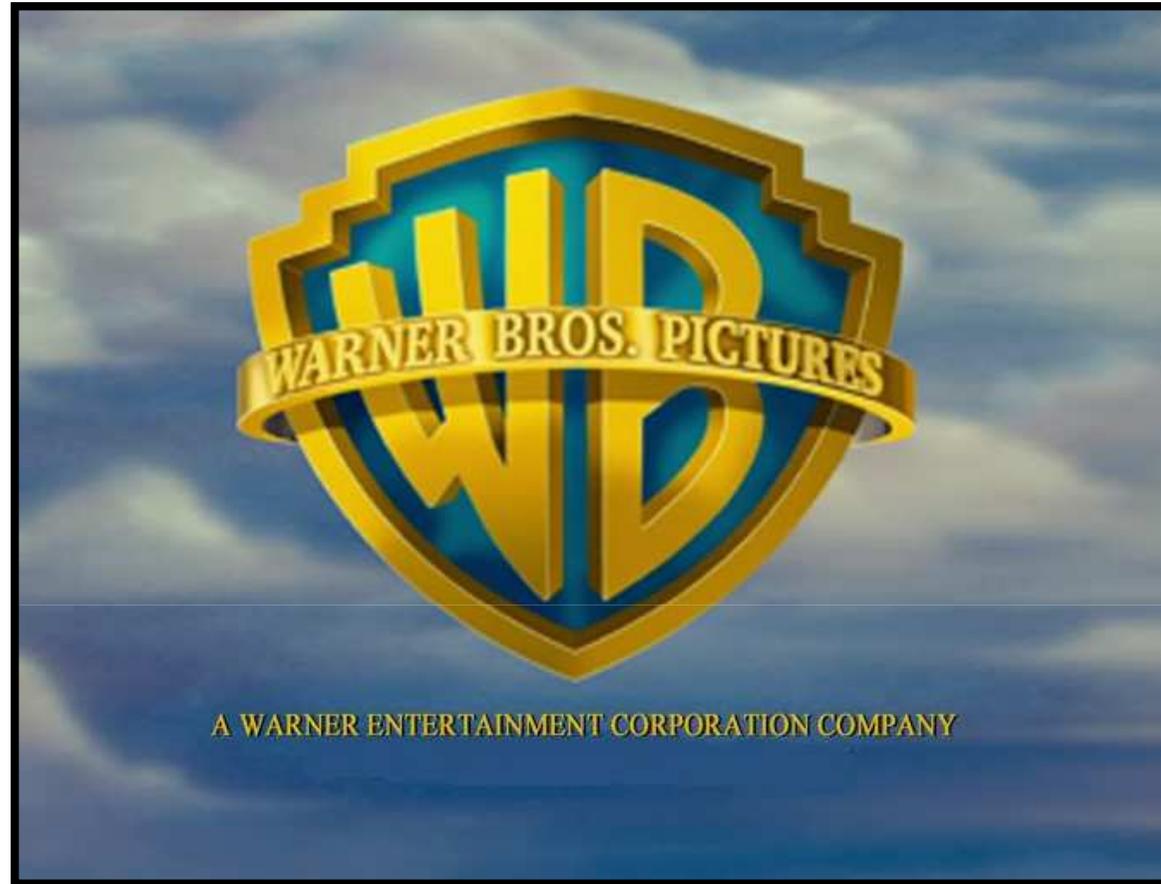
- **Otto grandi società** dominano con pugno di ferro il mercato.
  
- Le prime cinque – le “*Majors*” o “*Big Five*” – erano:



**Paramount Pictures**



**Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)**



**Warner Brothers (Warner Bros.)**



**Twentieth Century Fox**



**Radio-Keith-Orpheum (RKO)**

- Ciascuna *major* possiede delle strutture appositamente deputate alla realizzazione dei film (**teatri di posa, studi per la post-produzione, magazzini...**) e ha un ricco personale sotto contratto (**registi, attori, sceneggiatori, direttori della fotografia, musicisti, costumisti...**) che lavorano seguendo le direttive dei vertici della compagnia.

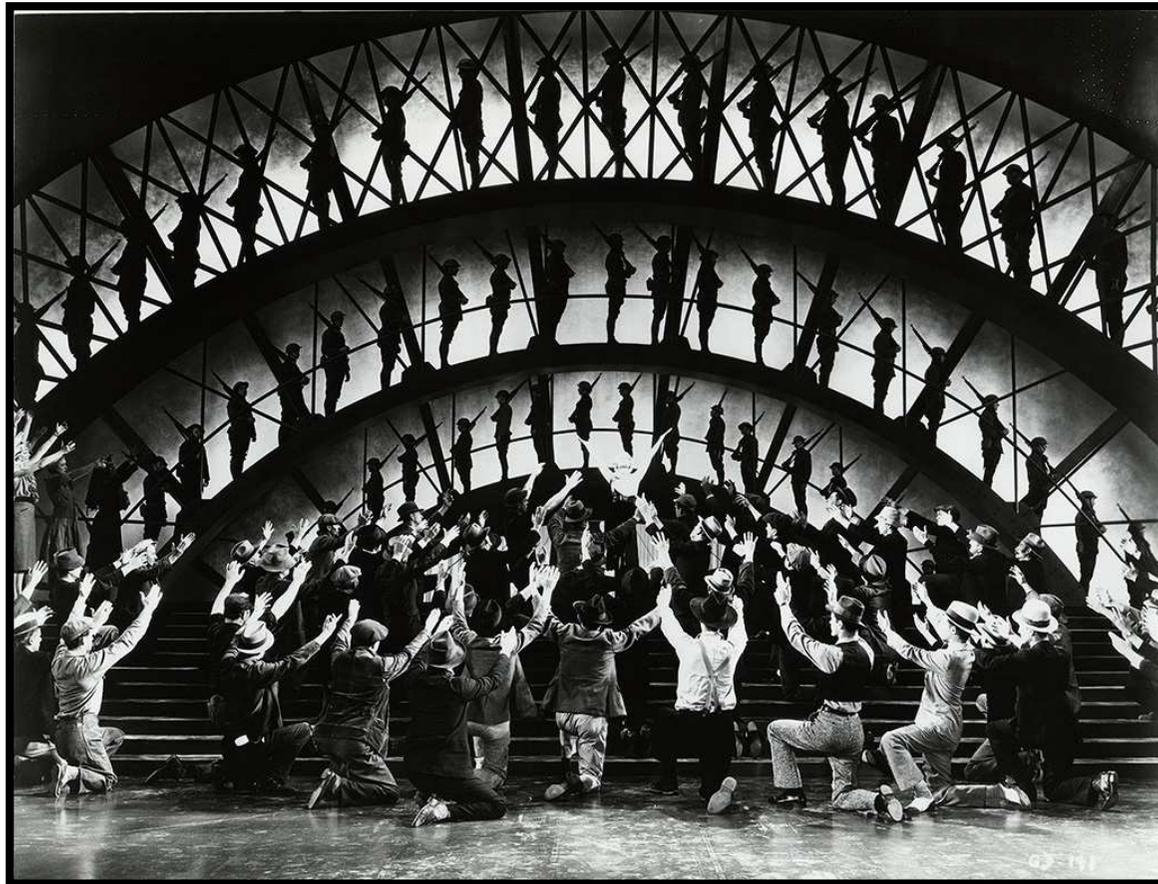


**Il famoso ingresso della Paramount**



**Il secondo studio più antico della MGM**

- Ogni *major* persegue **una propria politica**, privilegia alcuni generi di film rispetto ad altri e ha una propria scuderia di star e di talenti della regia. Insomma, ciascuna *major* ha **un proprio stile, un proprio profilo**.
- Proviamo, per es., a paragonare i musical anni '30 della **Warner** coreografati da **Busby Berkeley** con quelli coevi della **RKO** incentrati sulla coppia **Ginger Rogers-Fred Astaire**.



*La danza delle luci*  
(*Gold Diggers of 1933*, 1933) di Mervyn LeRoy



*Follie dell'anno*  
*(Swing Time, 1936)* di George Stevens

- **N.B.:** le major hanno **una struttura a concentrazione verticale**, dal momento che ciascuna dispone di una propria catena di sale e di un apparato distributivo internazionale. In altre parole, le *Big Five* gestiscono i tre tasselli fondamentali alla base della creazione e del consumo del film: **produzione, distribuzione ed esercizio**.
- Questa organizzazione dà loro un **netto vantaggio** e **una forte autonomia** rispetto sia **ai produttori indipendenti** sia **agli esercenti**.

- ***BLOCK BOOKING***= si tratta di una pratica tipica delle cinque grandi che consiste nel dare a noleggio le pellicole **non singolarmente, ma a blocchi**. Il pacchetto si compone di **un film di serie A e di alcuni *B-movies***. Il gestore della sala è costretto a prendere l'intero pacchetto, inclusi i film di "secondo piano" potenzialmente rischiosi al botteghino.



**Un eccellente *B-Movies*:**  
***Il bacio della pantera***  
**(*Cat People*, 1942) di Jacques Tourneur**

- Le tre compagnie minori – le “*Minors*” o “*Little Three*” – erano:



**Universal**



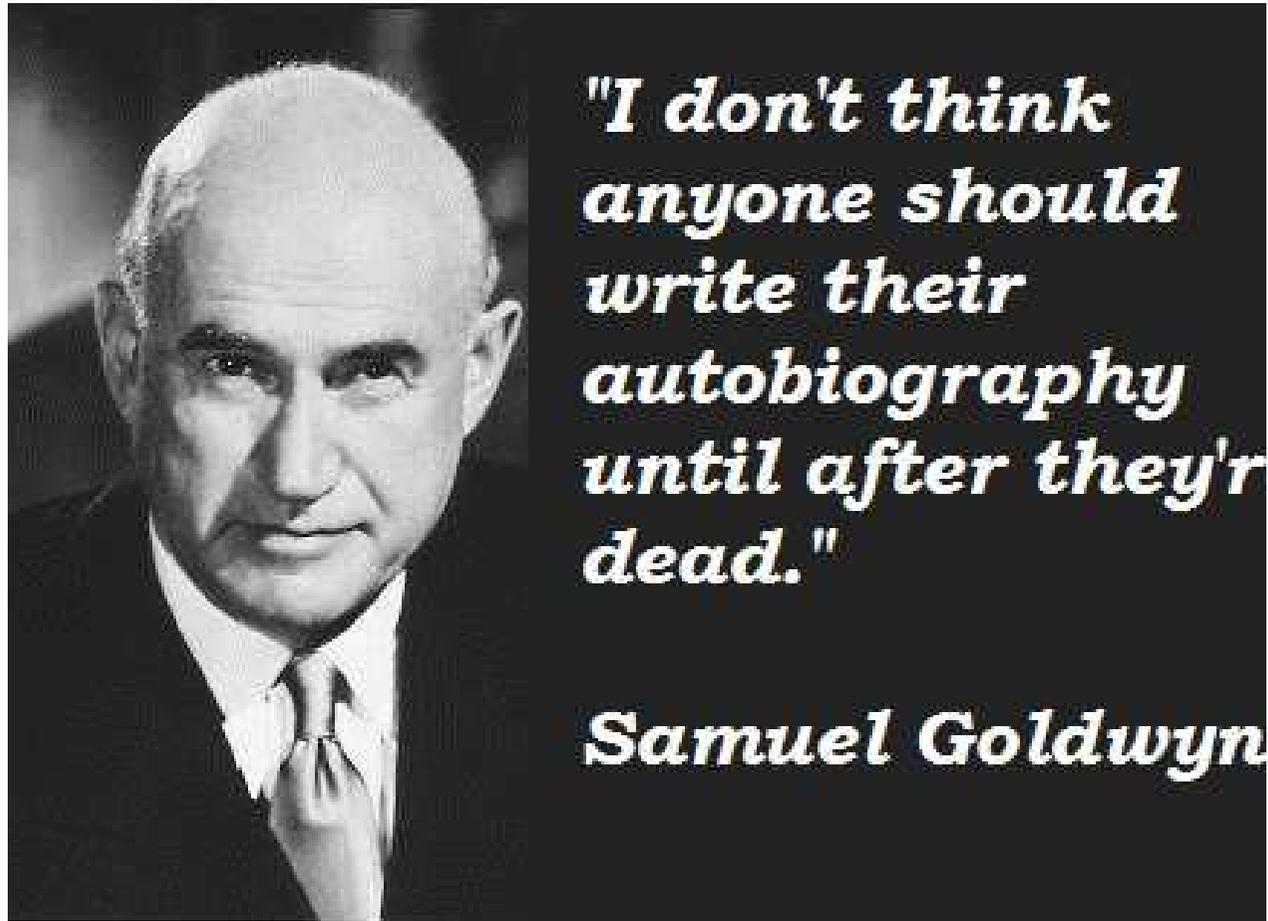
**Columbia**



**United Artists**

- La principale differenza tra *majors* e *minors* è che quest'ultime **non possiedono una propria rete di sale.**

- Accanto alle *majors* e alle *minors* esistono alcuni **produttori indipendenti “di lusso”**:



**Samuel Goldwyn (1882-1974)**



**Samuel Goldwyn Productions**

## David O. Selznick (1902-1965)



It's somehow symbolic of Hollywood  
that Tara was just a facade, with no  
rooms inside.

— *David O. Selznick* —

AZ QUOTES



**Selznick International Pictures**

- Infine, esistevano le cosiddette «**Poverty Row**», piccole società specializzate in **film a basso costo**.

# Monogram Pictures Corporation



# Republic Pictures





- **N.B.:** il **regista** – colui che noi oggi siamo abituati a considerare l'**autore** del film – è solo uno dei tanti ingranaggi di una complessa macchina produttiva, capitanata dal **produttore**, e di cui fanno parte altre maestranze destinate a dare un contributo talvolta superiore a quello dello stesso regista.

- **N.B.:** tuttavia nel corso della storia del cinema classico è spesso accaduto che singole personalità registiche siano riuscite a imprimere nei film diretti una poetica e uno stile coerenti e riconoscibili. Si pensi al cosiddetto “**triumvirato classico**”.



**John Ford (1894-1973)**



**Alfred Hitchcock (1899-1980)**



**Orson Welles (1915-1985)**

# IL SISTEMA DEI GENERI

- Come qualsiasi altro tipo di intrattenimento popolare, la Hollywood classica utilizza delle **formule**, «dei **grandi modelli di racconto** – i **generi** – intorno a cui si articolava una complessa dialettica di **standardizzazione** e **differenziazione**» (G. Carluccio).

- Di norma, i **generi** rispondono al desiderio del pubblico di sentirsi raccontare la medesima storia in modi sempre diversi. Pertanto, «il genere non è soltanto costituito da un corpo di film ma anche **dalle tradizionali aspettative del pubblico**» (Geoff King).

## **Alcune rapide indicazioni sul funzionamento dei generi:**

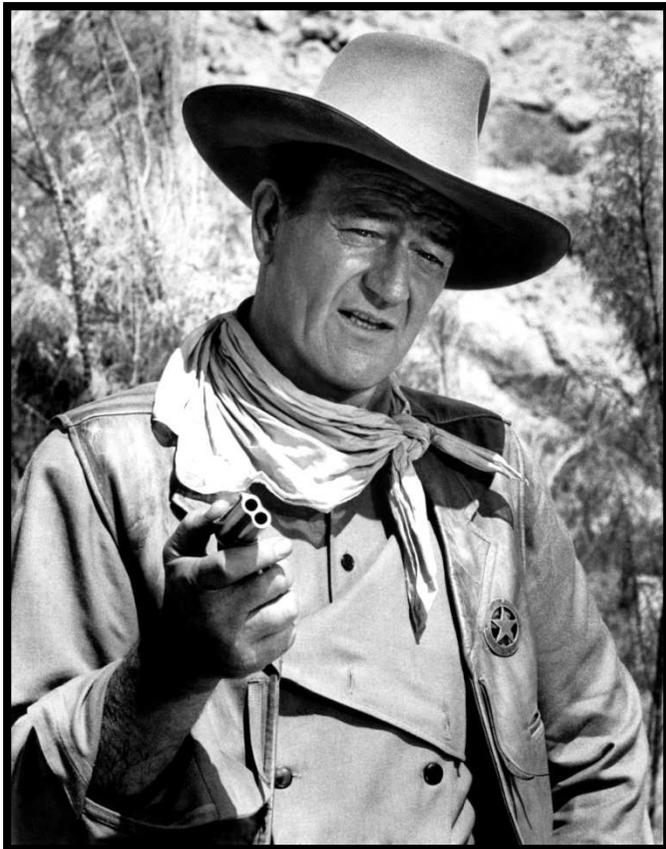
- **i generi si modificano nel corso del tempo** (per es. passano dalla serie B alla A come accade al western tra gli anni '30 e gli anni '40).
- **si dividono in sottogeneri** (caso esemplare quello del musical).
- **alcuni generi sono affini tra loro** (per es. western e il *war movie*).
- **i generi si ibridano tra loro** (per es. commistione *spy story* e *love story* nei film di Hitchcock).

- i generi «**non si sviluppano secondo linee interne, ma devono molte delle loro caratteristiche in qualunque momento a più vasti fattori sociali, culturali e industriali**» (G. King).

- Caratteristica precipua dei film della **New Hollywood** sarà **una forma di decostruzione dei generi tradizionali** attraverso la lente di una riflessione ideologica e politica nuova.

# WESTERN CLASSICO E POSTCLASSICO

**John Wayne**



**Dustin Hoffman**



# **IL CODICE HAYS: AUTOCENSURA NELLA HOLLYWOOD CLASSICA**

- **N.B.:** negli Usa non è mai esistita una censura federale. Diversamente dall'Europa, in America la censura è sempre stata gestita a livello locale.

- Nel 1922, gli studios istituiscono la **Motion Pictures and Distributors of America (MPPDA)**, con a capo un ex esponente del Partito repubblicano, **Will H. Hays**.

## Will H. Hays (1879-1954)



- Scopo dell'**MPPDA** – in seguito noto come “**Hays Office**” – è gestire i rapporti tra Hollywood e il potere politico. Tra le questioni più importanti c'è la necessità **di difendere l'immagine di Hollywood ed evitare l'istituzione di una censura federale.**

- Già nel **1927** Hays introduce **un codice di autoregolamentazione**, ossia un elenco di argomenti “rischiosi” da evitare o affrontare con prudenza.
- Ma è nel corso dei **primi anni ‘30** che le **pressioni censorie diventano più forti**. In questi anni, le case di produzione combattono, infatti, la Depressione con film “sensazionalistici”, caratterizzati da un insolito tasso di violenza e di allusioni sessuali.



*Scarface*  
(*Scarface: Shame of a Nation*, 1932)  
di Howard Hawks



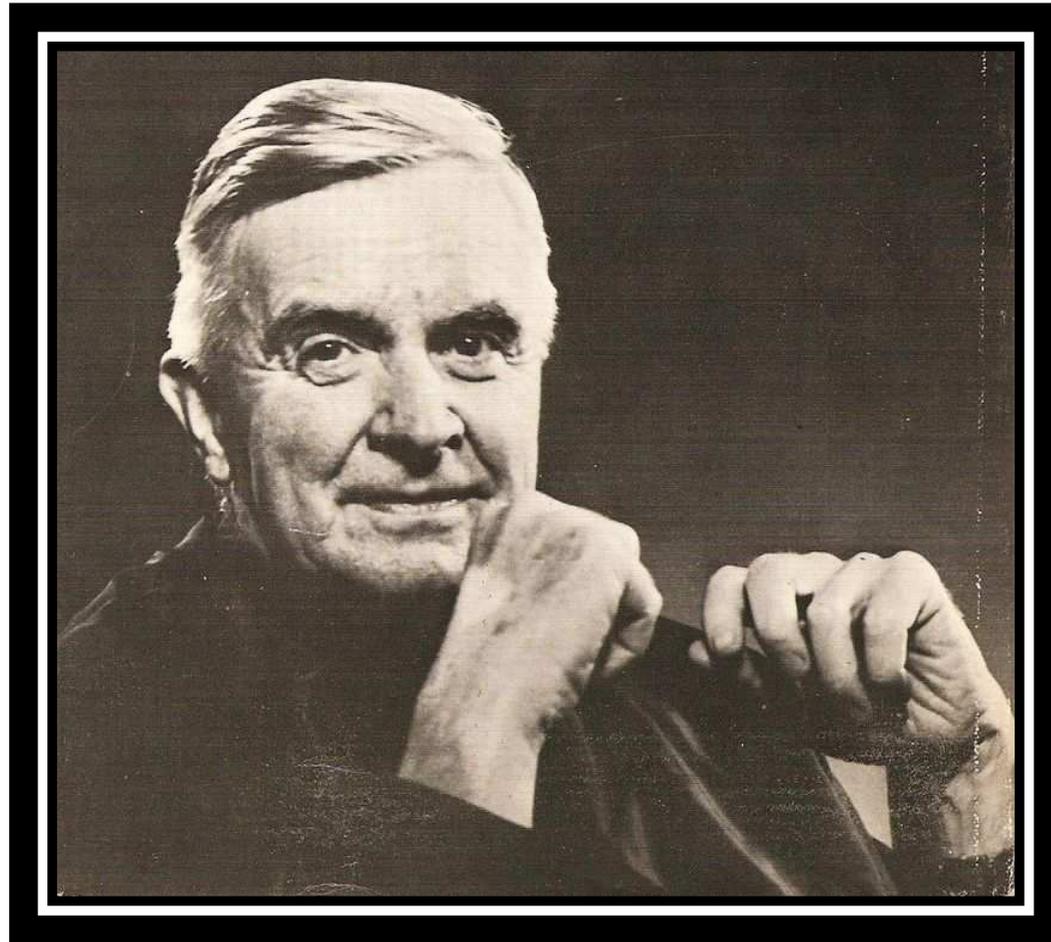
*Freaks* (1932) di Tod Browning



*Lady Lou – la donna fatale*  
*(She Done Him Wrong, 1933) di Lowell Sherman*

- Nel **1934**, dinnanzi alla minaccia di boicotaggio da parte della **Legion of Decency**, Hays decide di imporre con la forza alle case di produzione l'adozione di un nuovo tipo di codice – il **Production Code Administration (PCA)** o **Codice Hays** – redatto da **Daniel Lord** e **Martin Quigley**, autorevoli personalità del mondo cattolico.

**Daniel A. Lord (1888-1955)**



**Martin J. Quigley (1890-1964)**



- L'Hays Office sancisce che **nessun film** possa essere distribuito nelle sale appartenenti alle *majors* senza la **sua approvazione preventiva**. Gli studios che fanno uscire un film senza il marchio di approvazione devono pagare una multa di 25mila dollari e non lo possono proiettare nelle sale delle altre società.



**Il marchio di approvazione**

- Il Codice entra in crisi a partire dagli anni '50 quando, dopo una serie di decisioni governative, le cinque grandi **si vedono costrette a vendere le sale.**

- Con **gli anni '60** il Codice si dimostra **sempre più obsoleto** per varie ragioni:

\_ la composizione dell'audience è mutata. **I giovani sono il pubblico più numeroso e influente e desiderano vedere film dai “contenuti adulti”.**

\_ **il contesto sociale e politico** è ormai cambiato.

# IL RACCONTO CINEMATOGRAFICO CLASSICO

- Il cinema americano classico si è sempre retto **su una precisa idea di racconto**. Lo stesso stile classico si conforma a questo particolare modello narrativo.

- Tale modello narrativo coincide con una **narrazione forte** basata su
  - \_ **un narratore che guida la storia**
  - \_ **accadimenti legati fra loro da precisi rapporti di causa-effetto**
  - \_ **un contesto ambientale precisamente delineato**
  - \_ **personaggi coincidenti con ruoli e tipi ben definiti**
  - \_ ***double plot* (=l'intreccio di due linee narrative che riguardano i personaggi principali all'interno del medesimo film).**

- La trama, o plot, che risulta dominante decreta il genere in cui il film si iscrive.

- Ogni genere presuppone dei **ruoli ricorrenti**, in base ai quali si struttura il sistema complessivo dei personaggi (ovvero le relazioni tra i personaggi principali, tra quelli secondari...) all'interno dell'azione.
- **Carattere e psicologia del personaggio devono essere essenzialmente funzionali all'intreccio narrativo.**

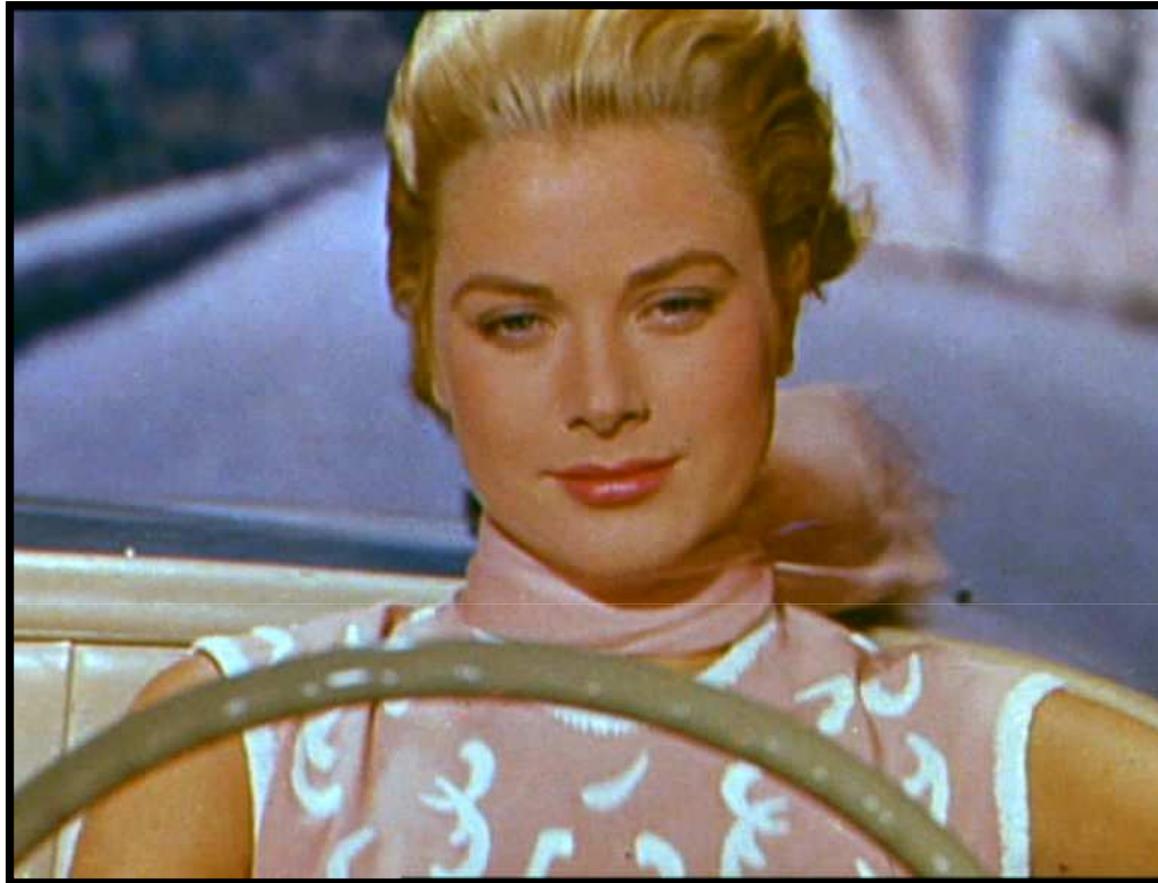
- Oltre al sistema dei generi, il personaggio classico dipende fortemente anche dallo **star system**. In altre parole, da un certo divo/diva ci si aspetta un certo personaggio.
- **Le star confondono la loro personalità divistica con i personaggi che sono chiamati a mettere in scena.**



**Humphrey Bogart, “il duro dal cuore tenero”**



**Marilyn Monroe, “the dumb blonde”**



**Grace Kelly, la “bionda aristocratica”**

- Dunque, il cinema hollywoodiano classico si basa su una sostanziale **sistematicità** e su una sostanziale **prevedibilità**.

- **Articolazione delle strutture temporali:**

\_ di norma, il film classico esibisce un'alternanza tra scene che rispettano la durata reale (per es. dialoghi o azioni di secondaria importanza) e sequenze in cui **il montaggio** manipola il tempo della storia tramite espedienti narrativi come **elissi** e **flashback**.

\_ l'intreccio segue una **struttura lineare-progressiva** in cui eventuali salti e vuoti temporali sono sempre narrativamente giustificati e in cui predomina **un forte effetto di continuità e chiarezza.**

- **Articolazione delle strutture spaziali:**

\_ l'ambiente deve rispettare le stesse regole di funzionalità e necessità. La sua descrizione non è mai fine a se stessa.

# IL «DÉCOUPAGE» CLASSICO

- Questo tipo di **narrazione discreta** appena descritta si fonda sul *découpage invisible* che è alla base del linguaggio cinematografico classico.

- Stile e racconto si compenetrano tra loro producendo quell'inconfondibile universo narrativo in cui lo spettatore è chiamato a immergersi **come in un sogno**, identificandosi con i personaggi e lasciandosi avvincere dalla narrazione.

- Attraverso una serie di regole di scrittura ed  
rappresentazione, il cinema classico mira, infatti, a produrre  
**un fortissimo effetto di identificazione spettatoriale.**

- Queste regole sono soprattutto **proibizioni**:

**\_ mai mostrare la troupe al lavoro o la tecnologia usata;**

**\_ spazi e ambienti ricostruiti in studio devono rispondere il più possibile a criteri di verosimiglianza e credibilità;**

**\_ gli attori non devono mai guardare verso la macchina da presa, verso lo spettatore.**

## Oliver Hardy e il suo *camera-look*



- Ma l'effetto di invisibilità dello stile lo si deve soprattutto al *continuity system* (“montaggio contiguo”) il cui scopo è smussare la frammentazione intrinseca al processo del montaggio e stabilire una coerenza logica tra le diverse inquadrature.

- La tecnica principalmente utilizzata per rendere il più possibile invisibili gli stacchi di montaggio è quella dei “**raccordi**”.

**Raccordo sullo sguardo:** la prima inquadratura mostra un personaggio che guarda in una direzione, la seconda inquadratura mostra l'oggetto dello sguardo. Il montaggio è in questo caso difficilmente percepibile perché la regia “asseconda” il desiderio dello spettatore di guardare ciò che anche il personaggio sta guardando.

**\_ Raccordo sul movimento:** il personaggio inizia un'azione/un gesto nella prima inquadratura (spesso muovendosi verso il fuori campo o comunque una zona nascosta). La seconda inquadratura mostra la conclusione di questo gesto. Anche in questo caso il montaggio va incontro al desiderio dello spettatore di seguire l'azione e di conseguenza non viene percepito il taglio.

**\_ Raccordo sull'asse:** un'inquadratura mostra il momento successivo di un'azione avviata nella precedente, con lo stesso asse di ripresa (= con lo stesso punto di vista), ma a maggiore o minore distanza dal soggetto.

**\_ Raccordo di posizione:** due personaggi ripresi uno a destra l'altro a sinistra in un'inquadratura conservano la medesima posizione in quella successiva.

**\_ Raccordo di direzione:** un personaggio che esce di campo a sinistra in un'inquadratura, rientra a destra in quella successiva, mantenendo così la continuità di direzione.

\_ **Raccordo sonoro:** un elemento sonoro (una battuta, un rumore, un motivo musicale) inizia in un'inquadratura e continua nella successiva, legandole così tra loro.

- **Regola dei 180 gradi:** «lo spazio organizzato dal *découpage*, inoltre, è uno spazio a 180 gradi, cioè l'articolazione visiva viene condotta attraverso angolazioni che appartengono a una stessa metà dello spazio complessivo, consentendo allo spettatore di percepire lo svolgersi dell'azione da una prospettiva omogenea, priva di “scavalcamenti” del campo visivo» (G. Carluccio).

- **Colonna sonora:**

- \_ la **colonna sonora diegetica** (dialoghi e/o suoni d'ambiente) aiuta a mantenere la progressione narrativa a dispetto dei tagli del montaggio.

- \_ la **colonna sonora extradiegetica** (musica d'accompagnamento, temi, motivi conduttori) consente di sviluppare ulteriori strategie narrative sempre funzionali allo svolgimento del racconto.

- **Sistema di punteggiatura:** un insieme di segni di interpunzione – come gli stacchi netti e le dissolvenze – che servono a esprimere in modo sempre chiaro cesure o transizioni del racconto. **La finalità di queste soluzioni formali è far sì che la narrazione si snodi in modo fluido e comprensibile per lo spettatore.**

\_ **Stacco netto:** passaggio istantaneo da un'inquadratura all'altra.

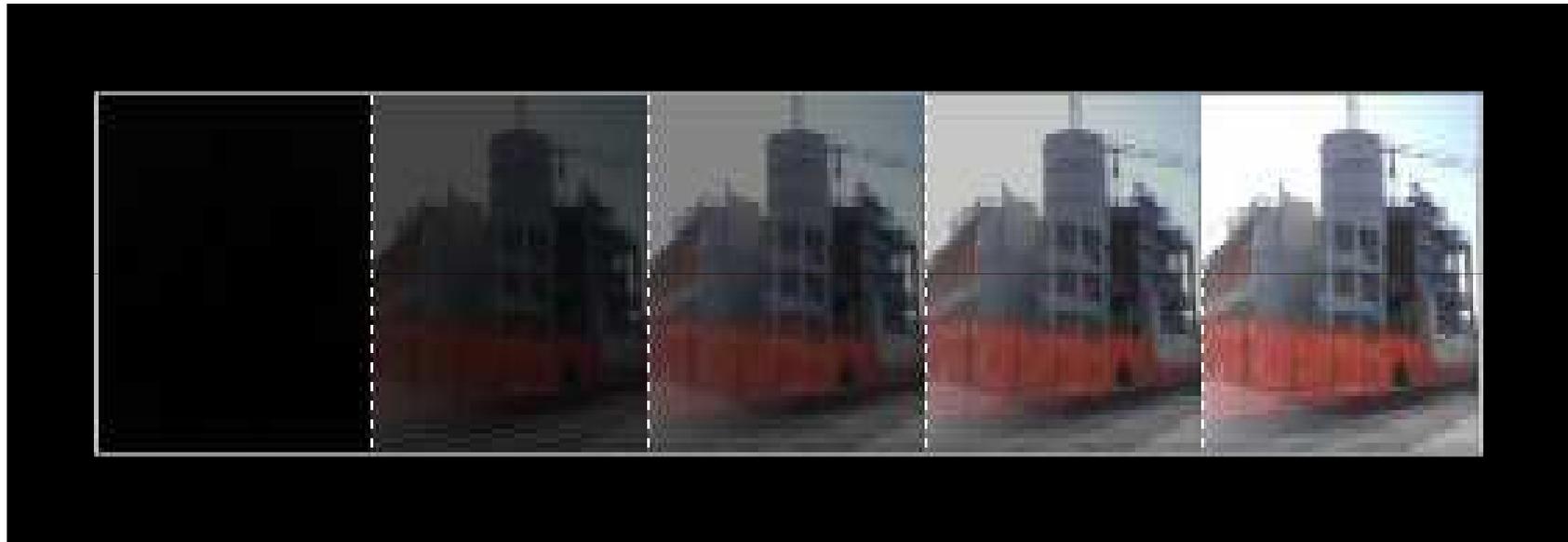
**\_ Dissolvenza:** «procedimento ottico che consente di passare da un'immagine a un'altra **non attraverso un mutamento repentino del contenuto dell'inquadratura, come avviene con gli stacchi, bensì in modo lineare e progressivo.**

- Si distinguono tre tipi di d.:

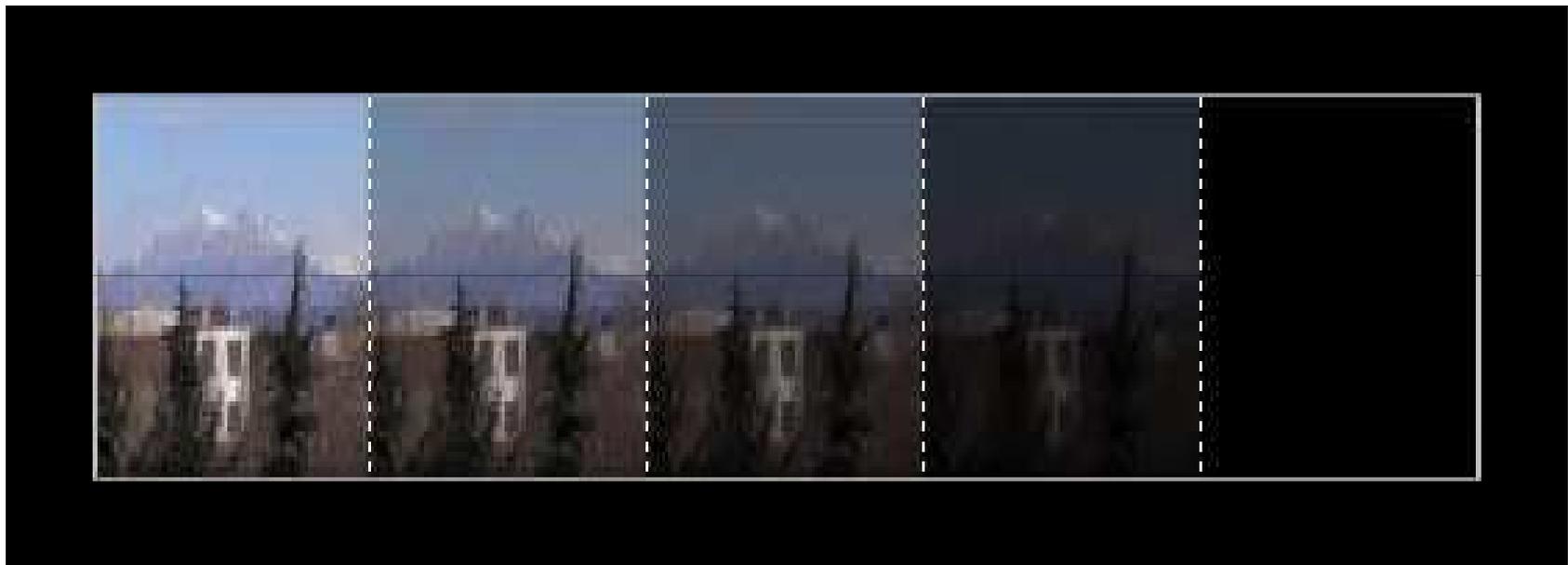
\_ **d. d'apertura** (in inglese «fade-in»), quando l'immagine appare progressivamente a partire dal nero, o da un altro colore, dello schermo;

\_ **d. in chiusura** (in inglese «fade-out»), quando l'immagine scompare in progressione sino a diventare nera, o di un altro colore;

## Dissolvenza di apertura



## Dissolvenza in chiusura



\_ **d. incrociata** (in inglese «dissolve»), quando, mentre una prima immagine si dissolve, ne compare una seconda progressivamente, prima sovrapponendosi e poi sostituendosi alla precedente» (Dario Tomasi). Quest'ultimo tipo di dissolvenza, quella incrociata, è utilizzata spesso **per delimitare un flashback, ossia un momento di retrospezione.**

# Dissolvenza incrociata



## Riferimenti bibliografici

- \_ Giaime Alonge – Giulia Carluccio, *Il cinema americano classico*, Laterza, Bari 2006.
- \_ David Bordwell – Kristin Thompson, *Storia del cinema e dei film. Dalle origini al 1945*, Il Castoro, Milano 2003.
- \_ Geoff King, *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino 2004.
- \_ Dario Tomasi, «Dissolvenza», in *Enciclopedia Treccani*.