

## MATERIALE DIDATTICO

### Dai Lumière e Méliès a Charlie Chaplin: breve introduzione alla storia del cinema e al linguaggio cinematografico

di Elio Sacchi

Quando è nato il cinema e quali caratteristiche e specificità aveva? Come è cambiato il suo linguaggio nel corso del tempo?

Attraverso un breve percorso, cerchiamo di mettere a fuoco sia le principali peculiarità che il cinematografo aveva alla sua nascita e sia come il linguaggio cinematografico è cambiato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Partendo dagli esperimenti e dalle innovazioni tecniche del precinema, arriviamo a capire le ragioni del successo del cinematografo Lumière. In seguito, prendiamo in considerazione alcuni film dei fratelli Lumière e di Georges Méliès che sono considerati i capostipiti di due modi diversi di fare cinema: più ancorato alla realtà il primo, immerso nella finzione e nel trucco il secondo. Dopo aver visto alcune opere del cinema delle origini, prenderemo in considerazione Charlie Chaplin come un esempio possibile di espressività e maturità del linguaggio cinematografico. Infine, ci soffermeremo brevemente sulle due innovazioni che, intorno agli anni Trenta, hanno avvicinato l'esperienza cinematografica a quella a cui siamo abituati: il sonoro e il colore.

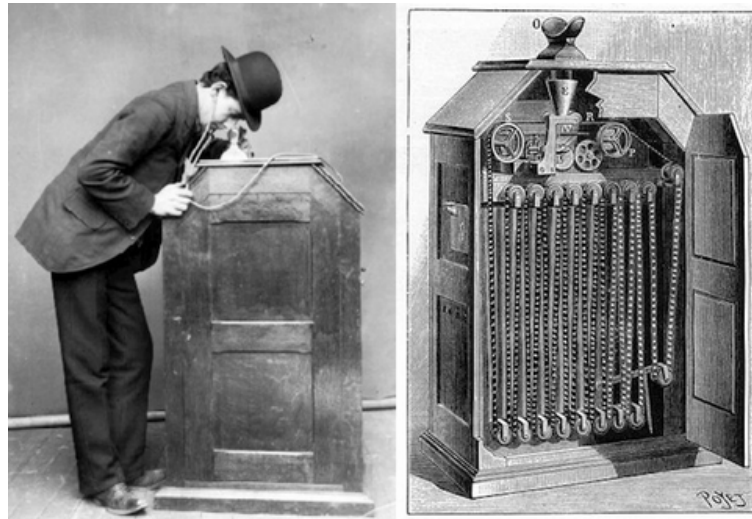
Attraverso la visione di alcune opere, l'obiettivo è anche di introdurre alcuni concetti del linguaggio cinematografico: che cos'è un'inquadratura? Quali caratteristiche può avere? Cos'è il montaggio? Come sono cambiati nel corso del tempo?

#### 1. *Le origini del cinema*

Convenzionalmente si attribuisce ai Fratelli Lumière la nascita del cinema e si individua nel **28 dicembre 1895** – data della prima proiezione pubblica a pagamento del *cinematografo Lumière* in un caffè di Parigi– la data simbolo della nascita del cinema.

In realtà la fine del XIX secolo è segnata da molti esperimenti e tentativi di animare le immagini, di creare l'illusione del movimento e di far muovere le immagini fisse, sia fotorealistiche sia disegnate. Gli esperimenti furono molti, tra cui quelli di Émile Reynaud, che già alla fine degli anni Ottanta proiettava disegni animati fotogramma per fotogramma (*Pauvre Pierrot*, 1892). Di questi tentativi, il più noto è senz'altro quello messo a punto nel 1891 da Thomas A. Edison negli Stati Uniti d'America: il **Kinetoscopio**, un apparecchio che consentiva a uno spettatore alla volta la visione di un brevissimo filmato (intorno ai 15 secondi). Chinandosi sulla scatola, lo spettatore azionava una manovella e, tramite un mirino, poteva vedere da solo il filmato (incontri di pugilato, ballerini, ecc.).

Il dispositivo di Edison non ebbe molto successo, a differenza di quello brevettato dai Lumière e questo perché i presupposti erano differenti: il *cinematografo Lumière* prevede la **proiezione collettiva** su un **grande schermo**: due caratteristiche fondamentali per comprendere il successo e l'importanza dell'invenzione dei Lumière.



Il dispositivo Lumière, per funzionare, aveva bisogno di una **pellicola** su supporto flessibile (in quel periodo, ma anche successivamente, venivano anche usati supporti rigidi come le lastre in vetro come supporto per le fotografie) che scorresse regolarmente alla velocità di **16 fotogrammi al secondo** (sia in fase di ripresa, sia in fase di proiezione) e il movimento del soggetto o dell'oggetto ripreso. Il movimento, scomposto in immagini fisse, una volta proiettato a 16 fotogrammi al secondo dà l'impressione di movimento all'occhio umano grazie al fenomeno ottico della *persistenza della visione*, per cui l'occhio non registra i singoli fotogrammi, ma li vede come un continuo in movimento. [Successivamente, e ancora oggi, si inizia a girare e a proiettare a 24 fotogrammi al secondo – mentre in televisione si trasmette a 25 frame al secondo – per cui spesso i film del cinema delle origini appaiono “velocizzati” e spesso i film trasmetti in televisione durano leggermente meno della loro durata standard cinematografica].



16mm - No Sound



16mm with Optical Sound



16mm with Magnetic Sound



Standard 8mm



Super 8mm



Super 8mm with Sound



9.5mm

Ora, come funziona il cinematografo?

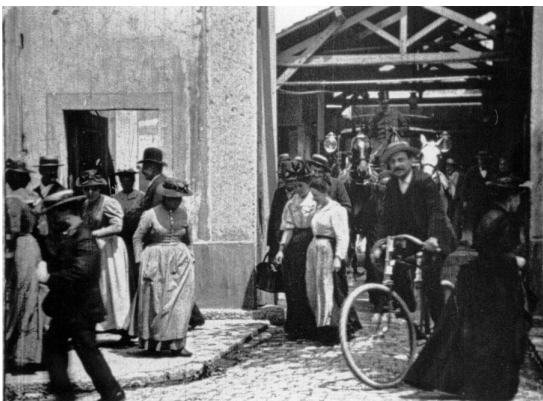
Fino a meno di cinquant'anni fa, il cinema era **analogico** e quindi possedeva una spiccata componente *materiale*. Il termine *film* in inglese, tra i vari significati, significa *pellicola* [e nei primi anni in Italia non si chiamava “il film”, ma “la film”] e quindi il film consiste in una lunga striscia flessibile (all'inizio era composta da nitrato di cellulosa che però era altamente infiammabile e quindi è stato sostituito dal triacetato di cellulosa) cosparsa di un'emulsione fotosensibile (ovvero sensibile alla luce) e con delle perforazioni laterali necessarie a far scorrere con continuità la pellicola all'interno della macchina da presa prima, e all'interno del proiettore poi. La macchina da presa, attraverso l'obiettivo, *impressiona* sulla pellicola (vergine, ovvero non ancora impressionata) una serie di

immagini fisse, statiche, alla velocità di circa 16 immagini per secondo: ognuna di queste immagini è chiamata **fotogramma** e insieme, proiettati alla velocità con cui sono stati registrati, creano l'*illusione del movimento*.

Esistono diversi formati di pellicola cinematografica: il formato che si diffonde maggiormente e che è più utilizzato è il 35 millimetri; esistono però anche le pellicole *a passo ridotto*, ovvero più piccole (16mm, 8mm, 9,5mm) che riescono a registrare una minore quantità di informazioni sul supporto e quindi l'immagine risulta di minore qualità. Di contro, esistono formati più grandi, come il 70mm che garantiscono una qualità dell'immagine maggiore. Oggi l'immagine digitale ha sostituito la pellicola e quasi tutti i film che vediamo sono girati in digitale, ovvero non su un supporto materiale e tramite un processo fisico-chimico.

## 2. I fratelli Lumière

Ora che abbiamo visto come funziona il cinema, torniamo al cinematografo Lumière e alle proiezioni pubbliche dei primi film: il primo filmato che è stato proiettato è *L'uscita dalle officine Lumière* (1895), mentre quello più famoso è *l'Arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* (1896), perché si racconta che quando venne proiettato per la prima volta, gli spettatori furono spaventati dall'arrivo del treno e pensarono che stesse realmente facendo irruzione all'interno della sala dove erano seduti a vedere il film. Che sia vero o meno questo aneddoto, il motivo per cui ci interessa è lo stupore del pubblico di fronte alla verosimiglianza, alla realistica e all'impressione di realtà dell'immagine in movimento permessa dal cinematografo Lumière.



Come sono questi film? Quali sono le loro caratteristiche?

Il primo mostra gli operai dei fratelli Lumière mentre escono dalle loro officine, mentre il secondo l'arrivo di un treno all'interno di una stazione. Due scene che sembrano ritrarre la vita quotidiana, come se la macchina da presa registrasse quello che accade davanti a sé senza alcun filtro, alcuna messa in scena. In realtà, se osserviamo meglio, ci rendiamo conto del fatto che entrambe le scene non riproducono la vita colta sul fatto e possiamo notare alcune scelte e alcune indicazioni.

Nell'uscita dalle officine, ad esempio, gli operai sono vestiti in modo troppo elegante per il loro normale lavoro o, ancora, nessuno di loro guarda verso la macchina da presa (cosa che può stupire se immaginiamo lo stupore nell'essere ripresi, un fatto assolutamente non comune al tempo). Questo ci fa capire che l'uscita degli operai era stata in un certo senso preparata: erano stati avvertiti ed erano state date loro delle indicazioni su come vestirsi e su come comportarsi. Sarà stato detto loro di

comportarsi il più naturalmente possibile – come se la macchina da presa non ci fosse –, ma anche come vestirsi e di non rivolgere il proprio sguardo verso la cinepresa.

Per quanto riguarda l'arrivo del treno alla stazione, invece, quello che possiamo notare è la composizione dell'immagine: se l'uscita degli operai aveva una visione frontale, alla stazione la macchina da presa ritaglia uno spazio che viene attraversato in obliquo dal treno, tanto che il treno stesso esce dall'inquadratura. Questa posizione di ripresa sottolinea proprio il movimento del treno, la sua forza cinetica: come se l'inquadratura volesse accentuare il movimento dell'oggetto proprio perché, primo strumento tecnico, è in grado di registrarlo e di restituirlo.

Altre caratteristiche che possiamo sottolineare sono la mancanza di colore e la durata del film, ma anche che entrambi i film sono composti da un'unica inquadratura ampia, che riprende tutta la scena, e sono entrambi girati all'aperto. Questi film erano in bianco e nero per un limite tecnico: la pellicola e l'emulsione fotosensibile non erano in grado di catturare il colore dei soggetti e degli oggetti ripresi ma i loro colori venivano “convertiti” in bianco, nero e nelle sfumature di grigio (le varie tonalità dal bianco al nero impressionate sulla pellicola è detta scala dei grigi). Similmente, i due film hanno la stessa durata perché quella (intorno ai 50 secondi) era la durata massima consentita da un singolo caricatore di pellicola inserito nella macchina da presa.

Le altre caratteristiche abbiamo detto che riguardano l'**inquadratura**. Che cos'è un'inquadratura? L'inquadratura è la cellula base del linguaggio cinematografico e con questo termine ci si riferisce a una porzione di pellicola impressionata in continuità. Questo vuol dire che l'inquadratura ha due componenti: una temporale e una spaziale. Dal punto di vista temporale un'inquadratura può essere più o meno breve (arrivando persino a ricoprire l'intera durata di una scena o di un lungometraggio di più di 90 minuti). Da un punto di vista spaziale, invece, l'inquadratura è la porzione di spazio che sta davanti all'obiettivo e che viene impressionata sulla pellicola e, anche in questo caso, comprende differenti grandezze scalari, dal molto grande al molto piccolo. Bisogna anche tenere in considerazione che nel giro di pochi anni i film cesseranno di essere composti da una sola inquadratura e saranno costruiti attraverso il montaggio (su cui ci soffermeremo in seguito), ovvero la giustapposizione di più inquadrature.

[Dal punto di vista spaziale, ovvero di quello che è contenuto all'interno dell'inquadratura, esistono differenti tipologie di inquadrature che costituiscono la **scala dei piani** (*piano* è una sorta di sinonimo di *inquadratura*), definiti dalla maggiore o minore distanza della macchina da presa nei confronti del soggetto o dell'oggetto ripreso.

La scala dei piani (si usa la parola *campo* quando l'inquadratura dà maggiore spazio al paesaggio, mentre con *piano* ci si riferisce alle inquadrature che danno maggiore enfasi al soggetto umano) dal più ampio al più stretto è:

- **campo lunghissimo**
- **campo lungo**
- **campo medio** → la figura umana occupa circa un terzo o la metà dell'altezza dell'inquadratura
- **campo totale** → sottoinsieme del campo medio che riprende nella sua totalità uno spazio (interno o esterno fortemente delimitato)
- **figura intera**
- **piano americano** → corpo umano inquadrato dalle ginocchia in su
- **mezzo primo piano** → corpo umano dalla vita in su
- **primo piano** → corpo umano inquadrato dalle spalle in su

- **primitivo piano** → solo il volto umano
- **particolare** (umano) → inquadratura molto stretta su una parte del corpo umano
- **dettaglio** (oggetto) → inquadratura molto stretta su un oggetto

La dimensione spaziale e temporale di un'inquadratura convivono. Quindi non è detto che una singola inquadratura sia un solo piano, ma all'interno di un'unica inquadratura possono convivere più piani. Un esempio fornito dal cinema delle origini è *The Big Swallow* (1901) che pone in continuità temporale diversi piani spaziali.

Ogni inquadratura ha un "significato diverso": i campi ampi conferiscono importanza al paesaggio e all'ambiente circostante, mentre i piani più stretti sul volto umano servono per sottolineare le espressioni e l'espressività dell'attore o del soggetto ripreso.

Similmente, anche l'asse su cui le inquadrature vengono effettuate contribuisce ad aggiungere un ulteriore senso al soggetto ripreso. Solitamente, infatti, la macchina da presa riprende la scena con un'inclinazione parallela al suolo e ad altezza uomo. Gli attori vengono ripresi sulla loro altezza e la macchina da presa normalmente non viene inclinata. Talvolta, si sceglie di variare l'asse di ripresa proprio per dare all'inquadratura un ulteriore significato. Una figura umana ripresa dal basso sembrerà più imponente, mentre se viene ripresa dall'alto sembrerà "schiacciata". L'estremo di questo ragionamento è l'inquadratura "a piombo", ovvero un'inquadratura a novanta gradi dall'alto, che "schiaccia" completamente il soggetto umano al suolo. Questo tipo di inquadratura, d'altra parte, può essere utilizzato – ad esempio nei musical o nelle scene coreografiche e d'insieme – proprio per sottolineare dall'alto la corralità, le linee e le geometrie a cui un gruppo di persone può dare vita.]

Secondo la scala dei piani, sia *L'uscita dalle officine Lumière* sia *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* sono composti da un unico campo medio: visto che i film sono composti da un'unica inquadratura, è necessario far comprendere la dinamica dell'azione all'interno di uno spazio senza però trascurare l'importanza della figura umana. Entrambi i film, infatti, non si concentrano sulla storia dei personaggi e, da un certo punto di vista, non hanno neanche una storia, una narrazione. Una storia un po' semplificatoria sulle origini del cinema, infatti, vede nei film dei Fratelli Lumière e in Georges Méliès (su cui torniamo a breve) i padri del cinema secondo due accezioni differenti: i film dei primi come espressione della "vita colta sul fatto", del cinema della realtà e senza narrazione – se vogliamo, il genitore del documentario –; Méliès, invece, sarebbe il padre del cinema del trucco, della finzione e di un cinema più spettacolare, basato su effetti speciali. In realtà, questa opposizione non è così netta se pensiamo se torniamo all'aneddoto del treno e del suo ingresso alla stazione di La Ciotat. Il significato di quell'aneddoto, infatti, ci dice anche che quello dei fratelli Lumière era un cinema della *mostrazione*, ovvero che aveva come obiettivo primario quello di mostrare e stupire – in modo simile a quello che farà Méliès poco dopo, ma con strumenti diversi. Questi film, infatti, stupivano gli spettatori mostrando loro le cose che non potevano vedere e in un modo in cui non avevano mai visto.

Negli anni immediatamente successivi, infatti, i Fratelli Lumière hanno istruito una nutrita schiera di cineoperatori che venivano mandati in tutto il mondo a filmare quello che per lo spettatore dell'epoca non era ordinario o comune. Il catalogo dei film Lumière arriva a contare oltre mille titoli e tra questi troviamo delle riprese del Nilo o del Canal Grande di Venezia, che venivano mostrati a un pubblico che non aveva familiarità e conoscenza con quei soggetti.

### 3. Georges Méliès

Iniziamo guardando *L'uomo con la testa di caucciù* (1901), realizzato pochi anni dopo i film che abbiamo visto dei Fratelli Lumière. Cosa notiamo? Quali sono le differenze con i film precedenti? E le similitudini?



Anche in questo caso il film è composto da un'unica lunga inquadratura, un campo medio che restituisce l'intera durata dell'azione e ci mostra tutto lo spazio scenico. In questo caso, l'utilizzo del campo medio è dovuto all'eredità della visione teatrale (come è per molto cinema delle origini), in parte esplicitato perché vediamo proprio le quinte di questa sorta di palco scenico.

Le differenze sono molte. Abbiamo una piccola narrazione; il film è girato all'interno: Méliès ha convertito un teatro in un **teatro di posa**, ovvero in uno spazio allestito appositamente per le riprese cinematografiche. *Girare in interni* comporta alcuni vantaggi dovuti soprattutto alla possibilità di prevedere ogni cosa e non essere interrotti da imprevisti di varia natura (le condizioni meteorologiche, l'ingresso in campo di un qualcosa non desiderato e poi con il sonoro l'inquinamento acustico).

Il protagonista di questo film, inoltre, è il trucco, l'effetto speciale con l'intenzione di sorprendere lo spettatore grazie alle caratteristiche che il cinematografo consentiva. Come ha fatto Méliès a realizzare questo film? Come ha fatto questi effetti speciali?

Gli effetti speciali che vediamo sono sostanzialmente due. Il primo si chiama **doppia esposizione** (perché la stessa pellicola viene esposta alla luce due volte) e consiste nel girare una scena coprendo una porzione di obiettivo, di modo che la corrispondente parte di pellicola non venga impressionata. Successivamente, si gira l'altra parte della scena scoprendo l'obiettivo, così da impressionare quella parte che precedentemente era rimasta coperta. Una volta proiettata la pellicola, non si noterà che l'inquadratura è in realtà il frutto di due successive inquadrature.

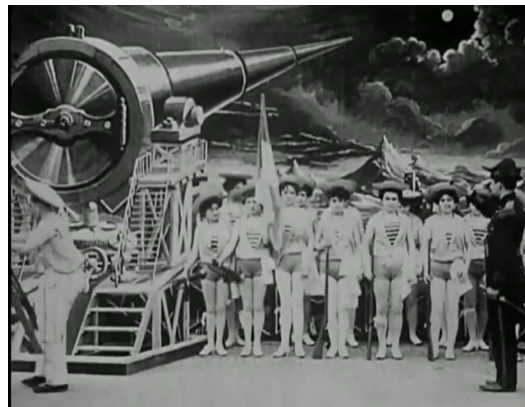
E come ha fatto a fare ingrandire e rimpicciolire la testa?

Avvicinando e allontanando un soggetto o un oggetto dall'obiettivo, questo risulterà più grande o più piccolo a seconda della distanza. È il principio alla base della scala dei piani.

Invece, come ha fatto a far esplodere la testa?

Questo è il secondo trucco usato da Méliès e si chiama **sostituzione**. Questo effetto speciale si realizza interrompendo la ripresa, sostituendo uno o più oggetti/soggetti che stanno davanti alla macchina da presa e, successivamente, ricominciando a girare sulla stessa pellicola. Una volta che la pellicola verrà proiettata in continuità non si noterà lo stacco e quello che si vede è la semplice

scomparsa di un oggetto o di una persona dallo schermo (in questo caso, alla scomparsa dell'attore è stato aggiunto un effetto che riproduce l'esplosione, però il concetto alla base della sostituzione è lo stesso che si vede molto spesso nei Reels e nei video su TikTok).



Il film più famoso di Méliès è *Viaggio sulla luna* (1902). In questo caso, quando il gruppo di scienziati arriva sulla luna e combatte contro gli abitanti uccidendoli, possiamo vedere delle altre sostituzioni. Ci sono però due aspetti da sottolineare in questo film. Innanzitutto, la durata: il film ha una durata molto superiore a tutti quelli che abbiamo visto e questo è dovuto al fatto che più rulli di pellicola potevano essere giuntati, incollati l'uno all'altro di modo da prolungare la durata complessiva del film. Questa durata maggiore, poi, è anche giustificata da uno sviluppo narrativo più chiaro ed evidente che viene suddiviso in diverse scene.

[La **scena** è un segmento narrativo caratterizzato da unità di luogo e spazio, ovvero ambientato nello stesso luogo e senza interruzioni o salti temporali. Una **sequenza** invece è un'unità narrativa più ampia che si dispiega in diversi luoghi e che può prevedere interruzioni o salti temporali.]

*Viaggio sulla luna*, infatti, racconta il viaggio di andata e ritorno sulla Luna e lo fa mostrandoci differenti ambienti: l'accademia, dove viene fabbricato la "navicella", la Luna, ecc. Da questo punto di vista, dunque, alla dimensione spettacolare (le scenografie e i trucchi) si aggiunge una dimensione narrativa e l'azione è sempre chiusa all'interno di un'unica inquadratura. A questo c'è un'eccezione: il ritorno della "navicella" sulla terra è diviso in più inquadrature, dalla partenza sulla Luna fino all'atterraggio in mare. In questa scomposizione di un'unica azione in più inquadrature possiamo rintracciare un'idea di **montaggio**, che nel corso degli anni successivi – e in particolar modo a partire dalla seconda metà degli anni Dieci – verrà via via messo a punto come un montaggio dell'invisibilità, quindi volto a non far percepire allo spettatore gli stacchi e il succedersi delle inquadrature a partire da rigide regole stilistiche e sintattiche.

Che cosa è il montaggio?

In parole semplici, il montaggio è la giunzione di due inquadrature: un'operazione che ai tempi del cinema muto veniva fatta tagliando e incollando (giuntando) la testa e la coda delle pellicole. Tuttavia, il montaggio non è soltanto l'operazione materiale di unire due o più inquadrature ma acquista il valore di dare un corpo e un significato al film e si costruisce spesso per dare l'impressione di contiguità, di vicinanza: mostrare in successione e una vicina all'altra due immagini che non necessariamente lo sono e che, soprattutto, in fare di ripresa non lo erano. Possiamo dire che il

montaggio serve a dividere lo spazio e il tempo, sia della storia sia di quello che si trova davanti alla macchina da presa, per dare loro un senso in un racconto cinematografico.

Tornando a *Viaggio sulla luna*, abbiamo detto prima che la pellicola e l'emulsione fotosensibile non erano in grado di registrare i colori. Se guardiamo [questo breve estratto del film](#) di Méliès, però, a questo possiamo aggiungere alcuni elementi. Come è stato realizzato questo film? Se è vero che il colore non poteva essere impresso direttamente sulla pellicola, non è propriamente vero considerare i film del periodo del cinema delle origini come dei film in bianco e nero. Spesso, infatti, le pellicole venivano colorate secondo varie tecniche. Il pezzo del *Viaggio sulla luna* è stato colorato manualmente, fotogramma per fotogramma: un processo molto lungo, complesso e costoso, che non poteva essere fatto per tutte le pellicole ed esistevano altre tecniche di colorazione. Per semplificare, la pellicola di alcuni film veniva immersa all'interno di soluzioni colorate, oppure tamponata con il colore di modo che alcune aree dell'inquadratura risultassero colorate: queste soluzioni fornivano all'inquadratura una colorazione uniforme che serviva soprattutto a suggerire un tono alla scena (in base alle circostanze narrative: le scene notturne potevano essere colorate di blu, oppure dove era presente il fuoco venivano colorate di rosso; oppure in base alla sensazione che si voleva trasmettere, per cui le scene d'amore potevano essere virate in rosso).

Il cinema delle origini – così come quello successivo e fino alla fine degli anni Venti – il cinema viene descritto come in bianco e nero e muto. Anche il silenzio che caratterizza questi film è in un certo senso un mito che non corrisponde esattamente alla realtà. Se è pur vero che non era ancora stata inventata una tecnologia che fosse in grado di registrare e riprodurre direttamente i suoni, i rumori e i dialoghi del set, durante le proiezioni i film non erano guardati nel silenzio più assoluto. Spesso, infatti, ad accompagnare la proiezione vi erano delle persone che riproducevano alcuni suoni o rumori a partire da quello che si vedeva sullo schermo, oppure che descrivevano la situazione. Inoltre, molto spesso questi film erano musicati dal vivo da semplici pianisti o altri strumentisti che improvvisavano a seconda di quello che succedeva nel film, oppure ricorrevano a musiche di repertorio conosciute. In alcuni casi, venivano impiegate delle intere orchestre – nel caso di alcune proiezioni destinate alle fasce più alte della società – oppure veniva composta la musica appositamente per uno specifico film, come è stato fatto per *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914).

Questi due aspetti (il colore e il suono) ci portano a riflettere su un aspetto. Se oggi il film è un'opera d'arte tendenzialmente chiusa e sempre uguale a se stessa, quando è nato il cinema non era così; se noi oggi vediamo un film in due diverse sale, vediamo sempre lo stesso prodotto, mentre oltre cento anni fa non era raro che in due sale differenti si avesse un'esperienza spettatoriale molto diversa.

#### **4. Charlie Chaplin**

Tra gli anni Dieci e Venti il linguaggio cinematografico cambia ed evolve, arrivando a un'autonomia linguistica ed espressiva matura e autonoma rispetto ad altri linguaggi artistici. Il cinema, soprattutto negli Stati Uniti assume sempre più un carattere industriale con una serie di codici linguistici, estetici e narrativi. Viene strutturato un sistema di produzione fortemente codificato, vengono via via codificati i generi cinematografici e si affermano le star cinematografiche.

Un caso che bene esemplifica la maturità di questo sistema è Charlie Chaplin, attore e regista di origine britannica emigrato negli Stati Uniti dove ottiene fama e successo mondiali. Arrivato negli Stati Uniti, Chaplin inizia a girare dei cortometraggi comici, in cui le trovate comiche erano

soprattutto fisiche. Chaplin, regista di se stesso, nonostante l'avvento del cinema sonoro alla fine degli anni Venti, girerà film muti – ovvero senza riprendere il suono in sincrono – fino all'inizio degli anni Quaranta. Questo è senz'altro dovuto al potere contrattuale del regista-attore, ma a noi interessa come sintomo della maturità e autosufficienza linguistica acquisita dal cinema in questo periodo.



Ad esempio, prendiamo un film come *Tempi moderni* (1936): i primi venti minuti sono già molto significativi. Rispetto ai film delle origini che abbiamo visto prima, la narrazione è più fluida ed è portata avanti da un montaggio che ricorre a tutte le inquadrature a seconda delle proprie esigenze: i primi piani ci restituiscono l'espressività mimico-facciale di Chaplin, di cui come spettatori riusciamo a capire anche cosa sta pensando della situazione che vive, mentre i campi lunghi o i totali descrivono l'ambiente alienante della fabbrica in cui lavora. In questo senso, i film di Chaplin – *Tempi moderni* così come *La febbre dell'oro* o *Il monello* – sfruttando il linguaggio fisico comico dell'attore vanno oltre la mostrazione dei film che abbiamo visto in precedenza e sfruttano proprio l'elemento comico per far procedere l'azione, ma anche per mandare a noi spettatori un messaggio. Questo significa che il cinema non solo è in grado di rappresentare e riprodurre il mondo (quello che sta davanti alla macchina da presa), ma è anche in grado di interpretarlo e di comunicare allo spettatore il pensiero e la visione che il regista ha del mondo che rappresenta.

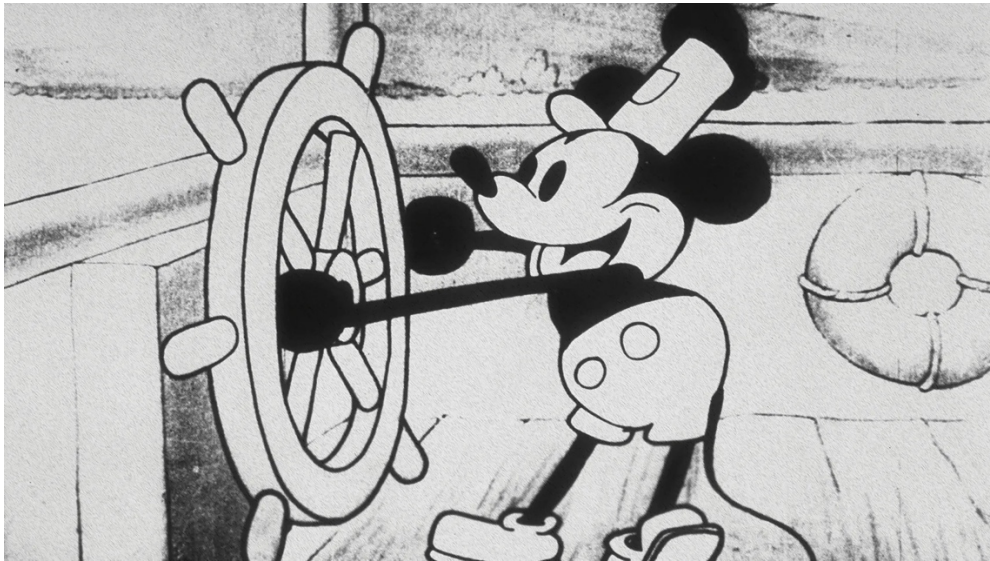
## 5. Il suono e il colore

Abbiamo detto che il cinema delle origini non poteva registrare e riprodurre meccanicamente né i colori né i suoni e che, nonostante ciò, questi film si presentavano all'esperienza degli spettatori come sonorizzati e talvolta colorati.

Alla fine degli anni Trenta, dopo molti tentativi, viene messa a punto una tecnica per registrare prima e riprodurre poi i suoni, mentre circa un decennio dopo si iniziano a riprodurre anche i colori; due elementi che arrivando a delineare le caratteristiche dell'esperienza del film a cui siamo tutt'ora abituati (anche se almeno fino agli anni Ottanta il cinema era ancora analogico e quindi materiale, mentre oggi è soprattutto digitale). Ma sono anche le caratteristiche che fanno percepire l'esperienza cinematografica come più realistica, in quanto registra e riproduce anche questi ulteriori aspetti della realtà.

Ma se il linguaggio cinematografico, per come era evoluto, non aveva bisogno del suono per far capire i pensieri e i dialoghi dei personaggi, il sonoro a sincrono, a cosa serve? È questa una risposta complessa a cui non vogliamo dare una risposta. Proviamo però a suggerire delle modalità in cui il

sonoro può essere usato non per riprodurre fedelmente le voci dei personaggi o i suoni e rumori dell'ambienta, ma in un modo meno scontato.



Un esempio è *Steamboat Willie* (1928) di Walt Disney, uno dei primi film in cui compare Mickey Mouse e uno dei primi film di animazione con il suono in sincrono. In questo caso, il suono non viene usato per riprodurre mimeticamente i suoni, ma viene usato sia con intento comico, sia – sfruttando l'animazione come la possibilità di animare oggetti inanimati o gli animali – per far letteralmente suonare tutto quello che vediamo in scena. Il suono, quindi, non viene usato per riprodurre i dialoghi tra i personaggi – dialoghi che pure possiamo intuire –, ma i suoni vengono introdotti come una sorta di sinfonia di animali e oggetti.



Similmente, il ricorso al colore può diversificarsi dalla rappresentazione realistica del mondo per come lo vediamo con i nostri occhi. Da questo punto di vista il film *Il mago di Oz* (1939) può essere preso come un primo esempio di utilizzo del colore in modo espressivo. Il film inizia in un bianco e nero sepiato e, solo dopo che Dorothy, la protagonista, viene trasportata da un tornado nel fantastico mondo di Oz, il film diventa a colori, proprio perché questo mondo fantasioso e fantastico è più colorato del mondo reale della protagonista.

### Consigli per approfondire: due visioni e una lettura

- *Hugo Cabret* (Martin Scorsese, 2011) → un omaggio a Georges Méliès in cui, tra l'altro, si vedono alcuni film delle origini come quelli dei Lumière, e si vede come lo stesso Méliès realizzava i suoi film.
- *Singing in the Rain* (*Cantando sotto la pioggia*, Stanley Donen e Gene Kelly, 1952) → un musical divertente su cosa ha significato la transizione dal cinema muto al cinema sonoro.
- *La scatola dei sogni* è un romanzo per bambini scritto da Anna Vivarelli e Guido Quarzo (con le illustrazioni di Silvia Mauri), edito nel 2021 per Editoriale Scienza. Il libro è un racconto avventuroso e romantico strettamente intrecciato con l'invenzione del cinematografo Lumière.