

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Un corpo quasi docile. Norma sociale e drammaturgica in Cary Grant

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/23757> since

Publisher:

Marsilio

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Cary Grant

L'attore, il mito

a cura di Giaime Alonge e Giulia Carluccio

Marsilio

Il volume è stato realizzato con il contributo del
Centro Regionale Universitario «Mario Soldati» per il Cinema e gli Audiovisivi
(Regione Piemonte)

INDICE

- 7 Premessa
di Giaime Alonge e Giulia Carluccio
- CARY GRANT. L'ATTORE, IL MITO
- 11 Colpevole finché dura: sull'ambiguità di Cary Grant
di Franco La Polla
- STILE, GENDER
- 17 Vestire gli ignudi: il look di Cary Grant tra illusione e realtà
di Rebecca West
- 31 Lo stile Cary Grant: notazioni sullo smoking, e non solo
di Paola Trivero
- 45 Cary Grant in *Who's a Fairy*.
Per una storicizzazione della dimensione *queer* di Cary Grant
di Ronald Gregg
- 61 L'immagine divistica di Cary Grant:
mascolinità/identità in Hawks e Hitchcock
di Veronica Pravadelli
- CORPO, PERFORMANCE
- 79 I gesti del tipo. Cary Grant nelle commedie hawksiane
di Barbara Grespi

Cura redazionale e impaginazione
Maddalena Redolfi

© 2006 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: settembre 2006

ISBN 88-317-9013

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione,
anche parziale o a uso interno didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

- 95 Hepburn-Grant: una coppia brillante
di Mariapaola Pierini
- 107 Un corpo quasi docile.
Norma sociale e drammaturgica in Cary Grant
di Chiara Simonigh
- 129 Cary Grant, attore hitchcockiano
di Alberto Boschi
- 141 Ritratto dell'artista da saltimbanco.
Facial expressions e attrazioni diverse in *North by Northwest*
di Giulia Carluccio

GENERI, FILM

- 153 Cary Grant e i generi
di Leonardo Gandini
- 161 Il sesso dell'angelo. Divagazioni su *La moglie del vescovo*
di Dario Cecchetti
- 177 Ufficiale e gentiluomo. Cary Grant tra *war film* e commedia
di Giaime Alonge

RICEZIONE, RISCrittURA

- 199 Lo stile come arte marziale. Conversazione con Wu Ming 1
- 215 L'orribile verità. Cary Grant visto dall'Italia
di Francesco Pitassio
- 223 Citazione d'attore.
Note intorno a una sequenza di *Arizona Dream*
di Federica Villa
- 229 Filmografia
- 238 Bibliografia

PREMESSA

Questo libro nasce da un convegno intitolato *Eleganza, ambiguità, ironia: il cinema di Cary Grant*, organizzato dal Dams di Torino nel dicembre del 2004 in occasione del centenario della nascita del grande attore hollywoodiano, e accompagnato da una retrospettiva dedicata al divo dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. Non si tratta però di un volume di atti *strictu sensu*. Infatti, non solo – come spesso avviene in questo genere di occasioni – gli autori hanno sviluppato ulteriormente il testo presentato in sede congressuale, ma nell'indice figurano anche alcuni contributi assenti dal programma del simposio. Inoltre, la natura dell'apporto di Wu Ming si è notevolmente modificata. Il convegno vide una serata in cui due membri del collettivo di scrittori incontrarono il pubblico, parlando della figura di Grant e del ruolo che essa gioca nel loro romanzo *54*, di cui l'attore Fabrizio Pagella lesse alcune pagine. Si è trattato, insomma, di una performance spiccatamente *live*, la cui traduzione sulla carta risulta piuttosto ardua. Per questo abbiamo scelto di realizzare *ex novo* un'intervista a Wu Ming 1, cui segue, a mo' di appendice, un articolo a firma Wu Ming uscito sulle colonne dell'«Unità» (che ringraziamo per averci permesso di ripubblicare il testo) il 18 gennaio del 2004, a cento anni esatti dalla nascita di Cary Grant, al secolo Archibald Leach.

GIAIME ALONGE
GIULIA CARLUCCIO

Grant in *Bringing Up Baby*, per citare i più noti. Scambi di ruoli, invasioni di campo, battute fortemente emblematiche nei loro doppi sensi, e ancora estrema complicità e disponibilità a mettere in gioco la questione del genere sessuale. E anche per questo il loro rapporto sembra non poter conoscere una vera sensualità. Dopo *Philadelphia Story* la loro vicenda di coppia d'attori, nonostante la grande intesa, pare aver esaurito le sue possibilità di sviluppo, perché "sentimentalmente" e "sessualmente" sterile, rivelandosi come sostanzialmente ridondante, perché formata da attori che si spartiscono uno stesso ruolo, quello che, riprendendo la nostra suggestione iniziale, abbiamo avvicinato al brillante. Un ruolo per sua natura solitario, che raramente può essere ripartito tra due attori. Anche se nel gioco degli equilibri a svolgere la funzione dominante è Katharine Hepburn, è indubbio che i due, proprio in virtù di quel legame che li unisce, finiscono per condividere più o meno equamente un territorio che normalmente spetta a uno solo. E dunque non sarà un caso se Grant nell'ultimo film starà in disparte, a osservare, a muovere i fili, vestendo i panni del vicario del regista o, per tornare al teatro, di un personaggio che molto assomiglia al *raisonneur*, che è proprio l'ultima declinazione novecentesca del ruolo del brillante.

CHIARA SIMONIGH

UN CORPO QUASI DOCILE. NORMA SOCIALE E DRAMMATURGICA IN CARY GRANT

Arte dello spettacolo, iperbole dell'incarnazione [...], il cinema – la sua grandezza, la manifestazione più vistosa della sua essenza – è l'astrazione *attraverso* l'incarnazione.

A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*¹

Il corpo di Cary Grant, tra quelli maschili dell'epoca d'oro dello *star system*, incarna, da principio in maniera esemplare, poi in modo originale, l'idea e l'ideale di *norma* su cui si fonda il cinema hollywoodiano classico e anche la cultura sociale ch'esso esprime e rappresenta.

Una nozione, quella di norma, che costituisce proprio il nodo attorno al quale si stringe, nel cinema durante l'epoca da Roosevelt a Kennedy, il legame a doppia mandata che unisce ogni società alle proprie manifestazioni culturali e artistiche, in particolar modo se destinate a un pubblico di massa come quello a cui si rivolgono le *majors* di Hollywood.

Non solo, ma prescrittività e propositività del cinema e della società del tempo trovano in Cary Grant la loro più esatta e forse anche più alta manifestazione: sul corpo dell'attore si iscrivono sia la conformità piena e compiuta a quell'insieme di convenzioni che formano i codici dell'estetica, della drammaturgia e della recitazione cinematografici classici – convenzioni qui sinteticamente indi-

¹ A. Bazin (1953), *Ontologie et langage*, in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, Paris, Ed. du Cerf, 1958-62 (trad. it. *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999, p. 259).

cate appunto con il termine *norma* – sia il conformismo e di conseguenza anche l'anticonformismo previsti dalle convenzioni sociali che hanno nutrito il senso di appartenenza e di riconoscimento nazionali della *middle-class* americana, pubblico d'elezione di questo attore².

Perciò, da un lato, quella «precisa osservanza delle leggi drammaturgiche del cinema»³ che Ejzenštejn ammirava in Gary Cooper e in Katharine Hepburn, vale sicuramente anche per Cary Grant, il quale, non a caso, nella parte della sua carriera qui presa in esame⁴ e corrispondente al periodo situato tra gli esordi dei primi anni trenta e la fine degli anni quaranta, è emulo e per così dire sostituto di Gary Cooper appunto⁵, ma anche equivalente maschile nonché coprotagonista di Katharine Hepburn in alcuni film di grande successo.

Dall'altro lato, Cary Grant, tanto nella commedia sfrenata quanto in quella brillante, nel giallo come nel thriller, sempre coronati dall'immane e pacificatorio *happy end*, interpreta alla perfezione l'*american dream*, persino vi coincide. Una coincidenza, una equazione che non è data solo dal ruolo che svolge, dalle battute che pronuncia, dalle scelte che compie, dalle reazioni che assume, insomma, dall'agire puro e semplice alienato da ogni tipo di qualificazione o di attributo e che inerisce la *struttura drammaturgica* del film, costituita dalla storia (il concatenarsi di azioni ed eventi), dal contesto (ambientale, sociale, culturale ecc.), dallo statuto dei personaggi (i ruoli appunto) e dalle loro relazioni reciproche – peraltro già previsti nella sceneggiatura, lavoro preparatorio al film, dove vengono per così dire evocati *a priori* tramite la parola descrittiva e dialogica. Quell'equazione è determinata, piuttosto, dai modi

² A tal proposito cfr. J. Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley and Los Angeles, University California Press, p. 219.

³ S.M. Ejzenštejn (1943), *Didro pisa o Kino*, in «Teatr», n. 7, Moskva, 1988 (trad. it. *Diderot ha scritto di cinema*, in Id., *Stili di regia*, a cura di P. Montani, A. Cioni, Venezia, Marsilio, 1993, p. 398).

⁴ Pur se con qualche inevitabile semplificazione, si può considerare l'attività di questo attore come articolata in due momenti, la cui linea di confine coincide con la prima metà degli anni cinquanta e segna il passaggio di Cary Grant da *vedette* a *star*. Sulla relazione tra l'originalità dell'identità del «personaggio Grant» e il progressivo affermarsi dell'attore come *star* cfr. R. Dyer, *Star*, London, British Film Institute, 1979-1998 (trad. it. *Star*, Torino, Kaplan, 2003, p. 119). Sul rapporto tra identità dei divi e loro passato «extradiegetico» cfr. D. Tomasi, *Cinema e racconto. Il personaggio*, Torino, Loescher, 1988, pp. 116-123.

⁵ Gli esordi cinematografici di Cary Grant sono legati a film come *Hot Saturday*, *Meryl We Go To Hell*, *The Woman Accused* in cui interpreta ruoli rifiutati da Gary Cooper.

e dalle forme dell'agire propri dell'attore⁶; ossia essa è determinata dalla *mise en geste*, nozione che Ejzenštejn vedeva rientrare nell'ambito della «drammaturgia della forma cinematografica», la quale attiene al movimento, e qui specificamente a quello espressivo dato dalla recitazione, dove, attraverso il complesso lavoro sulla *mise en geste* e sulla mimica – intesa in senso lato come l'insieme dinamico delle manifestazioni reciproche della fisicità dell'attore che ricadono negli ambiti di studio della cinesica, della prossemica ecc. – il corpo raggiunge appunto il proprio massimo potere di astrazione⁷.

Ed è proprio per questa via che il corpo di Cary Grant, colto, come si tenterà di fare qui di seguito, nelle più diverse manifestazioni della *drammaturgia della recitazione* dettata dalla convenzione spettacolare hollywoodiana, assurge a icona della *civitas* evoluta degli Stati Uniti. Approdo cinematografico più elevato dell'*american style of life* capace di sollevarsi al di sopra del cow-boy, del poliziotto, del gangster, del marine ecc., Grant rappresenta l'archetipo del *gentleman*, o meglio, del *sophisticated man* del nuovo continente, l'espressione massima di quel concetto di *politesse* o *politeness* dove educazione, garbo ed eleganza si coniugano rispecchiando il senso comune e comunitario di una civiltà.

⁶ E ciò indipendentemente dalla capacità dell'attore di farsi *autore* e di determinare in maniera più o meno diretta la creazione e la costruzione del film dalla fase di sceneggiatura sino a quella di montaggio e di postproduzione. A tale proposito cfr., tra gli altri, L. Moullet, *Politique des acteurs. Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1993.

⁷ Sulla distinzione terminologica tra *struttura drammaturgica* e *drammaturgia della forma cinematografica* o, più semplicemente, *drammaturgia*, e su quella tra *azione* e *movimento* (quest'ultimo non solo promosso dall'attore, ma anche dalla tecnologia cinematografica, in primo luogo, della ripresa e del montaggio), e sui suoi fondamenti teorici cfr. C. Simonigh, *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in L. Termine, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, Torino, UTET, 2003, pp. 5-177). Sulla definizione cinematografica di *mise en geste* cfr. S.M. Ejzenštejn, *Režissura Iskusstvo mizansceny*, in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, vol. iv, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970 (trad. it. *Stili di regia*, cit., in part. *Sul problema della messa in scena. "Mise en jeu" e "Mise en geste"*, pp. 237-265). Sul ruolo della *mise en geste* nella composizione drammaturgica del film cfr. Id., *Na urokach režissury S. Ejzenštenja*, Moskva, Iskusstvo, 1958 (trad. it. *Lezioni di regia*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, in part. pp. 421-446).

Come avviene, dunque, nel corpo di Cary Grant, per riprendere le parole di Bazin, «l'incarnazione dell'astrazione»?

La risposta pone in causa in maniera paritetica il tema sociale e quello estetico e il problema del modo apparentemente impercettibile ma inevitabile con cui l'ideologia si riversa nell'arte e affiora nei canoni, nelle regole, nelle *norme* appunto, che ne istituiscono lo statuto, la struttura, lo stile, secondo un processo non certo immediato, ma lento, progressivo oltre che complesso e poliedrico.

Richiamare Barthes, tra i primi ad approfondire gli esiti normativi dovuti all'innesto della "koiné filmica" sul substrato culturale, è obbligatorio e, soprattutto, lo è se ci si riferisce alla sua fondamentale riflessione su *Il problema della significazione al cinema*⁸. Uno studio, questo, che pare non solo avvicinarsi, ma persino sviluppare la convinzione di Bazin, poiché muove da valutazioni fondamentali proprio sulla funzione significatrice del corpo come emerge da quei film che sono prodotto medio dell'industria culturale, dominati da un supino e duplice ossequio: quello legato alla convenzione sociale e culturale, e quello vincolato alla norma spettacolare e artistica. In questi film, infatti, accade che il fisico dell'attore, mentre, da un lato, si fa latore di un vero e proprio «lessico dei significati filmici», saldamente radicato nel solco della più tradizionale vulgata espressiva, istituita attraverso migliaia di opere di consumo; dall'altro lato, per così dire, si ricopre, o meglio, per riprendere la suggestiva ed efficace espressione di Barthes, si «infarcisce» di elementi culturali. In un simile contesto estetico, interamente dominato dalla *norma*, qualsivoglia qualificazione del personaggio che si basi sul corpo è fortemente culturalizzata; perciò, nota Barthes, «se voglio nominare quello che significano la pettinatura, l'abito, e i gesti [...] sono obbligato a usare un linguaggio molto culturale»⁹. Emblematico è l'esempio che adduce a proposito del personaggio *dandy* o *coquet*, altolocato e raffinato, se si vuole appunto persino conformista, che si addice perfettamente anche a Cary Grant, il quale viene caratterizzato nel proprio tem-

⁸ R. Barthes, *Le problème de la signification au cinéma*, in «Revue internationale de filmologie», n. 32-33, gennaio-giugno, Paris, 1960 (trad. it. *Il problema della significazione al cinema*, in Id., *Sul cinema*, Genova, Il melangolo, 1994, pp. 51-59).

⁹ R. Barthes, *Sémiologie et cinéma*, in «Image et son», luglio 1964, Paris (trad. it. *Semiologia e cinema*, in Id., *Sul cinema*, Genova, Il melangolo, 1994, p. 95).

peramento, nelle proprie inclinazioni e nel suo stesso mondo interiore già soltanto attraverso le indicazioni, le precisazioni e le sfumature socioculturali iscritte sul corpo tramite l'accumulo e le relazioni reciproche dei dettagli del vestiario: «Emancipato: dandysmo dei particolari dell'abbigliamento: taglio dei capelli, forma del collo della camicia, gilet [...]; abiti in opposizione a quelli dei contadini od operai»¹⁰.

Non è certo un caso che l'autore del *Sistema della moda* – memore della lezione di Hegel, secondo la quale «le vesti [...] ci allontanano da ciò che, in quanto semplicemente sensibile, è senza significato»¹¹, come la nuda corporeità – inizi la propria analisi del processo di significazione cinematografica insita nel corpo a partire dall'indumento, che «assicura il passaggio dal sensibile al senso; [e che] è, se si vuole, il significato per eccellenza»¹².

In effetti, ciò riguarda strettamente un attore come Cary Grant, che s'impone sin dall'inizio della sua carriera cinematografica per la raffinata eleganza esibita quasi come in una sorta di sfilata da *haute couture* maschile, un catalogo di moda dell'epoca, un inventario, una somma, anzi, un accumulo di indizi equivalenti iterati e reiterati in un'accezione sempre identica a se stessa e il cui significato, nella sua ridondanza, non può che essere univoco, esplicito. Il principio di significazione, di ordine quantitativo ed estensivo, è quello tipico dell'enfasi retorica che impone e appone il significato – unico, inequivocabile e invariabile – sul corpo, quasi a "rivestirlo" appunto, o coprirlo, o occultarlo, nel rifiuto di elementi di espressione individuale, una procedura che fa appunto assumere a un semplice vestito la natura di *costume*.

Non stupisce certo che gli esordi di Cary Grant e il suo iniziale affermarsi in parti di primo piano si arrenda, nell'ostentazione dell'"eleganza alla moda", al dominio assoluto della cultura sul corpo tramite un abbigliamento pesante che cade omogeneo e senza varianti sulla fisicità e diventa un vestire immobile, rigido che "ingessa" la corporeità nel rispetto rigoroso della disciplina sociale. Nemmeno stupisce, quindi, questo cedere alla tentazione del "costume totale" che, da principio, risulta comodo e facile da

¹⁰ Barthes, *Le problème de la signification au cinéma*, cit., p. 56.

¹¹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik* (trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker, Milano, Feltrinelli, 1963, parte III, p. 982).

¹² R. Barthes, *Système de la Mode*, Paris, Ed. du Seuil, 1967 (trad. it. *Sistema della moda*, Torino, Einaudi, 1970, p. 260).

indossare, per la sua naturale tendenza a semplificare la caratterizzazione, riducendola al "preconfezionato", al "pronto all'uso", e affidandola interamente allo stereotipo, quindi alla *norma* stabilita non solo dal "sistema della moda", ma anche appunto da quello sociale e culturale e persino da quello spettacolare della Hollywood classica¹³.

L'utilizzo del "costume totale" è, infatti, la manifestazione più evidente del conformismo alla *norma* dettata, in primo luogo, dal *typecasting* che, nel suo lavoro di distribuzione e smistamento degli attori, interviene in questo processo di significazione del corpo indirizzando Cary Grant verso film d'ambiente sociale elevato, quale che ne sia il genere. In secondo luogo, il "costume totale" è voluto dalla *norma* dello *star-system* dell'epoca d'oro tra gli anni trenta e quaranta, che prevede di rendere immediatamente identificabile per il pubblico la *vedette*, ossia l'attore di successo e dotato di personalità, per differenziarlo sia dai suoi simili (al fine di creare una diversificazione tale da poter stimolare l'identificazione e la proiezione di ogni tipo di spettatore) sia soprattutto dai "divi" veri e propri – per usare la distinzione terminologica con cui Edgar Morin classifica le star¹⁴.

Infatti, gli abiti eleganti, raffinati e perfetti in ogni dettaglio vestiti da Cary Grant si contrappongono costantemente a quelli medi, comuni, anonimi o apparentemente casuali della maggior parte dei suoi omologhi *vedette* e persino dei suoi rivali come Gary Cooper. Così, i suoi cappelli si differenziano sì dai cappellacci alla cow-boy, ma soprattutto da quelli alla Bogart, e le scarpe lucide dagli stivaloni da Far West e in particolar modo dalle calzature corrive di colleghi quali Douglas Fairbanks, Clark Gable, Kirk Douglas, James Stewart. Oltre a ciò, intervengono accessori o complementi di ulteriore differenziazione come le coppe di champagne o i bicchieri di Martini in mano al posto delle pistole, delle briglie, dei sigari e delle sigarette; oppure la brillantina e la scriminatura perfetta contro le "spettinature" delle icone di virilità; il sorriso perlaceo in luogo della «dentatura vagabonda»¹⁵ che Bazin

nota in Bogart e che ben si addice all'impermeabile sgualcito, suo e di tutti i divi del *noir*. E tuttavia, tramite questa procedura di raffinamento e sofisticazione, Cary Grant appare ancora diverso da un'icona dell'eleganza come Fred Astaire, cristallizzata in uno stile sopra le righe, perché eccessivo nel suo lusso da cerimonia, sempre vagamente retrò, se non proprio manierato.

Così, il "costume totale" di Cary Grant rimane equidistante tanto da quello sgualcito, stropicciato, vissuto, quanto da quello esagerato ed eccentrico, seppur elegante e, di conseguenza, ricade una volta di più, per così dire, nella normalità della norma. Non solo, ma un simile "costume totale", non è "totalizzante" e si dimostra, infatti, lontano in egual misura tanto dall'"apparentemente casuale" quanto dal costume o meglio dalla "divisa" di un John Wayne, di un Humphrey Bogart, di un Fred Astaire e perché no, anche di un Charlie Chaplin. In tal modo, esso, pur affidandosi all'enfasi retorica, mantiene quell'irrinunciabile aura di verosimiglianza cara al codice estetico della Hollywood classica, all'interno del quale segna appunto la *norma*, il medio assoluto, la "giusta misura" dell'espressività e della significazione offerte dal vestiario, in quanto la stilizzazione e la caratterizzazione che crea si pongono esattamente nel punto mediano, centrale, del *continuum*, i cui estremi sono costituiti dalle nozioni hollywoodiane di astrazione e realismo dove si collocano idealmente il costume o meglio la "divisa" *astratta* di Chaplin e quella *reale* di Bogart – anche se in questi due casi è certo più appropriata l'espressione "costume assoluto".

In questa prima fase della carriera di Cary Grant prevale un preciso attenersi anche alla mutevole *norma* della moda, che, come ha chiarito Simmel, «ha la proprietà di rendere possibile un'obbedienza sociale che è nello stesso tempo differenziazione individuale»¹⁶. A questi fattori, che naturalmente svolgono un fondamentale ruolo nella prima affermazione dell'attore come *vedette*, tanto da fargli apparire il ricorso alla moda indispensabile, se ne aggiunge un altro, insito nel potere di significazione della moda stessa: la capacità di «innalzare l'insignificante facendone il rappresentante di una collettività, l'incarnazione particolare di uno spirito collettivo»¹⁷.

Tutto questo, che descrive proprio l'iniziale processo di carat-

¹³ Per tali ragioni, il "costume totale" testimonierebbe a sfavore della tesi di James Naremore secondo la quale «Grant was never dominated by his dress». Naremore, *Acting in the Cinema*, cit. p. 217.

¹⁴ Cfr. E. Morin, *Les stars*, Paris, Ed. du Seuil, 1957 (trad. it. *I divi*, Milano, Garzanti, 1977, in part. pp. 54-60).

¹⁵ Bazin, *Ontologie et langage*, cit. (trad. it. *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 215).

¹⁶ G. Simmel, *Die Mode*, in Id., *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig, Klinkhardt, 1911 (trad. it. *La moda*, Milano, SE, 1996, p. 32).

¹⁷ *Ibidem*.

terizzazione adottato dall'attore tramite la moda, il suo individuale modo di "indossare" l'astrazione, non solo si fonda sull'ossequio alla *norma*, ma anche sul principio della *mimesis* considerata come pura imitazione di un modello dato e quindi intesa nel significato deteriore depositato poi nel latino *imitatio*¹⁸.

I MODELLI E LA DRAMMATURGIA DELLA RECITAZIONE

Al principio dell'*imitatio* soggiace, più in generale, l'intera costruzione del personaggio nel primo Cary Grant, compresa quella relativa alla mimica, che, ancora incerta, trova, come spesso accade negli esordi recitativi, un rassicurante sostegno nella creatività di altri attori, da lui ammirati e i cui modi recitativi egli fa propri non solo perché sono ormai accettati e affermati, ma anche perché già codificati e normativizzati.

Ormai maturo, l'attore confesserà infatti di aver a lungo imitato, oltre che il gesto deciso del concorrente Gary Cooper, anche la mano nella tasca e il sorriso blasé di Noël Coward¹⁹.

E ciò, al di là di quanto dice sul ruolo dell'emulazione in ambito recitativo, è assai significativo, perché rivela tutta la tensione e l'affanno insiti nell'aspirazione a un modello, illusoriamente concepito come matematico "punto normale" dell'essere attore; e mostra il tentativo di attingere a un ideale, a una mera astrazione, assumendola su di sé non solo e non tanto come un abito, ma cimentandosi, con fatica e travaglio, ad attuarla *attraverso* e perfino *nel* proprio corpo, secondo un lavoro di esercizio e autodisciplina che non doveva essere estraneo a un artista, come Cary Grant, inizialmente formatosi come acrobata.

¹⁸ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern-München 1946 (trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956).

¹⁹ Il ricorso a un attore come Noël Coward, da parte di Cary Grant, costituisce il tentativo di avvicinarsi a un tipo di recitazione, come quella britannica, per così dire, purista e conservatrice, nel suo saldo radicamento al teatro, oltre che influenzata da quell'aura di aristocratico tradizionalismo sociale tipico, per gli americani, della vecchia Europa e perciò assai prezioso nella caratterizzazione di personaggi altolocati come quelli interpretati da Cary Grant, attore dalle origini umili, che, non a caso, mantiene e rielabora, sino a nobilitarlo, il proprio accento inglese, tanto da renderlo oggetto di imitazione da parte di altri attori come il Tony Curtis di *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, 1959) diretto da Billy Wilder. A proposito della prosodia che caratterizza Cary Grant e che fonde insieme accenti tipici di due nazioni e di due classi sociali cfr. Naremore, *Acting in the Cinema*, cit., p. 218.

Se è vero, come sostiene Simmel, che «l'andatura, il tempo, il ritmo dei gesti è indubbiamente determinato dal vestito in modo essenziale»²⁰ e che l'abito condiziona il comportamento al punto da imporre il proprio statuto formale, facendolo gradualmente scivolare nel movimento corporeo, allora è anche vero che l'aver abbandonato l'abbigliamento povero e umile delle origini, per giungere infine a indossare un vestiario di alta sartoria, probabilmente può aver aiutato Cary Grant nella sua trasfigurazione mimica. Forse può averla in qualche misura persino determinata, influenzandone non solo lo statuto formale, ma anche la struttura più profonda e quei principi a cui soggiace la costruzione dell'identità del "personaggio Cary Grant" nell'accezione che Sartre precisa quando, in una nota alle *Questioni di metodo*, scrive che come la persona produce l'indumento, nel senso che si esprime attraverso di esso, così l'indumento produce magicamente la persona, per cui al limite, trasformando l'indumento, si trasforma l'essere e dunque anche l'agire²¹.

Non è un caso, dunque, se i principi sottesi alla caratterizzazione del personaggio tramite il "costume totale" – enfasi espressiva, gusto del dettaglio, conformismo alla norma sociale e spettacolare ecc. – si rintracciano anche nella recitazione del primo Cary Grant.

La formazione e il lavoro che caratterizzano l'iniziale periodo da *vedette* ruotano su alcuni cardini fondamentali.

In primo luogo, l'obbedienza rigorosa alla *norma* relativa alla drammaturgia della recitazione e imposta dal cinema dell'epoca, che, com'è ovvio, da parte di un artista esordiente, va innanzitutto appresa e quindi scrupolosamente applicata prima d'essere poi eventualmente adattata, modificata o infranta. Perciò ecco che Grant assume a modello Gary Cooper che, nonostante sia poco più anziano di lui, si è imposto in maniera rapida quale perfetto rappresentante dello stile hollywoodiano, proprio per la sua capacità – consacrata in film immediatamente considerati esemplari e ammirata da registi della più solida tradizione – di assimilare così intimamente il codice recitativo da risultare, davanti alla macchina da presa, non solo estremamente preciso ma anche spontaneo come nella vita. Così Gary Cooper, proprio perché divo prevalentemente legato al film d'azione o drammatico, diviene punto di riferi-

²⁰ Simmel, *La moda*, cit., p. 23.

²¹ J.P. Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960 (trad. it. *Critica della ragione dialettica*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 103).

mento imprescindibile per Cary Grant, sempre in ottemperanza ai criteri dello *star system* e alle convenzioni recitative dettate dai generi, in ruoli²² in cui sicuramente è possibile notare il costante tentativo di definire via via in maniera sempre più precisa e personale un proprio caratteristico stile recitativo, però senza mai abbandonare lo sfondo pervasivo di uno schema ingombrante: quello che connota l'ideale di maschio nel cinema hollywoodiano tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta e di cui Gary Cooper è forse fra i rappresentanti più innovativi, per misura ed esattezza recitative.

Emblematico è il fatto che tale caratterizzazione mimica appaia però anche nelle pause drammatiche di due importanti commedie di Cukor come *Incantesimo (Holiday)*, 1938) e *Scandalo a Filadelfia (The Philadelphia Story)*, 1940).

Questa sorta di ideale di maschio si attesta su un doppio registro che separa la «micromimica facciale», per usare l'espressione coniata da Balász²³, dalla mimica corporea – qui studiate a partire, in primo luogo, dalle convenzioni drammaturgiche proprie dello spettacolo hollywoodiano classico; e, in secondo luogo, dalla tradizione di studi sul linguaggio corporeo che va dall'ambito della prossemica di E.T. Hall a quello della cinesica di Birdwhistell, Goffman, Magli ecc.²⁴.

La micromimica risente in maniera del tutto evidente del dominio del «modello Cooper» ed è quasi del tutto affidata allo sguardo accigliato, impenetrabile, persino torvo, assai spesso diretto a un altrove irraggiungibile, quando non sia posato fermo e socchiu-

so sul prossimo come a scrutarlo da una siderale lontananza; a questo si accompagna un contegno generale del volto che giunge a immobilizzare la bocca nell'uniformità espressiva. È proprio questa la micromimica – messa in evidenza dal primo piano – che in quegli anni decreta l'affermarsi di un nuovo fascino virile dato dalla chiusa e misteriosa inarrivabilità e che si distanzia dalle norme recitative tipiche dei modelli maschili del passato incarnati da Valentino o da Fairbanks, preannunciando quella di lì a poco assunta a fondamento della caratterizzazione del personaggio maschile da James Dean e Marlon Brando, pur attraverso un sistema di recitazione assai diverso come quello dell'Actor's Studio di derivazione stanislawschiana fondato su un importante viraggio verso l'introversione e la problematicità.

Il secondo registro espressivo, dato dalla mimica corporea, è in gran parte votato alla *norma* recitativa istituzionalizzata dalla drammaturgia dei generi d'azione – e quindi tanto nel western quanto nel film di guerra come in quello d'avventura – o anche nel giallo, nel thriller, nello spionistico, nel *noir* ecc., tutti allo stesso modo accomunati dalla prevalenza di toni seri.

Tale norma oscilla tra il modello marcato alla Bogart e quello più sobrio appunto alla Cooper, entrambi comunque dominati dall'esiguità e dalla decisione del gesto, che connota un ideale di virilità forte e sicura. La postura è di tipo dominante, con la schiena eretta e il tronco rigido; le gambe saldamente posate a terra in maniera un po' discosta l'una dall'altra, a garantire solida stabilità; il moto complessivo del corpo dato nelle più diverse manifestazioni quali camminare, sedersi, alzarsi, scendere o salire dall'auto ecc., ostenta sempre destrezza, audacia, scioltezza; infine, il gesto, appunto rapido, fermo, netto, si inserisce nella tradizione di quel «gestuario della disinvoltura»²⁵ che secondo Barthes trova, nelle figure maschili del genere *noir*, la propria massima enfaticizzazione. Nell'afferrare indifferentemente il bicchiere, il portasigarette, il volante o la mano di una donna, Cary Grant insegue una convenzione di movimento, che nella sua qualità espressiva, anzi, direbbe Arnheim, nelle sue componenti essenziali di modo, velocità e di ritmo²⁶, sostenga l'idea di un risoluto distacco, di una potenza

²² R. Barthes, *Puissance et désinvolture*, in «Lettres nouvelles», marzo 1959 (trad. it. *Potenza e disinvoltura*, in Id., *Sul cinema*, cit. p. 44).

²⁶ R. Arnheim, *Film as Art*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1957 (trad. it. *Film come arte*, Milano, Feltrinelli, 1983, in part. pp. 160-165).

²² Il riferimento, qui, è a ruoli interpretati in film dai toni seri come *Avventurieri dell'aria (Only Angels Have Wings)*, 1939) di Howard Hawks, in *Gunga Din* (Id., 1939) di George Stevens, *Il sospetto (Suspicion)*, 1941), in *Notorious* (Id., 1946) entrambi di Alfred Hitchcock.

²³ B. Balász, *Der Film. Werden und Wesen einer neuer Kunst*, Wien, Globus Verlag, 1949 (trad. it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987, in part. cfr. pp. 55-84).

²⁴ Basti qui citare solo alcuni dei volumi fondamentali a cui si fa riferimento: E.T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday & Co., 1966 (trad. it. *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani, 1968); AA.VV. (a cura di R. Hinde), *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972 (trad. it. *La natura della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza, 1977); R. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics*, Louisville, University of Louisville Press, 1952; P. Ekman, P. Friesen, *Unmasking the Face*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1975; E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959 (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969); P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Milano, Ed. L'Espresso, 1980; P.E. Ricci Bitti, S. Cortesi, *Comportamento non verbale e comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 1977.

concentrata, di un'efficacia certa; che, insomma, traduca, nell'estetica della recitazione cinematografica, la manifestazione pratica, la concretizzazione dinamica, di un ideale astratto di mascolinità, di virilità a cui gli Stati Uniti affidavano, in quegli anni, i propri valori individualistici di eroismo e prodezza, tanto del soldato coraggioso o del lavoratore capace, quanto del capitano d'industria, o del *self made man*.

Dal punto di vista della qualità formale della significazione, è tuttavia un insieme espressivo, questo, del tutto simile al *costume totale*, pervaso com'è di enfasi retorica. Un'enfasi retorica che resiste, nonostante ogni tentativo di sobrietà e al di là dell'elisione del superfluo operati nel segno dell'eleganza, in quanto l'ostentazione e l'insistenza di un medesimo significato iterato e reiterato seppur in forme eterogenee, si impone di nuovo con ridondanza attribuendo all'espressione un tono magniloquente.

IL CORPO E GLI INNESTI SPETTACOLARI

In modo parallelo, accanto a questo tipo di caratterizzazione, il primo Cary Grant sviluppa un altro paradigma recitativo debitorio della *norma* istituzionalizzata nel registro espressivo leggero sin dai tempi del gag e della *slapstick comedy*, e attestatosi poi definitivamente, sempre tra la seconda metà degli anni trenta e la prima degli anni quaranta, con la *screwball comedy*, la commedia brillante e quella sofisticata²⁷.

Anche qui Cary Grant lavora su una duplice espressività, pur totalmente diversa da quella di film dai toni seri, in quanto non distingue il volto dal corpo, ma piuttosto misure differenti di enfasi, che variano sia a partire dal tipo di commedia (sfrenata, brillante, sofisticata) sia in base al registro delle singole scene in essa contenute (grottesco, *burlesque*, comico ecc.) sia, infine, a seconda

²⁷ Sono i ruoli interpretati in film come *Il diavolo è femmina* (Sylvia Scarlett, 1935), *Incantesimo* e *Scandalo a Philadelphia* di George Cukor, oppure come *Susanna!* (*Bringing up Baby*, 1938), *La signora del venerdì* (*His Girl Friday*, 1939) di Howard Hawks, o ancora *L'orribile verità* (*The Awful Truth*, 1937) di Leo McCarey, *Le mie due mogli* (*My Favourite Wife*, 1940) di Garson Kanin, o *Ho sognato un angelo* (*Penny Serenade*, 1941) di George Stevens, *Arsenico e vecchi merletti* (*Arsenic and Old Lace*, 1944) di Frank Capra, *Ero uno sposo di guerra* (*I was a Male War Bride*, 1949), o infine *Il magnifico scherzo* (*Monkey Business*, 1952) entrambi di Howard Hawks, che chiude la prima fase della carriera dell'attore.

dello stile registico adottato – è noto, ad esempio, che Cukor ha esaltato, più di altri, le doti funamboliche di questo attore.

È certo chiaro che una simile varietà di declinazioni espressive operate su un medesimo genere cinematografico manifesta sicuramente un lavoro più ampio e approfondito rispetto a quello dedicato a film di altri generi; un lavoro, questo, svolto a tutto campo sulle norme drammaturgiche relative a differenti forme dello stesso genere spettacolare e sulle conseguenti variazioni recitative – e ancora un lavoro, questo, che lascerà sino alla fine della carriera dell'attore segni indelebili anche in film ascrivibili al thriller, al giallo, alla *spy story* ecc.²⁸

È tuttavia da notare come tale gamma recitativa, osservata nel complesso di questa produzione, o non di rado persino all'interno del singolo film, presenti le diverse misure espressive in maniera separata, senza quell'unità che dovrebbe costituire la base della recitazione per garantire la coerenza indispensabile alla caratterizzazione del personaggio e della sua, seppur semplice, psicologia.

Anche questa scissione, apparentemente casuale, è invece frutto di una precisa scelta che risponde all'esigenza di rispettare la *norma* dettata dallo *star system* per distinguere la *vedette* e la sua personalità discontinua, per così dire variegata, dal divo, la cui «super-personalità», per usare un'espressione di Morin, attraversa, anzi, si innalza, netta e inconfondibile, sulla varietà dei generi, dei registri e degli stili.

S'impone, però, in questa gamma espressiva, un'altra *norma* della recitazione, che non è tanto quella cinematografica istituzionalizzata da James Cagney o dal Maurice Chevalier di Lubitsch nella commedia musicale; quanto quella, per così dire, extracineamatografica, debitoria della tradizione del *variété*, della rivista e del music-hall, alla quale va ascritto Noël Coward, e persino anche del circo, da cui proviene invece proprio Cary Grant.

Si realizza così una sorta di incrocio recitativo tra tipi di spettacolo affini per alcune forme drammaturgiche come ad esempio la danza, che accomuna il *musical* cinematografico – o meglio, in questo caso, le parti danzate e cantate di commedie quali *Il diavo-*

²⁸ È quanto rileva, ad esempio, G. Alonge a proposito di uno degli ultimi film interpretati da Cary Grant: *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*) del 1959 con la regia di Alfred Hitchcock, dove l'attore «fa sistematicamente ricorso al repertorio mimico elaborato nel corso della sua lunga esperienza di interprete comico». G. Alonge, *Uno stormo di Stinger*, Torino, Kaplan, 2004, pp. 46-47.

lo è femmina, *Incantesimo* e *Il magnifico scherzo* – e il music-hall teatrale; la comicità verbale, che ha il predominio nelle prime commedie brillanti parlate e nel teatro di rivista; la prestazione acrobatica che si ritrova tanto nel circo quanto in alcune scene dei film di Cukor appunto, ma anche del Capra di *Arsenico e vecchi merletti* e dell'Hawks di *Il magnifico scherzo*.

Da tale intreccio deriva, però, un prodotto recitativo ibrido privo di coesa unità, dove norme drammaturgiche differenti non trovano vera armonizzazione, ma solo accostamento parallelo. E ciò che più impedisce a tale insieme la necessaria coesione interna è il ricorso all'enfasi mimica e micromimica, che a tratti interviene a spezzare il consueto sforzo di sobrietà complessiva conseguito da Cary Grant, nei film dai toni più seri.

Nei film dai toni lievi, il doppio registro espressivo dunque procede in maniera simmetrica e contemporanea, quasi a creare un suggestivo ma poco convincente contrappunto. Lo sguardo da cupo, torvo, si fa obliquo, spesso abbassato, in segno di disagio, confusione, turbamento, e si contrappone a quel moto che esprime un atteggiamento di superiore distacco, quasi di derisione, e che consiste nell'arretrare il busto e contemporaneamente spostare il peso del corpo dall'una all'altra gamba, tipico, poi, del Cary Grant più maturo. La gestualità, che viene traslata dal "deciso" alla Cooper ai gesti trattenuti, rapidi e, per così dire, a scatti, e addirittura ai gesti di automanipolazione (ravviarsi i capelli, grattarsi, aggiustarsi la cravatta e il colletto della camicia, sistemarsi gli occhiali) propri dell'imbarazzo, del nervosismo, della timidezza, mal si accorda al più generale contegno della mimica corporea, improntata a una naturale scioltezza, acquisita con la pratica acrobatica. Il peculiare portamento eretto, trasformato ora in una postura rigida e, in certi momenti, persino tesa e contratta, contrasta fortemente con le posture scomposte adottate nel sedersi a terra, sui tavoli, sugli schienali delle auto ecc. La posa *chic* data dalla mano in tasca alla Noël Coward – utilizzata sia negli altri generi al di fuori della commedia sia nei film della seconda fase –, che si iscrive nell'insieme di una mimica votata all'elegante compostezza proprio a designare una certa levatura sociale, è in aperta contrapposizione sia con gli eccessi micromimici, come ad esempio lo stranito stupore manifestato con lo sgranare gli occhi, il sollevare le sopracciglia e l'irrigidire il collo o lo storcere la testa; sia con il saltellare, il correre a quattro zampe o addirittura il profon-

dersi nelle acrobazie più varie come capriole, balzi, giravolte, ruote, equilibrismi ecc.²⁹

Una simile incongruenza pare determinata dalla giustapposizione sul corpo e sulla sua espressività di molteplici e differenti norme spettacolari tipiche della Hollywood classica e imposte dai generi cinematografici, dai registri espressivi, dagli stili registici, dallo *star system* e dal *typecasting* ecc., e tali da creare, di per sé, una drammaturgia della recitazione eterogenea, discontinua, variegata. Ma, a queste convenzioni, se ne aggiungono altre, di diversa derivazione spettacolare: non solo l'eredità preziosa ed eccentrica delle norme circensi ma anche quella del *vaudeville*, del teatro *boulevardier* e della *pochade* profondamente assimilate da Cary Grant sin dall'adolescenza quando militava come acrobata e artista poliedrico nella compagnia inglese di Bob Pender e anche in seguito, quando recitava a Broadway.

Si avverte, in film come *Incantesimo*, *Susanna!* o *Arsenico e vecchi merletti* o ancora *Il magnifico scherzo*, una forzatura nella trasposizione, all'interno di un tessuto drammaturgico come quello cinematografico votato al realismo, dell'enfasi micromimica a volte persino stravolta e spesso vicina alla smorfia, come anche del ginnico atletismo corporeo che si presenta quale autonoma performance, spesso priva di un pretesto o di una situazione scenica che lo giustifichi. E ciò accade in quanto Cary Grant traspone nel cinema – ad esempio in alcune scene con giravolte e capriole in *Incantesimo* o in *Il magnifico scherzo* – un tipo di movimento fine a se stesso e inteso come pura manifestazione fisica, ovvero una vera e propria *spettacularizzazione del corpo* in sé e per sé, che, se trova la sua adeguata collocazione nella drammaturgia circense fatta di frammenti autonomi e autoreferenziali di spettacolo e poi raccolti in una struttura circolare, difficilmente trova posto in una drammaturgia come quella cinematografica, non chiusa ma aperta, oltre che sostenuta e motivata da una solida struttura naturalistica di relazioni di causa ed effetto valide persino nel contesto della commedia cosiddetta svitata. Si tratta di un innesto di forme drama-

²⁹ In questo quadro di incongruenza si inserisce infine anche una scelta operata nell'ambito dell'abbigliamento e volta a spezzare l'abituale e distintiva raffinatezza dei personaggi creati da Grant con il ricorso, raro e motivato, al travestitismo più esuberante: la divisa da ausiliaria e la parrucca femminile di *Ero uno sposo di guerra*, la vestaglia leopardata di *Le mie due mogli* o quella con collo di struzzo di *Susanna!* – che scaltramente ammiccano ai sospetti circa l'omosessualità dell'attore, per altro mai nascosta né tantomeno smentita.

turgiche legate al corpo, assai lontane tra loro e che, in questi film, raramente Cary Grant riesce ad armonizzare. Pure quando il suo atletismo acrobatico riesce a sfruttare un pretesto qualsiasi, cercando di integrarsi organicamente con il complesso dell'organizzazione drammaturgica del film, esso rimane quasi sempre un'esibizione di abilità e di destrezza eccentrica, a sé stante, e mantiene la forma chiusa del numero da circo o della gag – come ad esempio accade con la corsa a quattro zampe nel giardino per dissotterrare l'osso di dinosauro in *Susanna!*, oppure con le infantili capriole sotto il tavolo in *Il magnifico scherzo*. Così, ognuna di queste trasgressioni drammaturgiche risulta una sorta di intermezzo, di inserto, o meglio, di "spettacolo nello spettacolo".

In questo modo, il potenziale di carica corrosiva insito nel comico enfatico o acrobatico, o quella potenza di sovversione propria della meccanica folle e carnevalesca dello "strampalato", che potrebbe liberare il corpo dalle gabbie della *norma*, si vanifica, anzi, si infrange in una sorta di breve gag o anche – per usare un'espressione che Bazin utilizza a proposito della drammaturgia filmica del primo Chaplin – in «cristalli drammatici», ossia in «scene quasi autonome, ognuna delle quali si accontenta di sfruttare a fondo la situazione in sé»³⁰.

È questo un caso in cui quel potere primigenio che Starobinski, nel suo *Ritratto dell'artista da saltinbanco*³¹, riconosce al corpo comico di poter insidiare la rigidità dell'ordine sociale, è reso sterile dal suo stesso eccesso di eccentricità e di enfasi spinto spesso persino all'iperbole e al parossismo, che lo aliena dalle procedure di costruzione non solo della struttura drammaturgica ma anche del personaggio stesso e così lo fa riassorbire immediatamente nel prevalente conformismo alla *norma* sociale e spettacolare – e ciò, sia detto in inciso, proprio a confermare e ribadire, una volta di più, quanto forte e profonda sia l'interrelazione tra l'una e l'altra "norma". In altre parole, assunto lo statuto realistico e naturalistico della drammaturgia filmica, il comico opera automaticamente un annullamento delle espressioni che vi si sottraggono, elidendo gli effetti o circoscrivendoli entro il loro ristretto ambito; così esso si svuota di ogni pretesa derisoria contro personaggi apparte-

nenti alle classe dominante e, anzi, trasforma la derisione in un bonario sorriso di pacificazione sociale, dinanzi a manifestazioni da considerarsi benevolmente come effimere stravaganze, momentanee eccedenze.

E in effetti, questi momenti in cui il personaggio non è più se stesso, fanno sorridere proprio perché intervengono come choc a spezzare temporaneamente uno schema che non è solo sociale o spettacolare, ma anche relativo alla costruzione del personaggio e perciò semantico e psicologico. In tal modo, i principi della composizione estetica vengono assorbiti nella creazione del personaggio che, nella commedia "svitata", differentemente da quanto accade in altri generi, segue *norme* simili a quelle «antipatetiche» riscontrate da Ejzenštejn nel comico cinematografico *tout court*, dove, «invece di una fusione completa della forma e del tracciato del suo contenuto, [si attiva] una completa "rottura" tra il segno e la sua essenza, accompagnato dal trauma della loro unificazione forzata e innaturale», cosicché si produce un vero «sdoppiamento esterno del segno»³², ossia una dissociazione a livello della sua forma.

Ed è proprio ciò che accade quando, nella creazione dei personaggi, Cary Grant sovrappone sul corpo forme diverse, persino opposte di espressività, in maniera non solo polifonica ma anche contrappuntistica, e in un perenne contrasto reciproco che si riversa inevitabilmente sulla dimensione interiore, psicologica, rendendo l'identità quanto mai indefinibile, incerta, inafferrabile.

Si tratta del risultato di una tecnica recitativa puramente esteriore, che piuttosto di favorire una completa identificazione con il personaggio porta l'attore per così dire a mostrarlo o portarlo su di sé come una maschera; una tecnica, questa, che è tipica della recitazione comica ed è interamente affidata all'abilità mimica oltre che a un controllo preciso, quasi millimetrico, della corporeità. Un simile dominio sul movimento prevede un lungo e rigoroso apprendistato che Cary Grant compie sin dai tempi della sua formazione come attore ballerino e acrobata con Bob Pender, cioè quando, ancora in tenera età, forgia il movimento corporeo attraverso la tortura fisica dell'esercizio più severo e persino massacrante.

³⁰ Bazin, *Ontologie et langage*, cit., p. 237.

³¹ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltinbanque*, Paris, Flammarion, 1983 (trad. it. *Ritratto dell'artista da saltinbanco*, Torino, Boringhieri, 1984).

³² S.M. Ejzenštejn, *Neravnodušna priroda*, Moskva, Iskusstvo, 1964 (trad. it. *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 56-57).

L'ANATOMIA RECITATIVA E L'ANTITESI RETORICA

Una iniziazione severa, quindi, quella di Cary Grant, che sicuramente è valsa come garanzia di una sicura gestione spettacolare del corpo posseduta e padroneggiata in maniera mirabile già nella prima fase della sua carriera e disposta – come s'è visto, a seconda del genere cinematografico, del registro espressivo, dello stile registico, delle esigenze della singola scena – durante quel suo costante tentativo di adeguamento alle più disparate *norme drammaturgiche della recitazione* imposte in ambiti, aspetti e forme diversi dal diktat hollywoodiano dell'epoca.

È evidente, però, guardando a questa totalità eterogenea persino variegata, a questo repertorio drammaturgico ampio e vario, il manifestarsi di una pressoché assoluta frammentazione dell'espressività corporea, un suo dispiegarsi, a volte anche contemporaneo, in variazioni minime che per di più spesso operano in modo differente sulle diverse parti del corpo, dando origine, nel complesso, a una molteplicità disgregata, parziale, addirittura contraddittoria. È palese, insomma, da quanto finora s'è cercato di far emergere tramite l'analisi della *mise en geste*, l'attestarsi di ciò che, con un prestito terminologico dalla medicina, si potrebbe definire quale vera *anatomia recitativa*, proprio a voler indicare gli effetti e i risultati di stile recitativo dovuti all'applicazione, sui più diversi fronti della drammaturgia spettacolare hollywoodiana, del principio dell'*imitatio* – comunque necessario, anzi, quasi imprensindibile, per un attore che si trovi ancora nella prima fase della propria carriera, e lì costretto, inoltre, a introdursi in un sistema estetico rigidamente normativo.

Se si assume il corpo che recita come *campo retorico*, ossia come luogo di una semantica della traslazione (*τρόπος* significa appunto direzione, deviazione), dove il significato si sposta dall'una all'altra parte o aspetto o manifestazione dell'insieme o persino da quest'ultimo ai primi e viceversa, secondo principi di alternanza, reversibilità, reciprocità, che rendono il senso quanto mai fluttuante ma sempre figurato, innalzato in un'immagine generalizzata e convenzionalizzata, che realizza quell'«incarnazione dell'astrazione» di cui parlava Bazin; se, appunto si diceva, si ascrive il corpo del primo Cary Grant alla categoria del campo retorico non si può non rilevare l'onnipresenza in esso di un tropo, di una figura come quella dell'*antitesi*.

Il primo configurarsi dello stile recitativo di Cary Grant consiste, come s'è visto, nella giustapposizione frammentaria di forme, modi, toni e maniere dell'espressività, non solo diversi, ma anche contrastanti e persino contrapposti, che obbligano il processo di significazione a compiere percorsi tortuosi, incerti, ora verso l'uno ora verso l'altro dei significati contrari presentati.

Il significato, in questo modo, non può dirsi unicamente fluttuante, ma scisso persino in opposti inconciliabili, simmetrici, che se esprimono l'abilità e il dominio metamorfici del corpo, dicono anche dell'insicurezza dello stile e dell'incertezza dell'identità del "personaggio Grant".

Sicuramente la figura dell'antitesi, nel primo Cary Grant, svolge una funzione centrale nel lavoro di caratterizzazione dell'attore: in primo luogo, decide della sua presenza in film e generi tanto diversi; in secondo luogo, orienta la scelta dei registi per l'interpretazione di ruoli equivoci o che prevedono la capacità di giocare la recitazione sul doppio versante della simulazione e della dissimulazione (valgano come esempi per tutti gli altri *Il sospetto*, ma anche *Incantesimo* e *Scandalo a Filadelfia*); in terzo luogo, segna sin dall'inizio l'identità della *vedette* con un tratto distintivo e universalmente riconosciuto: l'ambiguità.

Sarebbe più corretto, tuttavia, parlare, per questa prima fase della carriera di Cary Grant, di *ambivalenza*, piuttosto che di ambiguità, in quanto, se si considerano le singole commedie, dove il corpo dell'attore passa dall'irrigidimento all'acrobazia, o se si valutano il giallo, il thriller, il film d'azione, dove la fisicità si scinde in modelli drammaturgici diversi per la mimica o per la micromimica, o se, ancora, si osserva più in generale l'espressività del movimento attraversare la sobrietà decisa e sostenuta oppure l'enfasi recitativa; insomma se si guarda al complesso delle manifestazioni corporee che disegnano l'identità del "personaggio *vedette*" ne deriva una doppia valenza che caratterizza ora l'introverso, ora l'estroverso; ora il timido, ora l'uomo di mondo; ora il delinquente, ora il galantuomo; ora l'integrato, ora il disinserito.

In questa identità, dispersa nella vertigine di immagini opposte che si rincorrono allo specchio, ciò che affiora con insistenza è sempre l'antitesi *disadattato-iperadattato*, dove il secondo elemento prevale decisamente sul primo, e dove esplose la contesa interna alle necessità dello spettacolo hollywoodiano classico, sempre disputata tra due poteri: da un lato, quello di evasione dello spet-

taolo stesso e di fascinazione del personaggio (disadattato) e, dall'altro, quello di moralizzazione e di assoggettamento all'ordine sociale (iperadattato).

Qualcosa di questo contenuto emerge, paradossalmente, proprio attraverso le inevitabili, forse salvifiche anche se rare, trasgressioni drammaturgiche e sociali della *screwball comedy*; ma, a ben vedere, emerge pure in ogni forma di eccesso tanto nel segno del conformismo quanto in quello dell'anticonformismo, dell'iperadattamento come del disadattamento che appartengono tanto alle convenzioni dello spettacolo quanto alle norme della società.

L'eccesso antitetico è qui il sintomo del disagio, della fatica, del travaglio attraversati per l'acquisizione di una disciplina non solo artistica, ma anche sociale; anzi, per richiamare quanto scrive Norbert Elias a proposito de *Il processo di civilizzazione*, è il segno più evidente della resistenza del corpo all'autocontrollo e anche delle «rivolte di una parte dell'uomo contro l'altra, [...] che sfociano in attrazioni e repulsioni indomate e contraddittorie, oscillazioni verticali o trapassi repentini da manifestazioni opposte del comportamento»³³.

Sul corpo di Cary Grant, in questa prima fase della sua carriera, preme doppiamente la costrizione, non solo perché egli si sottomette alla varietà delle convenzioni drammaturgiche, con l'esito dell'anatomia recitativa; ma soprattutto perché si assoggetta alle norme della società, per realizzare una trasfigurazione del proprio comportamento da umile ad altolocato, con il ricorso obbligato a quel particolare procedimento di controllo sociale che Foucault ha definito «anatomia politica».

Infatti, non solo l'eleganza e lo status sociale di un individuo consistono, come ricorda Oscar Wilde, nel grado di cura del dettaglio dell'abbigliamento; ma la sua sottomissione al potere, secondo Foucault, si iscrive nei particolari della mimica, oggetto primario della coercizione sociale, domato tramite l'imposizione di discipline «che permettono il controllo minuzioso delle operazioni del corpo, [...] dei suoi elementi, dei suoi gesti, dei suoi comportamenti, secondo un ingranaggio di potere che lo disarticola e lo ricompono», affinché esso non «faccia semplicemente ciò che il potere desidera, ma perché

³³ N. Elias, *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, in Id., *Über den Prozess der Zivilisation*, vol. II, Frankfurt, Suhrkamp 1969 (trad. it. *Potere e civiltà*, in Id., *Il processo di civilizzazione*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 680).

operi come esso vuole»³⁴. In tal senso, «la disciplina è un'anatomia politica del dettaglio», poiché certo, per essa, «non si tratta di intervenire sul corpo [...] come fosse un'unità indissociabile, ma di lavorarlo nel dettaglio; di esercitare su di esso una coercizione a lungo mantenuta, di assicurare delle prese al livello stesso della meccanica: movimenti, gesti, attitudini».

Così, attraverso la *mise en geste* recitativa e la «disciplina politica», il corpo di Cary Grant, tanto nella sua iniziazione spettacolare e artistica, da un lato, quanto nella sua ascesa sociale e politica, dall'altro lato, mentre diviene per dirla con Foucault «docile», realizza una vera e propria *incorporazione del potere* che lo rende sua rappresentazione, sua icona cinematografica, ossia lo indica al pubblico anche come modello o norma da seguire.

Il paradigma dell'anatomia, come esito della pressione normativa, trapassa quindi dall'ambito recitativo a quello sociale; dalla forma esteriore all'essenza interiore del personaggio e dell'ideale umano da esso rappresentato. In tal modo, esplodono l'interdipendenza e la reciprocità che sussistono tra la creazione spettacolare del corpo destinata a un pubblico di massa e la costruzione sociale del corpo stesso. Non solo, ma si riconferma, una volta di più, la capacità del corpo di Cary Grant di *incarnare la norma* e il valore sociale e culturale.

In ciò, appunto, l'*astrazione*, ma una particolare astrazione, che a questo punto si pone non solo bazinianamente come concetto generico, ma rimanda piuttosto a quello d'accezione sociologica e antropologica attraverso cui si indica quell'ideale, proprio dell'Occidente, di evoluzione della civiltà.

³⁴ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 (trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 149-150, anche per la citazione successiva).