

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Ejzenstejn e lo spazio-tempo della recitazione

### This is the author's manuscript

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/47962> since

*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)

L'asino di B.

anno XI, numero 12  
gennaio 2007

*numero speciale*

Teorie, storia e arte  
dell'attore cinematografico e televisivo

*Atti del convegno*

*a cura di Mariapaola Pierini*

Trauben

**Direttore**  
Gigi Livio

**Redazione**  
Donatella Orecchia, Armando Petri e Mariapaola Pierini

**Direzione e redazione**  
Dipartimento di Discipline Artistiche Musicali e dello Spettacolo  
Università di Torino  
via S. Ottavio 20, 10124 Torino  
tel. 011.6702713, fax 011.6702731  
<http://hal9000.cisi.unito.it/L'asinodiB>  
[asino.rivista@unito.it](mailto:asino.rivista@unito.it)  
E inoltre: [www.lasinovola.it](http://www.lasinovola.it)

**Progetto grafico**  
Piero Livio

**Direttore responsabile**  
Piero de Gennaro

La rivista esce ogni dieci mesi

Registrazione Tribunale di Torino 15.2.99 n° 5236

© 2008 Trauben s.a.s.  
via Plana, 1, 10123 Torino  
fax 011.7391042

ISSN 1593-988X

## Indice

Teorie, storia e arte  
dell'attore cinematografico e televisivo

Nota introduttiva di Mariapaola Pierini.	7
Brecht, il cinema e l'attore di Liborio Termine.	11
Recitare per una apparecchiatura (o per due). Benjamin e il problema dell'attore cinematografico di Fabrizio Deriu.	21
Ejzenštejn e lo spazio-tempo della recitazione di Chiara Simonigh.	41
A partire da Mukařovský: l'attore e il cinema di poesia di Antonio Costa.	55
Uno stile recitativo per la Nouvelle Vague? di Vincenzo Buccheri.	69
Barrymoresque. L'auto-parodia grottesca dell'ultimo John Barrymore di Mariapaola Pierini.	79
Italian Divas di Cristina Jandelli.	99

Dimenticare il teatro? Il cinema secondo Vittorio Gassman di Franco Prono.	113
Gino Cervi attore nella televisione delle origini di Elena Dagrada.	131
Due soldi di speranza. Considerazioni intorno al dibattito sull'attore non professionista nel Neorealismo di Francesco Pitassio.	147
Il mascherone di Alberto Sordi di Maurizio De Benedictis.	165
L'attore in scatola (cioè l'interpellazione dello spettatore come consumatore) di Gian Paolo Caprettini.	203

Nota introduttiva  
di Mariapaola Pierini.

“L’Asino di B.” dedica il suo primo numero speciale agli Atti del Convegno “Teorie, storia e arte dell’attore cinematografico e televisivo”, tenutosi all’Università di Torino nel novembre del 2006. La collocazione sulle pagine di questa rivista è una scelta che in qualche modo si è imposta da sé, poiché qui è cresciuto e si è coltivato negli anni un interesse per l’attore (cinematografico e teatrale) di cui il Convegno è stato uno degli approdi inevitabili. Inevitabile ma anche necessario, poiché è indubbio che negli ultimi tempi si sia assistito a una sorta di risveglio d’interesse. L’attore cinematografico, a lungo trascurato dagli ambiti della ricerca scientifica, è ritornato ad affacciarsi in quanto *problema*, come dimostrano numerose pubblicazioni e convegni, in Italia e all’estero. Il panorama è discontinuo, a riprova che molto è ancora da fare ma, soprattutto, che il territorio dell’attore è tanto fecondo quanto insidioso. Il lungo silenzio sull’attore infatti non è certo solo il frutto di una svista o di una miopia critica. Le ragioni di questa afasia sono complesse, perché complesso è il problema. Ci sono ragioni storiche e culturali che negli anni, intersecandosi, hanno concorso a fare dell’attore una sorta di grande assente dalle pagine dedicate al cinema. Nonostante i fondamentali contributi teorici della prima metà del Novecento, a partire dal secondo dopoguerra, il neonato statuto dell’attore cinematografico è stato pesantemente offuscato dalla figura della *star*, contribuendo a spostare l’attenzione dal fenomeno estetico a quello che, semplificando molto, potremmo definire sociologico e culturologico. Per un considerevole lasso di tempo l’interesse per chi recita è stato schiacciato dall’interesse rivolto a chi stava dietro la macchina da presa, e i successivi orientamenti di indagine hanno privilegiato lo studio del funzionamento del cinema come linguaggio, come narrazione, come arte della visione, come sistema produttivo.

se stessi. L'orientamento di questa modificazione, a prescindere dai diversi compiti particolari, è lo stesso sia per l'interprete cinematografico che per il politico. Esso persegue la produzione di prestazioni verificabili, anzi adottabili, in determinate condizioni sociali, così come lo sport li aveva richiesti dapprima sotto determinate condizioni naturali. Ciò ha come risultato una nuova selezione, una selezione che avviene di fronte all'apparecchiatura, dalla quale escono vincitori il campione, il divo e il dittatore<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> OA I, nota 11, in W. Benjamin, *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, cit., p. 289 (in OA II il testo è solo lievemente modificato).

## Ejzenštejn e lo spazio-tempo della recitazione di Chiara Simonigh (Università di Torino).

Cos'è la linea? La linea parla del movimento.  
Wan Bi, III sec. a. C.

Da questo antico motto e da alcune precoci ed entusiaste osservazioni dell'infanzia, Ejzenštejn derivò – scrive nelle sue memorie – la «simpatia per quelle teorie che proclamano come base dei loro principi la dinamica, il movimento e il divenire»<sup>1</sup>. Tali furono in effetti, più tardi, le teorie ch'egli elaborò sul teatro prima e sul cinema poi, dove assunse costantemente quale elemento fondante, appunto, il movimento. Una nozione, questa, ch'egli intese in un'accezione via via tanto vasta e profonda, da poter sostenere le progressive formulazioni di «drammaturgia della forma cinematografica», a partire dalla «dinamizzazione plastica dell'immagine del tema» del film offerta dal principio drammatico del conflitto, sino al «dinamismo [...] di elementi "drammaturgici"» creato dal «montaggio verticale». Una nozione di movimento così determinante da soggiacere all'intero assetto del suo pensiero estetico, anch'esso improntato ad un concetto di dinamismo valido sia per i processi della creazione dell'autore e dell'attore sia per quelli dell'interpretazione e dell'esperienza dello spettatore<sup>2</sup>.

Troviamo perciò assai curioso che l'origine della meditazione sulla nozione di movimento, così centrale nell'attività teoretica e nella prassi artistica di Ejzenštejn, per come ci viene svelata nel

<sup>1</sup> S.M. Ejzenštejn (1946), *Memorie. La mia arte nella vita*, a cura di O. Calvarese, Venezia, Marsilio, 2006, p. 424. Per più ampi ragguagli in merito cfr. l'intera sezione intitolata *Come ho imparato a disegnare (Capitolo sulle lezioni di danza)* compresa nella parte del volume dal titolo *I percorsi naturali della creazione*.

<sup>2</sup> Sulla centralità della nozione di movimento nella teoria di Ejzenštejn cfr. C. Simonigh, *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in L. Termine, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, Torino, UTET, 2003, pp. 76-92.

suo lascito autobiografico, non sia da riferirsi tanto alle note ascendenze culturali del materialismo dialettico o della psicoanalisi (in particolare all'idea della freudiana *Verdichtung*) – così come ci inclinerebbero a credere i copiosi studi concentrati, tra gli anni Sessanta e Ottanta, su questi due tra i molti ambiti culturali che influenzano il regista e teorico lettone —; quanto piuttosto sia da ricercarsi negli ambiti della teoria dello spettacolo e dell'estetica delle arti figurative. Ambiti, questi, evocati a partire già dal solo titolo del brano che abbiamo citato: *Come ho imparato a disegnare* (Capitolo sulle lezioni di danza), il quale è compreso nella parte delle *Memorie* intitolata *I percorsi naturali della creazione*.

E curioso ci pare, inoltre, il fatto che, nel pensiero di un autore generalmente, e spesso genericamente, identificato come fautore del montaggio e detrattore della recitazione, la riflessione sul concetto centrale dell'intera sua teoresi si radichi proprio nella recitazione e sorga, come egli stesso dichiara ancora nelle sue memorie, dal lavoro dedicato alla «passione per la messinscena e a quelle linee di spostamento degli attori “nel tempo”»<sup>3</sup>.

Il riferimento è, naturalmente, alle planimetrie per il teatro che il giovane Ejzenštejn, a partire dall'apprendistato svolto tra il '19 e il '24, da principio come scenografo e aiuto regista accanto a Mejerchol'd e in seguito in autonomia<sup>4</sup>, dedica alla *physiognōmonia* dell'azione sulla scena e alle diverse fasi della prossemica scenica, dove pone in relazione lo spazio e il tempo dell'azione recitativa.

Si tratta di un fondamentale apprendistato che cade nel momento di massimo fervore delle esplorazioni promosse dal teatro d'avanguardia europeo d'inizio Novecento e indirizzate – pur con presupposti ed esiti differenti, declinati secondo le desinenze del Futurismo, del Dadaismo, del Cubofuturismo, del Convenzionalismo, della FEKS, etc. – verso una nuova drammaturgia sempre meno incentrata sulla parola e sulla totalità dell'azione e sempre più fortemente improntata ad un'inedita centralità del corpo dell'attore e al suo potenziale espressivo.

È questo, quindi, un momento particolare nel quale si delinea in maniera via via maggiormente chiara quella tendenza dominante

che coinvolge l'intera e composita eterogeneità delle *tèchnai* recitative poste in opera da parte di Jarry, Appia, Craig, Majakovskij, Artaud, e dallo stesso Mejerchol'd e che si mostra – scrive Tessari – in tutta «la sua flagrante novità: la scelta in favore d'una sorta di trionfo assoluto dell'*effimero spettacolare*, la decisione di trasformare integralmente l'artista in clownesco *artifex* di eventi e di gesti»<sup>5</sup>.

Lo spostamento dell'attenzione della ricerca spettacolare verso la recitazione segna così lo scarto sempre più sensibile tra una drammaturgia tradizionale che poggia sul testo scritto e sull'interpretazione di parole ed azioni in esso contenuti, ed una drammaturgia “altra”, se si vuole, moderna, che si affida appunto a «gesti» equiparati ad «eventi», ossia a movimenti corporei capaci di farsi in se stessi vere e proprie azioni<sup>6</sup>.

Si compie in tal modo una sorta di passaggio epocale nello spettacolo che investe i suoi stessi fondamenti e di cui Ejzenštejn rende conto nel '28, quando formula il concetto di «composizione drammaturgica»<sup>7</sup> dell'opera come progressivo spostamento dell'atto creativo dalla dimensione macroscopica propria della «*mise en scène*», che offre una «generalizzazione grafica del contenuto dell'azione»<sup>8</sup>; a quella intermedia della «*mise en jeu*», che scompone l'azione intera nell'insieme coerente e organico dei movimenti che la compongono; a quella microscopica della «*mise en geste*», che inve-

<sup>5</sup> R. Tessari, *Teatro e avanguardie storiche*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. XIV. Corsivi dell'autore.

<sup>6</sup> Ragghianti, come noto, ritiene che non solo in epoca moderna, ma da sempre operi nell'ambito dello spettacolo, la distinzione tra «teatro rappresentativo», ossia «teatro come interpretazione e comunicazione della poesia, dei valori poetici e letterari di un testo» e «teatro spettacolare» propriamente detto, o anche «teatro come spettacolo visuale, che ha la sua storia mescolata alla storia generale del teatro». Infatti, sostiene, «basterà ripercorrere la storia del teatro con questo filo d'Arianna, per accorgersi subito che si è compiuta un'agglomerazione di fenomeni ben differenti: spettacoli essenzialmente visivi, figurativi e traslazioni della poesia». E, rapportando tali constatazioni al cinema, ne conclude «che la storia del cinema è la storia del teatro come spettacolo. Dalle pantomime greche fino ai misteri medievali e alle macchine dinamiche del Brunelleschi». C.L. Ragghianti, *Arti della visione I. Cinema*, Torino, Einaudi, 1976, p. 151.

<sup>7</sup> S.M. Ejzenštejn (1928), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. Gobbetti, Torino, Einaudi, 1964, p. 435, dove assegna anche un ruolo ed una definizione relativi alle nozioni di «*mise en scène*», «*mise en jeu*» e «*mise en geste*» nel contesto della «composizione drammaturgica».

<sup>8</sup> S.M. Ejzenštejn, (1937), *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1992, p. 23.

<sup>3</sup> S. M. Ejzenštejn (1946), *Memorie. La mia arte nella vita*, cit., p. 424.

<sup>4</sup> Sulla significativa esperienza registica di Ejzenštejn a teatro si veda M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Torino, Testo & Immagine, 2004, pp. 120-123.

ste il movimento corporeo e le sue qualità minime e che perciò apre la dimensione propriamente cinematografica della drammaturgia.

A posteriori, può essere assai facile intendere come il mandato che la teatralogia dell'avanguardia aveva in quegli anni affidato al gesto – farsi vicario dell'azione –, sarebbe ben presto stato assunto dal cinema grazie alle possibilità drammaturgiche offerte dalla natura tecnologica stessa del cinema e dalla combinazione dei mezzi tecnico-espressivi – e, appunto a posteriori, nel '48, con il senno di poi, Balász ne renderà conto: «se la drammaturgia è la dottrina dell'azione drammatica, si può parlare di drammaturgia nella singola inquadratura? Certo nel film non può parlarsi del classico problema della sofistica greca, secondo il quale il movimento è costituito da una serie di stati particolari. [...] Anche la più piccola molecola dell'azione è un'azione la cui manifestazione ottica è il movimento: anche nell'ambito della singola immagine»<sup>9</sup>.

Ingrandito dalla ripresa ravvicinata, il gesto, come sappiamo, nella teoria e nella prassi artistica di Ejzenštejn, non solo è *pars pro toto* con funzione metonimica nei riguardi dell'azione; ma soprattutto supera il proprio limite di «rappresentazione» parziale anche del contenuto o tema dell'azione quando venga immesso, con altri gesti, nella composizione di montaggio, la quale, di quel contenuto o tema, offre un'«immagine generalizzata» (*obraz*).

E sarà proprio in tale processo ch'egli individuerà, nel celebre saggio del '29, la *Drammaturgia della forma cinematografica*, tanto diversa per statuto da quella teatrale, da decretare una fondamentale svolta nella storia dello spettacolo; diversa, ma «altrettanto determinata, quanto la già esistente *drammaturgia del soggetto*»<sup>10</sup> (o della struttura), che il cinema aveva mutuato, sin dalle origini, proprio dal teatro per organizzare e articolare tra loro le azioni.

Una svolta, questa, sulla quale tornerà più tardi, tra il '35 e il '37, quando, nel capitolo di *Montaż* dedicato a *Il montaggio nel cinema della ripresa da più punti*, intitolando in maniera assai significativa un paragrafo *L'origine del montaggio: l'assenza del corpo vivo*, rifletterà sulla natura della recitazione a teatro e al cinema, soffermandosi sul legame profondo che esiste tra la poten-

zialità del gesto di farsi «immagine generalizzata» e l'intensità espressiva del gesto stesso: «Per compensare l'assenza della cosa principale, il rapporto vivo e immediato dell'uomo in sala con l'uomo sulla scena, il cinema deve cercare altri mezzi. [...] Recitare anche in modo ideale una scena di fronte alla macchina da presa e poi mostrarla sullo schermo non potrà mai dare risultati *paragonabili per intensità* a quelli che otterremo dalla recitazione di uomini in carne ed ossa e non dal loro riflesso sullo schermo»<sup>11</sup>.

Non è certo fatto di scarso rilievo che un regista come Ejzenštejn attesti e accrediti esigenze legate proprio al corpo dell'attore e alla recitazione quali fattori determinanti per la genesi della prassi e della teoria del montaggio. Il riferimento implicito che leggiamo in tale dichiarazione riguarda quella delicata transizione della sua esperienza artistica che lo porterà dal teatro al cinema o, più precisamente, dalle concezioni formulate, nel 1923, insieme a S.M. Tret'jakov nel saggio su *Il movimento espressivo*, a quelle pubblicate l'anno successivo a proposito de *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*.

La convinzione che il corpo vivo dell'attore sia altra cosa dalla sua proiezione sullo schermo conduce Ejzenštejn non solo a condividere con Kulešov e Pudovkin la teoria del *tipaž*, ma anche ad applicare alla rappresentazione cinematografica della figura umana principi di ordine pittorico che gli derivano dalla sua formazione teatrale come pittore, costumista e scenografo. Anzi, si può dire che come il *tipaž* costituisce nelle sue intenzioni il «limite dell'espressività» offerta dalla fisionomia dell'uomo, così il movimento espressivo che aveva elaborato all'epoca delle sue esperienze teatrali, costituisce il limite dell'espressività garantito dalla mimica di una recitazione non professionale. Lo osserviamo, per esempio, nella scena de *La corazzata Potëmkin* dedicata ai funerali di Vakulinčuk, che Ejzenštejn stesso definisce come un'autentica «orchestrazione di volti e di corpi». Nel senso ovvio della scena, che Barthes<sup>12</sup> attribuisce primariamente alla mimica, Ejzenštejn

<sup>9</sup> B. Balász (1948), *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 221-222.

<sup>10</sup> S.M. Ejzenštejn, (1929), *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1992, p. 147.

<sup>11</sup> S.M. Ejzenštejn, (1937), *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 164.

<sup>12</sup> Cfr. R. Barthes (1970), *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, ove appare una nozione di senso ottuso che pare rifarsi, come sostiene Termine, all'analisi svolta da Hanns Sachs sul movimento compiuto da un marinaio del Potëmkin. Cfr. L. Termine, *Alfabeti del cinema*, Firenze, Vallecchi, 1993, pp. 34-41. Analisi, questa, sulla quale Ejzenštejn stesso scrive nel '34: «C'è voluto lo sguardo del dottor Sachs, di uno psica-

utilizza un registro espressivo elevato che rispecchia quella retorica del dolore alta e tragica di molta pittura religiosa – il pugno chiuso sul petto, le palpebre abbassate, la bocca tirata, ecc. Qui l'espressività si dispiega lungo il solco di canoni codificati per la rappresentazione dell'iconografia tradizionale e perciò si assesta in *pose* enfatiche, che l'estetica classica avrebbe definito "esemplari" e la cui staticità intrinseca viene superata proprio attraverso quell'orchestrazione data dalla composizione di montaggio dove esse confluiscono per formare l'«immagine generalizzata del tema». Il senso ottuso, tuttavia, si insinua non solo, come vuole Barthes, nella fisionomia, ma anche in altre forme della mimica che attingono proprio alla nozione di «movimento espressivo». Ciò appare particolarmente evidente in quelle riprese ravvicinate di parti del corpo, specie delle mani, con funzione metomimica che «richiamano l'aspetto incoativo del movimento stesso»<sup>13</sup> – il pugno d'un proletario che si serra ma viene nascosto –, oppure che «palesano un conflitto motorio tra un movimento riflesso e l'impulso volitivo che lo inibisce» – il pugno di una proletaria sollevato in aria, ma privo di forza. Anche in questo caso, attraverso l'enfasi che caratterizza necessariamente l'intensa e forzata eloquenza di simili frammenti o *stati* del movimento, avvertiamo il ricorso a principi propri della rappresentazione pittorica quali ad esempio quello della plastica e dell'«istante pregnante» di Lessing, che Ejzenštejn ben conosceva<sup>14</sup>.

Ci troviamo così dinanzi ad un'espressività del movimento che, se da un lato riesce a rendere in maniera toccante l'atteggiamento dell'autore nei confronti dei fatti e di una rivolta fallita situata tutta in quel contrasto tra forza e debolezza del gesto, dall'altro lato, risulta assai enfatica e retorica appunto perché si svela come residuo pittorico e teatrale, soprattutto all'indomani dell'avvento del sonoro.

Ed è infatti la nascita del cinema sonoro ad imporre ad Ejzenštejn un ripensamento della nozione di espressività recitativa che

nalista capace di registrare i processi dell'inconscio per coglierlo [il movimento]. Dirò di più. Lo stesso autore (per quanto, dopo tutto, qualcosa di lui mi sia pur noto) ha realizzato questa scena senza programmare nessun *Vorshlag*, ma solo sentendone oscuramente la necessità». S.M. Ejzenštejn (1934), *La regia*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 352-353.

<sup>13</sup> S.M. Ejzenštejn (1923), *Il movimento espressivo*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1998.

<sup>14</sup> Cfr. il capitolo intitolato *Stanislavskij e Ignazio di Loyola, James e Lessing*, in S.M. Ejzenštejn (1937), *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 178-201.

ora reclama una sua nuova definizione ed un suo inedito ruolo in un contesto, quello del «montaggio verticale», dove è il complesso «inquadratura-montaggio» a fungere da «rappresentazione», mentre sono le varie componenti della dimensione sonora – parola, voce, musica, rumore – a incaricarsi di dar forma all'«immagine generalizzata del tema»<sup>15</sup>: «il montaggio nella sua dimensione plastica ("orizzontale") esce così dalla forma del rapporto *tra* inquadrature per entrare nelle forme della composizione del movimento *all'interno* delle inquadrature»<sup>16</sup>. Un contesto drammaturgico, quindi, che ancor maggiormente rispetto a prima, e in maniera ben più radicale, impegna Ejzenštejn ad interrogarsi sulla natura profonda di un movimento recitativo propriamente cinematografico, considerato in sé e per sé e il cui potenziale espressivo ormai si esplica anche indipendentemente dal rapporto tra le inquadrature, i tagli e la frammentazione.

Ben consapevole che, nel film sonoro, *il recupero della continuità non investe tanto l'azione, quanto piuttosto il movimento*, il gesto, Ejzenštejn intraprende così un'altra fase della sua ricerca sulla drammaturgia recitativa volta, adesso, a rielaborare, per conciliarle, due teorie e tecniche relative all'attore, a suo avviso solo in apparenza incompatibili: la «bimeccanica»<sup>17</sup>, ch'egli aveva derivato dalla «biomeccanica» di Mejerchol'd, e il Sistema Stanislavskij: «è arrivato il momento – dice già nel '34 – di porre il sistema "costruttivista" e quello "interiore" nella condizione di una normale collaborazione. [...] Scavare un abisso tra queste due fasi del lavoro e contrapporre l'una all'altra è solo un segno di ignoranza metodologica e di errore fattuale»<sup>18</sup>.

Tale approccio si differenzia in modo sostanziale da quello di altri teorici e registi contemporanei quali ad esempio Kulešov e Pudovkin che, come noto, con la nascita del cinema sonoro, da un lato rinnegano le metodologie da essi stessi formulate all'epoca del film muto e dall'altro adottano in maniera quasi integrale il Siste-

<sup>15</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. 320-22.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 350. Corsivi dell'autore.

<sup>17</sup> La definizione di «bimeccanica» viene contrapposta da Ejzenštejn alla «biomeccanica» di Mejerchol'd con la motivazione che la sua propria metodologia si fonda sulla «reazione contraddittoria» che si manifesta nel movimento. A tal proposito cfr. la nota 625 di O. Calvarese al testo S.M. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, cit.

<sup>18</sup> S.M. Ejzenštejn, (1934), *La regia*, cit., p. 521.



ma Stanislavskij, convinti dell'efficacia cinematografica di uno dei concetti in esso contenuti, ossia quello di «azione fisica»<sup>19</sup>. Un concetto, questo, che viene assunto da Kulešov e Pudovkin senza alcuna specifica differenziazione rispetto a quello di movimento, e senza perciò che essi ne valutino la congruenza con la sua specifica funzione drammaturgica nel film. Costoro infatti lo applicano *sic et simpliciter* nel film, in quanto lo considerano universalmente valido tanto per il teatro quanto per il cinema, che intendono allo stesso modo come «spettacoli visivi». Ciò che Kulešov e Pudovkin scorgono di utile per l'immagine cinematografica, in tale concetto, è la sua implicita possibilità di rendere percepibile allo sguardo dello spettatore il senso nascosto, o nei termini di Stanislavskij, il «sottotesto» dell'azione stessa.

La manifestazione all'esterno di un contenuto interiore, ossia il potere di palesare ed esternare nello *spazio* circostante ciò che sarebbe altrimenti invisibile, inaccessibile e perciò ignorato, tuttavia, come Ejzenštejn già sapeva all'epoca del suo lavoro nel teatro d'avanguardia, non è peculiare della sola azione; come abbiamo visto, anzi, superando i criteri della drammaturgia tradizionale, in gran parte ripresi invece da Kulešov e Pudovkin, egli aveva attribuito questo dato prevalentemente al movimento nel saggio su *Il movimento espressivo* del '23. Ma ciò che Ejzenštejn intende abbandonare nel film sonoro, per non renderlo mero «teatro fotografato», è proprio quella nozione di espressività che si era dimostrata valida tanto per l'«azione fisica» quanto per il «movimento espressivo». Una nozione, ricordiamo, che Ejzenštejn aveva in qualche modo preso in prestito dall'arte figurativa anche perché andava incontro alle esigenze proprie della condizione percettiva dello spettatore e che era diventata perciò sostanza profonda delle convenzioni rappresentative – *rapraesentare*, ossia far essere presente, rendere visibile – e recitative del teatro: la retorica, l'enfasi. A tea-

<sup>19</sup> «Noi siamo particolarmente attenti – scrive Kulešov – alle azioni fisiche, piccole o grandi che siano, per la loro verità chiaramente avvertibile [...]. L'azione dell'attore cinematografico è un insieme inscindibile di emotività, di parola e di movimento». L. Kulešov, (1941), *Il lavoro con l'attore*, in «Bianco & Nero», anno I, n. 1, ottobre 1947, pp. 18-45.

«Riguardo allo spettacolo filmico – scrive Pudovkin – è esatto affermare che ogni pensiero e sentimento del personaggio deve mutarsi in necessità in azione fisica. A questa legge obbedisce ogni spettacolo visivo, sia esso teatrale o cinematografico». V. Pudovkin (1951), *La settima arte*, a cura di U. Barbaro, Roma, Ed. Riuniti, 1961, p. 331.

tro, scrive, infatti, citando la nota formula di Coquelin, occorre «non camminare, ma incedere; né parlare, ma declamare». E aggiunge: «persino i teatri e i sistemi che respingono questa regola riescono a liberarsene solo al 50%. [...] Sono gli attori a sbagliare? No, gli attori sono i meno responsabili. I migliori tra loro, e per primi forse proprio quelli del Teatro d'Arte, arrivano spesso, a forza di talento e di «tecnica interiore», a *sintonizzare il diapason della loro espressività esteriore con l'estensione del contenuto emotivo interno*. Ma in moltissimi di costoro questa *amplificazione* espressiva, necessaria «sovrastruttura» del sentimento autentico richiesta dalle condizioni acustiche e visive della scena, si stabilizza. [...] La ragione per cui la finzione (*inscenirovka*) di tipo teatrale non potrà mai soddisfarci, sta in questo suo costante presentarsi come un essere umano a cui fosse venuta l'idea di estromettere lo scheletro dal proprio corpo»<sup>20</sup>. E se l'enfasi espressiva è consustanziata persino alla «tecnica interiore» del Sistema Stanislavskij, a maggior ragione lo è alla «tecnica esteriore» della biomeccanica, la quale consiste «nella radicale riduzione del movimento recitativo basato sul carattere illusionistico della rappresentazione a vantaggio della componente fisica e acrobatica: il gesto si tramutava in acrobazia, l'accesso di collera si risolveva in un capitombolo, l'entusiasmo in un salto mortale [...]. Lo stile eccentrico e grottesco dell'allestimento ammetteva un effettivo lavoro di manifestazione motoria dei contenuti espressivi rappresentati dall'attore»<sup>21</sup>. E ricordando nelle *Memorie* quale fu la genesi del processo di pensiero che lo condusse a formulare la nozione di «movimento espressivo», riprende la grottesca metafora dello scheletro, che, non a caso, testimonia la matrice visiva di quella stessa genesi: «ricordo bene il giorno in cui, nel lavoro pratico sul movimento espressivo, la presa di coscienza della dinamica del processo «proruppe» in me e in uno dei miei compagni [presumibilmente S.M. Tret'jakov, il coautore del saggio del '23] attraverso questa formula verbale-figurativa: «il cranio che passa attraverso il volto»»<sup>22</sup>.

Una metafora, questa, che rimanda proprio a quel concetto di espressività come «uscita» di qualcosa dal chiuso dell'interiorità, di

<sup>20</sup> S.M. Ejzenštejn (1943), *Stili di regia*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 393, 392 e 397. Corsivi dell'autore.

<sup>21</sup> S.M. Ejzenštejn (1934), *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, cit., pp. 60-61.

<sup>22</sup> S.M. Ejzenštejn (1948), *Memorie*, cit., p. 458.

sua manifestazione all'esterno, appunto, nello *spazio* e, in particolare, in quello della scena teatrale. Metafora poco adatta al cinema e al suo proprio spazio, che è profondamente diverso da quello teatrale e che si istituisce in una dimensione "altra" qual è quella dell'inquadratura, dove, soprattutto nel caso della ripresa ravvicinata, elide la distanza tra l'attore e lo spettatore e introduce nuovi parametri percettivo-interpretativi.

La dimensione dello spazio cinematografico impone così un'autentica microscopia del movimento recitativo o, per riprendere le parole di Balász, inaugura una vera e propria «micromimica»<sup>23</sup>, diametralmente opposta alla mimica teatrale. Non a caso, Erwin Panofski, proprio in quei primi anni del cinema sonoro, osserva che la ripresa ravvicinata «trasforma la fisionomia umana in un enorme campo d'azione dove, data la qualificazione dell'interprete, ogni minimo movimento, quasi impercettibile a distanza normale, diventa un avvenimento espressivo in uno spazio visibile»<sup>24</sup>.

Dunque, l'espressività cinematografica non è da cercarsi nella sola dimensione spaziale, come a teatro, in quanto, nella concretezza del film, essa si determina in base ad una "geometria" autonoma e discontinua, che è solo in apparenza omogenea, in quanto si fonda su un sistema di misura che trascende la singola immagine. Si tratta infatti di un sistema di parametri di misura, istituito proprio dalle relazioni esistenti tra le immagini stesse. Relazioni, che riguardano perciò necessariamente anche la dimensione temporale, in quanto, nel cinema, come sostiene ancora Panofski, ed Ejzenštejn ne ha certo coscienza lucida, la variabile spaziale e quella temporale, diversamente da quanto accade nel teatro, non sono indipendenti, ma, al contrario, interagiscono reciprocamente in una «dinamizzazione dello spazio e parallelamente, in una spazializzazione del tempo»<sup>25</sup>.

Ejzenštejn ne ha chiara consapevolezza, abbiamo detto, e lo dimostra quando, sollecitato dall'avvento del sonoro, si rende conto che «tutta la difficile intelaiatura temporale *sensibile* che coordina i pezzi è modulata quasi esclusivamente secondo una linea di lavoro basata sulla risonanza "psicofisiologica" del pezzo»<sup>26</sup>, ossia su una

<sup>23</sup> Cfr. B. Balász (1948), *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, cit.

<sup>24</sup> E. Panofski (1934), *Stile e mezzo del cinema*, in "Cinema & Film", n. 5-6, 1968, p. 17.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 15. Corsivi dell'autore.

<sup>26</sup> S.M. Ejzenštejn (1929), *Il montaggio*, cit., p. 58.

sorta di livellamento percettivo, emotivo e cognitivo, il quale, nel ridurre ad un denominatore comune le stimolazioni visive e uditive, permette al regista di operare un «montaggio armonico».

Il concetto di armonico realizza appunto cinematograficamente la «dinamizzazione dello spazio» e la «spazializzazione del tempo», in quanto interviene su un'immaginaria linea spazio-tempo, che permette a Ejzenštejn di chiamare suggestivamente in causa – com'è ovvio, a livello di pura metafora – quell'universale linea "spazio-tempo" dell'einsteiniana *teoria della relatività speciale*, formata dalle tre linee o dimensioni dello spazio già noto alla fisica classica e, in più, dalla linea del tempo<sup>27</sup>. «L'armonico visivo – scrive appunto Ejzenštejn nel '29 – non è realizzabile nella statica del pezzo. [Esso] è un autentico elemento... della quarta dimensione. Pur restando nello spazio tridimensionale, e pur essendo spazialmente irrepresentabile, esso può solo nascere e consistere nel quadridimensionale (tre dimensioni più il tempo). La quarta dimensione? Einstein? Il misticismo? È tempo di smetterla di spaventarsi di questo "spauracchio" della quarta dimensione. Possedendo un così eccezionale strumento di conoscenza come il cinema anche solo dal punto di vista del suo fenomeno originario, la percezione del movimento, noi presto ci abitueremo a orientarci nella quarta dimensione. [...] Il valore applicativo di questo procedimento è enorme. Soprattutto per quanto riguarda il più pressante dei nostri problemi attuali: il cinema sonoro»<sup>28</sup>.

E tuttavia un simile enunciato, una simile concezione, scaturisce nient'altro che dallo studio effettuato da Ejzenštejn proprio sulle componenti visive e uditive della recitazione sonora, le quali debbono costituire, scrive, un «insieme monistico» in cui «suono, movimento, spazio, voce, non s'accompagnano (neanche in parallelo), ma funzionano come elementi ugualmente significativi» e danno origine nello spettatore ad una «sensazione monistica [armonica] di

<sup>27</sup> La *teoria della relatività speciale*, risalente al 1905, è nota non solo per la celebre formula  $E=mc^2$ , ma anche per il principio secondo il quale l'evoluzione di ogni particella o oggetto dell'universo viene descritta da una cosiddetta linea universale in uno spazio a quattro dimensioni (tre per lo spazio e la quarta per il tempo), detto spazio-tempo. L'intervallo tra due eventi qualsiasi può essere descritto per mezzo di una combinazione di intervalli di spazio e di tempo. Cfr. A. Einstein, L. Infeld, *L'evoluzione della fisica*, Torino, Boringhieri, 1965.

<sup>28</sup> S.M. Ejzenštejn (1929), *Il montaggio*, cit., p. 58.

“provocazione” tra le varie categorie di stimoli (sui vari organi sensori)»<sup>29</sup>.

Inutile dire che è proprio questa la ragione per cui il movimento realizza pienamente la propria espressività lungo un *continuum* sia spaziale sia temporale, tanto nella singola inquadratura quanto nella composizione di montaggio, perché lungo l'asse spazio-temporale si dispiegano ritmo, cadenza, metro della musica, della voce, del rumore. Sempre in quei primi anni di cinema sonoro, è significativo che Arnheim, insistendo sulla qualificazione espressiva insita nella componente temporale del movimento faccia riferimento, più in particolare, all'importanza della velocità e del ritmo del gesto<sup>30</sup>.

In questa intersezione, in questa irruzione del tempo nello spazio, vediamo aprirsi il campo dove si producono i mutamenti dei processi e degli stati psichici insieme con le modulazioni emotive e i mutamenti intellettuali; quel campo che ha dimensione ed estensione temporale e che l'attore può dominare solo se possiede una tecnica recitativa «interiore».

Non sorprende dunque che Ejzenštejn, nell'analizzare il Sistema Stanislavskij e le psicotecniche di «reviviscenza emotiva» e di «applicazione dei sensi» – assai simile, quest'ultima, a suo giudizio, agli esercizi spirituali descritti da Sant'Ignazio di Loyola nel testo *Manrèse* –, ne metta in rilievo, non a caso, la natura di «processo creativo», analogo a quello messo in atto dal regista nella dialettica “rappresentazione-immagine generalizzata”, e il cui sviluppo conduce non alla semplice imitazione del movimento quanto alla «nascita di un movimento dell'anima: emozione (*emotion* dalla radice *motio*, movimento)»<sup>31</sup>. In tal modo – aggiunge – l'attore «può muoversi così come gli viene suggerito da una necessità interiore [...] per quanto riguarda il più minuto dettaglio. E questi det-

<sup>29</sup> S. M. Ejzenštejn (1928), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., p. 21.

<sup>30</sup> Nello spettacolo cinematografico, sostiene Arnheim, più ancora che in quello teatrale, «il grande attore si distingue per la semplice e caratteristica melodia del proprio modo di muoversi»; un vero e proprio «tema dinamico» tale da potersi definire «con la precisione dei termini musicali». Nel film, inoltre, può essere determinante ogni più tenue sfumatura del movimento con cui, ad esempio, una madre mette a letto il figlio: «Dai gesti calmi o affrettati, abili o goffi, energici o fiacchi, sicuri o esitanti di questa madre ci rendiamo conto di che tipo di persona si tratta, di cosa sta provando in quel momento e in quali rapporti è col bambino». R. Arnheim (1932), *Film come arte*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 161.

<sup>31</sup> S.M. Ejzenštejn (1937), *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 177.

tagli non si producono certo per il fatto che l'attore presta attenzione alla macchina da presa. Tutt'altro: si tratta proprio di quei dettagli nei quali si manifestano naturalmente le autentiche condizioni emotive: la ricchezza di stati emotivi “intermedi”»<sup>32</sup>.

È a questo punto evidente che Ejzenštejn, nella sua ricerca sulla recitazione, è giunto ad un punto di approdo che gli permette finalmente di attuare quella conciliazione tra teorie e tecniche recitative in apparenza inconciliabili.

Troviamo assai significativo che egli pervenga a tali risultati, applicando l'antico principio della *coincidentia oppositorum*, come lascia trasparire il ruolo cruciale assunto in questo percorso dal concetto di «armonico», il quale, subentra, non a caso, a quello definito «conflitto».

<sup>32</sup> S.M. Ejzenštejn (1943), *Stili di regia*, cit., p. 398. E ricordiamo, ad esempio, a tale proposito, la scena dei funerali di Anastasija in *Ivan il terribile*, dove Ejzenštejn sceglie un attore della levatura di Čercasov per esprimere, attraverso il flusso del movimento e delle sue modulazioni successive, l'evoluzione del «tema emotivo della disperazione, scomposto in differenti parti. Il movimento di questo tema all'interno di colui che ne è il principale portatore, Ivan, percorre una linea che, dall'iniziale, totale prostrazione arriva attraverso un'esplosione di ira, al superamento della disperazione». S.M. Ejzenštejn (1945-47), *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1981, p. 334.