

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Il cinema, il corpo e l'anima

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/49879> since

*Publisher:*

Le Mani

*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)

Chiara Simonigh

# Il cinema, il corpo e l'anima



Le Mani

Si potrebbe dire che il corpo rimane e l'anima se ne va; oppure che il corpo se ne va, si disfa, mentre l'anima rimane indistruttibile. Essendo difficili da tenere insieme, i due significati si dividono lungo l'antica linea di faglia che percorre tutta la base della nostra cultura. La mia proposta è di abbandonare la semplicistica contrapposizione tra corpo e anima e di immaginare invece un carattere unico incapsulato in immagini. Queste immagini hanno forma corporea e agiscono come forme corporee. Ti parlano all'orecchio, attraversano i tuoi sogni, e la loro forza è così duratura che può influire sulle tue abitudini, sui tuoi gusti, sulle tue decisioni, molto dopo che la persona che era l'origine prima di quelle immagini è uscita di scena.

James Hillman, *La forza del carattere*

L'Editore si dichiara disposto ad assolvere i suoi impegni nei confronti dei proprietari dei diritti di riproduzione di immagini qui pubblicate che non è riuscito a raggiungere nel corso della preparazione del volume.

© 2008 Le Mani - Microant's Edizioni, via dei Fieschi 1  
16036 Recco - Genova  
Tel. 0185 730153 / 57 / 11- fax 0185 720940  
[www.lemanieditore.com](http://www.lemanieditore.com)  
e-mail: [jemani.editore@micromani.it](mailto:jemani.editore@micromani.it)

Grafica di Marco Vimercati

ISBN 978-88-8012-460-3  
ISSN 1824-1417

## Indice

Prologo	Pag. 9
La quarta dimensione recitativa	» 21
Il corpo risibile	» 39
Il corpo quasi docile	» 66
L'anatomia visiva del corpo	» 120
L'anima visibile	» 152
Il volto assoluto	» 173

## Prologo

«Io» dici e sei orgoglioso di questa parola. Ma la cosa più grande – cui non vuoi credere – è il tuo corpo e la sua grande ragione; questa non dice io, ma fa da io. [...] C'è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore sapienza».

F.W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*

Dalla dimensione remota del suo sapere originario, Zarathustra si rivolge ad un'epoca destinata ad imbattersi nel senso ultimo delle cose prime e dischiude ad essa una nuova visione del corpo. Riappare, in tal modo, il grande rimosso della cultura, il negativo per antonomasia, la parte maledetta, la vittima sacrificale dei processi di astrazione, individuazione, civilizzazione, spiritualizzazione, che, nella storia dell'Occidente, si era prestato a *fare* nietzschianamente via da prigione dell'anima, carne da redimere, organismo da sanare, fisico da disciplinare, forza da impiegare ecc. e che, con l'avvento della modernità, sembra d'un tratto recare in quelle sue incarnazioni, in quelle sue interpretazioni, un repertorio che appare a Nietzsche come un autentico «archivio della storia dell'umanità».

Non è certo un caso, perciò, ch'egli, nell'evocare il sorgere della metafisica e dell'«antitesi dei valori filosofici» – cresciuta dapprima sulla tesi platonica *sema-soma* assunta *in toto* dal cristianesimo e poi sulla lacerazione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa* –, indichi al Novecento il senso ultimo delle cose prime anche attraverso l'assimilazione della morte di Pan, dio del corpo, alla fine della tragedia: «Come una volta, ai tempi di Tiberio, i naviganti greci udirono in vicinanza di un'isola solitaria il grido: "il grande Pan è morto!", così per il mondo ellenico risuonò ora come un doloroso lamento: "la tragedia è morta!"<sup>1</sup>. Ed è proprio da

1. F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, Adelphi, Milano 1973, vol. III, 1, p. 75.

ricercarsi in questa suggestione, forse, il motivo per il quale "corpo" è l'antico dorico *σῶμα* da cui deriva la scena, lo spettacolo. E ciò pure dice probabilmente perché *σῶμα*, il corpo, è così affine a *σῶμα*, quella scena sulla quale, nella forma originaria della tragedia greca, apparivano gli attori che, indossando pelli e zoccoli caprini, rappresentavano Pan, appunto il dio del corpo<sup>2</sup>.

Se è vero che esiste un'affinità profonda, originaria, tra lo spettacolo e il corpo, in parte andata dispersa lungo la storia del teatro a mano a mano che in esso la parola prendeva il sopravvento, di pari passo con il dispiegarsi del processo di astrazione culturale; è anche vero che tale affinità appare, nell'epoca moderna, in maniera sorprendente quasi come il nuovo che avanza. Lo spettacolo la riscopre in sé con l'*Ubu roi*, antesignano delle ricerche condotte dalle avanguardie teatrali verso una nuova drammaturgia fondata in maniera inedita sul corpo; ma *Ubu roi* potrebbe essere precursore anche, in qualche modo, di una forma di spettacolo, come il cinema, che inizialmente trova il suo *humus* d'elezione proprio in quelle tipologie spettacolari al cui centro si pone appunto il corpo – il circo, la pantomima, la danza, il *music-ball*, il *variété*, ecc.

In quel nuovo spettacolo qual è ancora il film nel 1907, Bergson scorge l'inedito proprio a partire dalla considerazione che «ogni attore della scena riconquista la sua mobilità<sup>3</sup> in una dimensione resa così «impersonale» dalla tecnologia da apparire, sei anni dopo, a Lukács come la «rappre-

2. *Σῶμα*: tenda, abitazione, involucro dell'anima, corpo; *σῶμα*: tenda, abitazione, scena. La stessa etimologia della parola tragedia, è tradizionalmente legata, a partire dalla *Poetica* di Aristotele, al «canto del capro». A tal proposito, cfr., tra gli altri, K. Kerényi, *Naissance et renaissance de la tragédie. L'origine de l'opéra italien et celle de la tragédie grecque*, «Diogenes», n. 38, 1962; U. Albini, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Garzanti, Milano 1991; V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997; H.C. Blady, *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 2001; R. Tessari, *Teatro e antropologia*, Carocci, Roma 2004. Su Pan, dio del corpo cfr., tra gli altri, J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977, in part. pp. 47-120.

3. H. Bergson (1907), *L'evoluzione creatrice*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 78. Anche per la citazione successiva.

sentazione di movimenti e fatti di uomini che tuttavia non sono uomini<sup>4</sup>; «questa [trasfigurazione] – egli precisa, però, – non è una deficienza del cinema: è il suo *principium stultitiationis*, ossia ciò attraverso cui esso offre, tramite la preminenza accordata al corpo, «una vita senz'anima, puramente esteriore». Qualche anno più tardi, sarà un teorico del cinema come Balázs, amico di Lukács, a sondare quanto altri teorici – Canudo, Lindsay, Münsterberg, ecc. – avevano intuito a tale proposito e a prefigurare, anzi, una cultura in cui, grazie al cinema e alla centralità ch'esso assegna al corpo, si potrà parlare, come un tempo, di «uomo visibile» e di «spirito visibile», poiché nel film «anche l'uomo interiore diverrà visibile<sup>5</sup>. Certo, nel frattempo intervengono la fenomenologia di Husserl e Heidegger e in seguito l'esistenzialismo, particolarmente con Sartre, ad offrire quei fondamenti necessari per far sì che la modernità si «sbrazzi<sup>6</sup> del dualismo che aveva storicamente opposto, pure nel corpo, l'interno all'esteriore<sup>7</sup>. Tuttavia, il cinema, sposando la

4. G. Lukács (1913), *Note su un'estetica del film*, in AA.VV. (a cura di A. Barbera, R. Turigliatto), *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano 1978, p. 28. Anche per le due citazioni successive.

5. Cfr. B. Balázs (1922), *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1987, in part. il cap. *L'uomo visibile*, pp. 30-36. La riflessione di Balázs ha promosso una ricerca costante nel tempo i cui frutti più recenti, ormai per molti aspetti lontani dalla sua originaria nozione di uomo visibile, sono raccolti in L. Vichi (a cura di), *L'uomo visibile/The Visible Man*, Forum, Udine 2002.

6. L'espressione è di Sartre, cfr. J.-P. Sartre (1943), *Immagine e coscienza*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 10.

7. Assai interessante ci pare il fatto che, negli anni Trenta, il grande antropologo Marcel Mauss racconti come sorse in lui quell'idea di cultura del corpo destinata ad esercitare un'influenza profonda nella cultura moderna e contemporanea, e non solo in quella d'area antropologica e sociologica: «Ebbi una specie di rivelazione, mentre ero degente in un ospedale di New York. Mi chiedevo dove avessi già visto delle signorine che camminavano come le mie infermiere. Avevo tutto il tempo di riflettere. Mi ricordai, infine, che le avevo viste al cinema. Tornato in Francia, notai, soprattutto a Parigi, la frequenza di questa andatura; le ragazze erano francesi e camminavano allo stesso modo. In effetti, grazie al cinema, il modo di camminare americano cominciava ad arrivare anche da noi. Era un'idea suscettibile di generalizzazione». M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965, p. 388. L'aver osservato, fuor di metafora, un

superficie profonda dell'immagine con quella del corpo, aveva già da tempo liberato, *de facto*, la cultura, colta e non, da quei «retromondi occulti» che per Nietzsche avevano sempre impedito di vedere e intendere l'apparenza come l'essenza delle cose e degli uomini. La riflessione di Bazin su Chaplin, Welles, Bogart, ecc. e sul potere cinematografico di «rivelare» l'umano, fornisce una lezione più che esauritiva sull'ontologia di una nuova immagine la quale, «fissando le apparenze carnali», rinnova dopo secoli il «complesso della mummia», tanto da condurre la cultura ad una presa d'atto esemplarmente espressa: «la grandezza stessa del cinema, la manifestazione più vistosa della sua essenza è l'astrazione *attraverso* l'incarnazione»<sup>8</sup>. Più tardi, sarà non a caso un filosofo della scuola fenomenologica francese come Merleau-Ponty ad indicare chiaramente nel corpo l'elemento di convergenza tra il pensiero moderno e il cinema, entrambi rivolti a cogliere «il mescolarsi della coscienza con il mondo, il suo incarnarsi in un corpo, la sua coesistenza con le altre»; una convergenza, questa, tale da far attribuire, tra le diverse arti, una sorta di primato al nuovo spettacolo: «il cinema è particolarmente adatto a fare apparire l'unione di spirito e corpo, di spirito e mondo, e l'esprimersi dell'uno nell'altro»<sup>9</sup>. In quello stesso periodo, anche Barthes segnava una netta linea di demarcazione culturale tra l'immaginario tradizionale e quello moderno, a partire dalla considerazione che «la struttura del film non sarebbe organizzata, come nel racconto popolare, attorno a delle azioni, ma attorno a delle persone: cambiamento fondamentale, che rimetterebbe in discussione lo statuto universale, antropologico, dell'immaginazione»<sup>10</sup>, e di un'immaginazione, spiega, che non a caso scaturisce «dalle passeggiate degli "organi

«ideale marciare con le proprie gambe», che si riversava dall'immaginario del film nel mondo attraverso il vivo corpo delle persone, fece assumere il corpo e le sue manifestazioni dinamiche finalmente ad uno status culturale oltre che naturale.

8. A. Bazin (1953), *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986, p. 259. Corsivo dell'autore.

9. M. Merleau-Ponty (1960), *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 82.

10. R. Barthes (1960), *La ricerca delle unità traumatiche nel film*, (a cura di S. Toffetti) *Sul cinema*, Il nuovo melangolo, Genova 1994, p. 65.

parziali» della figura»<sup>11</sup> proprie di una rappresentazione cinematografica delle *dramatis personae* la quale sussiste in virtù dello «smembramento», della feticizzazione del corpo in singole immagini di montaggio. A distanza di più di vent'anni, Deleuze approda infine ad una definizione dei termini del problema di cui manifesta la portata culturale con l'allusione alla nota formula di Archimede: «Datemi dunque un corpo»: è la formula del capovolgimento filosofico. Il corpo non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso, ciò che il pensiero deve superare per arrivare a pensare. [...] «Dateci dunque un corpo» significa per prima cosa montare la cinepresa su un corpo»<sup>12</sup>.

In poco più di un secolo, tanto riesce a smuovere, nella cultura, lo spettacolo cinematografico.

Certo, il sommovimento, la trasformazione investe molto altro ancora che tuttavia questo piccolo *excursus* introdotto, percorso solo per sommi capi, non è deputato a contenere, ma solo ad evocare, limitandosi a porre l'attenzione sulla complessità di un tema che manifesta, in maniera costante, la profondità della relazione reciproca tra il cinema e il resto della cultura.

Un intento, che, più in generale, sta anche all'origine della riflessione sviluppata in questo libro attorno ad alcune delle questioni, dei nuclei problematici e delle domande che il corpo attraverso il cinema e che il cinema attraverso il corpo pone costantemente, in maniera più o meno diretta, alla cultura tutta.

Per queste ragioni, si è perseguita un'impostazione di studio tale da render conto, con continuità di rimandi, rifrazioni, intersezioni e corrispondenze, della coniugazione chiamata prepotentemente, in causa dal tema del corpo nel cinema, tra il pensiero teorico, estetico e storiografico appunto sul cinema e quello sviluppatosi in altri ambiti culturali — dalla filosofia all'antropologia e alla sociologia, dalla storiografia alla prima semiologia, dalla psicologia alla psicoanalisi, etc.

11. R. Barthes (1973), *L'orvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, p. 91. Anche per la citazione successiva.

12. G. Deleuze (1985), *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 210.

Il fondamento metodologico dello studio è stato assunto dalla teoresi di Eizenštejn e dalle progressive definizioni in essa contenute di una nozione cruciale alla base dello spettacolo cinematografico come quella di «drammaturgia della forma cinematografica» oltre che di «composizione drammaturgica»<sup>13</sup> del film. Ciò ha dato la ragione di un metodo di studio del corpo nel cinema che intende il corpo non come mero «presto narrativo» – come accade in certa letteratura cinematografica dove il corpo è analizzato da un punto di vista contenutistico ed è argomento del film (il corpo erottico, quello malato, deforme, oppure mutante e tecnologizzato, etc) —, quanto, invece, quale elemento centrale dell'espressività, della rappresentazione e della drammaturgia del film appunto. Adottando tale prospettiva, allora, i concetti su cui rifletté Eizenštejn di «*mise en jeu*», ossia di «messa in recita», e di «*mise en geste*», ovvero di «messa in gesto», hanno determinato un metodo di analisi della recitazione che non riguarda tanto e solo l'azione pura e semplice dell'attore – le scelte che compie, le reazioni che assume, le frasi che pronuncia —, considerata a prescindere da qualificazioni di sorta e perciò inerente la *struttura drammaturgica* del film così come si prefigura nella sceneggiatura e quindi costituita dalla storia (il concatenarsi di azioni ed eventi), dal contesto (ambientale, sociale, culturale, etc.), dallo statuto dei personaggi (i ruoli appunto) e dalle loro relazioni reciproche. Piuttosto, il metodo di analisi della recitazione qui elaborato si allontana da quella tradizione di studi sulla recitazione cinematografica incentrata sulla specializzazione dedicata al lavoro, ineffabile e fors'anche imponderabile, compiuto dall'attore sull'interiorità ed investe quindi in maniera preponderante i modi e le forme attinenti alle qualificazioni espressive utilizzate dall'attore per caratterizzare il personaggio attraverso il *movimento* espressivo, mimico, gestuale e corporeo inteso in senso lato; *movimento* che è, non a caso, elemento peculiare della recita-

13. S.M. Eizenštejn (1958), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, (a cura di P. Gobetti), Einaudi, Torino 1964, p. 435. Cfr. l'intero capitolo *La scansione filmica*, pp. 421-446, dove Eizenštejn 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».

zione cinematografica e che, non a caso ancora, costituisce parte di quell'insieme composito di *movimenti* apparenti o reali, tecnologici e non, fondanti appunto la *drammaturgia della forma cinematografica*<sup>14</sup>. Proprio la distinzione tra l'azione e i movimenti che la compongono è il punto di partenza che, sia nell'attività teorica sia nella prassi artistica di registi e attori, permette l'evoluzione del cinema verso una sempre maggiore autonomia estetica. Esempiare ci è parso, in tal senso, il percorso di ricerca artistica sulla funzione drammaturgica dell'azione e del *movimento* nel film, intrapreso da attori-autori quali Chaplin e Keaton nel passaggio da forme di spettacolo come il circo e il teatro popolare sino al cinema; passaggio durante il quale entrambi elaborano il loro stile e la loro poetica. Indipendentemente dal riconoscimento o disconoscimento di una vera e propria autorità da parte della critica – il rimando implicito qui è alla «politique des acteurs» di Moullet<sup>15</sup> –, altrettanto esemplare ci è parso il caso di un attore quale Cary Grant che, seppur in tempi e con modalità e risultati assai diversi, sembra essersi anch'esso interrogato circa l'azione e il *movimento* nella dimensione prima del comico e poi della commedia, per dar letteralmente corpo, nel corso della sua lunga carriera, ad un personaggio – o, per riprendere una terminologia corrente, ad una persona divistica – la cui identità ha goduto di una vasta presa sul pubblico in virtù di un'ambiguità e d'un'ironia giocate sul filo dello stile recitativo.

14. 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, mi permetto di rimandare il lettore ad un mio precedente lavoro: C. Simonigh, *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in L. Termini, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, UTET, Torino 2003, pp. 5-177. Sulla definizione cinematografica di «*mise en geste*» cfr. anche S.M. Eizenštejn, *Stili di regia*, (a cura di P. Montani e A. Cioni), Marsilio, Venezia 1993, in part. *Sul problema della messa in scena*. «*Mise en jeu*» e «*Mise en geste*», pp. 237-265.

15. L. Moullet, *Politique des acteurs*, Cahiers du Cinéma, Paris 1993. Sulla dialettica tra attore e autore numerosi e interessanti punti di riflessione sono offerti da P. Bertetto (a cura di), *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*, Minimum Fax, Roma 2007.



Certo, accanto allo stile recitativo, anche le forme e i modi della rappresentazione visiva occupano un ruolo di primaria importanza in un'epoca dell'immagine e in una società dello spettacolo che sembrano differenziarsi rispetto al pre-moderno anche per l'attestarsi di una mitologia che si pretende visibile e si vuole vedere concretamente incarnata nel corpo del divo. Ciò ha influito sulla scelta di elaborare e sperimentare, nelle pagine che seguono, un metodo di studio del corpo nel cinema attraverso il vivo di una prassi ermeneutica esercitata su attori-divi quali Chaplin, Keaton, Cary Grant appunto e anche Marilyn Monroe, i quali vengono qui colti non con intento di esaustività quanto come *exempla*. Marilyn Monroe costituisce, in quest'ottica, un riferimento ineludibile, proprio in quanto, più di altri divi e *sex symbol* della storia, è assunta ad una notorietà duratura, prima ancora che per le sue indubie doti recitative, soprattutto per l'assunzione, l'assimilazione, quasi potremmo dire la fagocitazione in immagine della sua corporeità — dai disegni e le fotografie che la ritraggono inizialmente come *pin-up* alla proliferazione di immagini che l'arte moderna e contemporanea ha su di lei prodotto da Warhol in poi, passando, naturalmente, attraverso quelle dei film e delle relative foto di promozione. Nel contesto del cinema soprattutto e diversamente da altre dimensioni iconografiche, le immagini, nell'insistere ossessivamente non tanto sul volto quanto sulle singole parti del corpo di Marilyn, impongono un artificio della ripresa cinematografica che fungerà da carne rappresentativa del *sex symbol* e che farà della diva l'incarnazione di un'ideale erotico destinato a permanere a lungo nell'immaginazione del singolo spettatore come nell'immaginario di un pubblico di più generazioni. Un artificio, questo, il quale assume un ruolo assai importante in quella mistificazione che sta alla base di uno dei più importanti lavori di mitografia fondato sull'organizzazione industriale della cultura di massa e che coincide anche con l'attrazione seduttiva che essi hanno saputo esercitare — e Baudrillard ha visto infatti la fascinazione e «lo splendore "estetico" di tutti i grandi dispositivi immaginari [...] nella cancellazione di ogni istanza, foss'anche quella del volto, e nella perfezione del segno artificiale. L'esempio più bello è

senza dubbio rintracciabile nella sola grande costellazione collettiva di seduzione che sia stata prodotta dai tempi moderni: quella delle star e degli idoli del cinema»<sup>16</sup>.

L'artificio proprio del corpo in immagine, o per usare un'espressione di Deleuze, del corpo cerimoniale, anche quando si faccia prepotente, come accade nella ripresa ravvicinata di singole parti compreso il volto, difficilmente riesce ad eluderne l'ambiguità. Ed è questo un principio che ci è parso valido in ogni caso, per quelli poc'anzi citati ed anche appunto per il volto posto in un primo piano cinematografico o fotografico, persino quando sia impegnato nella trasfigurazione espressiva o (vanamente) inespressiva. Se è vero che il corpo si presta a *fare* nietzschianamente o ad incarnare ideali astratti e spesso valori dominanti, è anche vero che lo *status* di primo attore, al centro della scena culturale, gli deriva dal suo continuo, irriducibile e nient'affatto passivo rimando speculare di significati, in un gioco di riflessione e di rifrazione potenzialmente infinito, attraverso il quale esso respinge perennemente la disciplina del segno e quella del senso univoco. Ciò può accadere in quanto il corpo è, husserliamente, quell'«apertura originaria» al sentente all'interno degli ordini simbolici<sup>17</sup> e da Baudrillard quale *medium* e centro dell'irradiazione semantica attraverso la quale circolano, si orientano, si distribuiscono, indistintamente e con eguale valenza, per diversi ed eterogenei che siano, i significati in una perenne ambivalenza simbolica<sup>18</sup>. In questa intrinseca, sostanziale qualità del corpo, si radica la sua propria vocazione all'eversione del potere e del sapere attraverso la sovravversione costante del valore sociale e del significato culturale che esso via via incarna, interpreta, *fa* — lo si ritrova qui di seguito nel continuo oscillare di Chaplin, Keaton, Grant, Monroe tra corpo glorioso e corpo grottesco, conformista e anticonformista, seducente e innocente, comico e drammatico, ecc.

16. J. Baudrillard, *Della seduzione*, SE, Milano 1997, p. 100.

17. Cfr. M. Mauss, *Teoria generale della magia*, cit., pp. 385-409.

18. Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1992, cfr. in part. *Il corpo o il carnato di segni*, pp. 113-136.

Per tali ragioni, il metodo di studio elaborato ha assunto costantemente il corpo come *corpus* di significati che sfida il *Logos*, giocando almeno su tre ordini di senso: il senso-*sema* del segno, il senso-*aisthesis* dell'estetica e il senso-*pathos* del patetico. Un'estensione del senso, questa, tale da presupporre un discorso sul corpo spinto sempre al confine tra la parola e l'immagine, tra il letterale e il figurato, ossia in una zona che certo non implica affatto il poetico letterariamente inteso quanto una concezione del corpo stesso come un autentico campo retorico, ossia il luogo di una semantica della traslazione - e *trópos* significa appunto direzione, deviazione del senso di una parola a quello di un'altra, come nella metafora, figura retorica o tropo per antonomasia - dove il significato si sposta dall'uno all'altro versante semantico, dal testo al contesto, dalla parte al tutto, secondo principi dinamici di alternanza, di reversibilità, di reciprocità.

Così il corpo in immagine, proprio per quel suo particolare modo d'essere, come diceva Bazin, un'incarnazione dell'astrazione, ci è parso quanto mai fulcro di un universo simbolico dove si compongono e scompongono gli opposti di Natura e Cultura secondo una dialettica ambivalente perenne<sup>19</sup>. E, colto come simbolo e attraverso il simbolo - così infatti, come simboli, sono stati immaginati appunto i diversi *exempla* ai quali è dedicato ogni capitolo -, il corpo in immagine non è mai un'affermazione, è sempre una domanda<sup>20</sup>.

19. Cfr. a proposito dell'ambivalenza simbolica del corpo U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1983. Sul corpo come campo retorico cfr. L. Termini, *Armi improprie*, in AA.VV., *Le sirene immaginarie*, (a cura di F. Prono), Vallecchi, Firenze 1995, p. 14.

20. Alcuni essenziali riferimenti alla bibliografia sul corpo utilizzata in questo volume riguardano: AA.VV., *Atti del convegno Università di Trento, Immagini del corpo in età moderna*, 1994; M. Angenot, *Les traités de l'éloquence du corps*, «Semiotica», 7, 1, 1973; C. Allasia, *Teorie e modi del corpo*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1984; M. Argyle, *Il corpo e il suo linguaggio*, Zanichelli, Bologna 1992; G. Attili, P.E. Ricci Bitti (a cura di), *I gesti e i segni*, Bulzoni, 1983; R. Barthes, *I corpi dell'uomo*, «Illustrazione italiana», a. IV, n. 19, novembre 1984; F. Basti, *Rapporto mente-corpo nella filosofia e nella scienza*, ESD 1991; G. Bateson, R. Birdwhistell, E. Goffman, E.T. Hall, D. Jackson, A. Scheflen, S. Sigman, P. Watzlawick, *La nouvelle communication*, Edi-

tions Du Seuil, Paris 1981; S. Bertelli, M. Centanni (a cura di) *Il gesto*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995; R.L. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, Univ. of Louisville Press, Louisville 1952; H. Bossu, C. Chalaguier, *Espressione corporale*, Elle Di Ci, 1980; T. Brun, *Il linguaggio dei gesti*, Longanesi, Milano 1976; G. Cocchiara, *Il linguaggio del gesto*, Sellerio, Palermo 1977; J. Corraze, *Les communications non verbales*, PUF, Paris 1980; C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Boringhieri, Torino 1982; P. Dubois, Y. Wilkin, *Rhetoriques du corps*, Bruxelles 1988; I. Eibl-Eibesfeldt, *Les universaux du comportement et leur genèse*, in E. Morin, M. Piattelli, M. Palmarini (a cura di) eds., *L'unité de l'homme. Invariants biologiques et universaux culturels*, Paris 1981; D. Efron, *Gesto, razza, cultura*, Bompiani, Milano 1974; P. Ekman, *I volti della menzogna*, Giunti, Firenze 1989; P. Ekman, W.V. Friesen, *The Repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, Origins, Usage and Coding*, «Semiotica» I, 49-68; P. Fabbri, *Considérations sur la proxémique*, «Language», 10, 1968; J. Fast, *Il linguaggio del corpo*, Mondadori, Milano 1971; F. Fergani (a cura di), *Il corpo vissuto*, Il Saggiatore, Milano, 1977; A. Forconi, *Le parole del corpo*, Sugarco, Milano 1988; U. Galimberti, *Il corpo*, cit.; E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1975; E. Goffman, *Espressione e identità*, Mondadori, Milano 1979; E.H. Gombrich, *Azione ed espressione nell'arte occidentale*, in R.A. Hinde (a cura di), *La comunicazione non verbale*, Laterza, Bari 1972; E.H. Gombrich, *Della percezione fisionomica*, in *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria sull'arte*, Einaudi, Torino 1971; E.H. Gombrich, *Il gesto ritualizzato e l'espressione nell'arte*, in *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985; M. Guilhot, *La dynamique de l'expression et de la communication: la voix, la parole, les mimiques et gestes auxiliaires*, The Hague-Paris, Mouton 1962; P. Guiraud, *Le langage du corps*, PUF, Paris 1980; E. Hall, *Il linguaggio silenzioso*, Bompiani, Milano 1969; E. Hall, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1978; R. Hinde (a cura di), *La comunicazione non verbale*, Laterza, Bari 1974; J. Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1983; M. Jousse, *L'antropologia del gesto*, Ed. Paoline, Roma 1979; D. Kamper, *Corpo*, in C. Wulf (a cura di), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, Mondadori, Milano 2002; E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1976; R. Lans, *Comunicazione inconscia*, Astrolabio, Roma 1988; Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977; voll. I, II; C. Levi-Strauss, *L'uomo nudo*, Il Saggiatore, Milano 1974; A. Lowen, *Linguaggio del corpo*, Feltrinelli, Milano 1991; P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Editoriale L'Espresso, 1980; M. Mauss, *Teoria generale della magia*, cit.; M. Mauss, M. Granet, *Il linguaggio dei sentimenti*, Adelphi, Milano 1975; C. Metz, *Langage gestuel*, in *Supplément scientifique à la grande Encyclopédie Larousse*; G.A. Miller, *Linguaggio e parola*, Il Mulino, Bologna 1983; A. Montagu, *I linguaggi della comunicazione umana*, Sansoni, Milano 1981; C. Morris, *Segni, linguaggio e comportamento*, Longanesi, Milano 1963; D. Morris, *L'uo-*

mo e i suoi gesti, Mondadori, Milano 1995; N. Pacout, *Il linguaggio dei gesti*, Panlibri, Milano 1993; A. Pease, *Leggere il linguaggio del corpo*, Mondadori, Milano 1993; P.E., Ricci Bitti, S. Cortesi, *Comportamento non verbale e comunicazione*, Il Mulino, Bologna 1977; L. Rodler, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Mondadori, Milano 2000; A.E. Schefflen, *Il linguaggio del comportamento*, Astrolabio, Roma 1973; T.A. Sebeok, R. Hayes, G. Bateson (a cura di), *Paralinguistica e cinesica*, Bompiani, Milano 1971; G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna 1985; M. Watson, *Comportamento prossimico*, Bompiani, Milano 1972; P. Watzlawick, J. Beavin, J. Helmick, Don D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, L'Astrolabio, Roma 1971; C. Wulf (a cura di), *Corpo, cosmo, cultura*, cit.

## La quarta dimensione recitativa

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

Da questo antico motto e da alcune precoci ed entusiastiche osservazioni dell'infanzia, Eizenštejn derivò – scrive nella sua memoria – la «simpatia per quelle teorie che producono come base dei loro principi la dinamica, il movimento e il divenire»<sup>1</sup>. Tali furono in effetti, più tardi, le teorie che 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>.

1. S.M. Eizenštejn (1946), *Memorie. La mia arte nella vita*, (a cura di O. Calvarese), Marsilio, Venezia 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*.
2. Sulla centralità della nozione di movimento nella teoria di Eizenštejn, mi permetto di rimandare il lettore ad un mio precedente lavoro: C. Simonigh, *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in L. Termini, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, cit., pp. 76-92.

Troviamo perciò assai curioso che l'origine della meditazione sulla nozione di movimento, così centrale nell'attività teoretica e nella prassi artistica di Eizenštejn, per come ci viene svelata nel 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 inclineremmo 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<sup>3</sup> –, 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 naturalizzati della creazione*.

È 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>4</sup>.

Il riferimento è, naturalmente, alle planimetrie per il teatro che il giovane Eizenštejn, 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>5</sup>,

3. F. Casetti coglie già in *Intolerance* di Griffith una rappresentazione incentrata sul movimento del corpo come espressione della modernità poi assunta anche ne *Il vecchio e il nuovo* da Eizenštejn. Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.
4. S.M. Eizenštejn (1946), *Memorie. La mia arte nella vita*, cit., p. 424. Per una recente analisi sulla concezione eizenštejiniana espressa in *Drammaturgia della forma cinematografica* di «Liberazione di un'azione completa dalla dipendenza nei confronti del tempo e dello spazio», cfr. P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano 2007, pp. 167-170.
5. Sulla significativa esperienza registica di Eizenštejn a teatro si veda M. Lenzi, *La natura della concezione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004, pp. 120-123.

dedica alla *physiognomonia* 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 *technai* 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 flagranza 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>6</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 assumere la stessa valenza drammaturgica delle azioni<sup>7</sup>.

6. R. Tessari, *Teatro e avanguardie storiche*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. XIV. Corsivi dell'autore.
7. Uno studioso come Raggianti, 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 questa storia del teatro con questo filo d'Arianna, per accorgersi subito che si è compiuta

Si compie in tal modo una sorta di passaggio epocale nello spettacolo che investe i suoi stessi fondamenti e di cui Eizenštejn rende conto nel '28, quando formula il concetto di «composizione drammaturgica»<sup>8</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>9</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 investe 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 teatrologia 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>10</sup>.

un'agglomerazione di fenomeni ben differenti: spettacoli essenzialmente visivi, figurativi e traslazioni della poesia». E, riportando 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. Raggianti, *Arti della visione I. Cinema*, Einaudi, Torino 1976, p. 151.

8. S.M. Eizenštejn (1928), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, (a cura di P. Gobetti), Einaudi, Torino 1964, p. 435, dove, come abbiamo già detto, 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».

9. S.M. Eizenštejn (1937), *Teoria generale del montaggio*, (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1992, p. 23.

10. B. Balász (1948), *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1987, pp. 221 s.

Ingrandito dalla ripresa ravvicinata, il gesto, come sappiamo, nella teoria e nella prassi artistica di Eizenštejn, 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*).

È sarà proprio in tale processo ch'egli individuerà, nel celebre saggio del '29, quella *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>11</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 al teatro e al cinema, soffermandosi sul legame profondo che esiste tra la potenzialità 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>12</sup>.

Non è certo fatto di scarso rilievo che un regista come Eizenštejn 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

11. S.M. Eizenštejn (1929), *Il montaggio*, (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1992, p. 147.

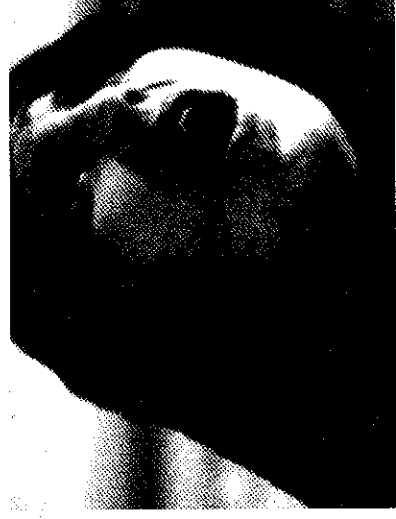
12. S.M. Eizenštejn (1937), *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 164.

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. Treťakov nel saggio su *Il movimento espressivo*, a quelle pubblicate l'anno successivo a proposito de *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*<sup>13</sup>.

La convinzione che il corpo vivo dell'attore sia altra cosa dalla sua proiezione sullo schermo conduce Eizenštejn non solo a condividere con Kulešov e Pudovkin la teoria del *tipa*, 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 *tipa* costituisce nelle sue intenzioni il «limite dell'espressività» offerto 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 Potémkin* dedicata ai funerali di Vakulinčuk, che Eizenštejn stesso definisce come un'autentica «orchestrazione di volti e di corpi». Nel senso ovvio della scena, che Barthes<sup>14</sup> attribuisce primariamente alla mimica, Eizenštejn utilizza un registro espressivo elevato che rispecchia quella retorica del dolore alta e tragica di tanta pittura religiosa – il pugno chiuso sul petto, le palpebre abbassate, la bocca tirata, ecc.

13. Sulla nozione di movimento espressivo nella Francia degli anni Venti cfr. F. Albera, *Théorie du corps expressif dans le cinéma français des années 20*, in G. Menegaldo, *L'expression du sentiment au cinéma*, La Licorne/UFR Langues Littérature Université de Poitiers, n. 37, 1996.

14. Cfr. R. Barthes (1970), *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985. Ove appare una nozione di senso ottuso che pare rifarsi, come sostiene Termine, all'analisi svolta da Hans Sachs sul movimento compiuto da un marinato del Potémkin. Cfr. L. Termine, *Alfabeti del cinema*, Vallecchi, Firenze 1993, pp. 34-41. Analisi, questa, sulla quale Eizenštejn stesso scrive nel '34: «C'è voluto lo sguardo del dottor Sachs, di uno psicanalista 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 *Vorsblag*, ma solo sentendone oscuramente la necessità». S.M. Eizenštejn (1934), *La regia*, (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1992, pp. 352 s.



— dove l'espressività si dispiega lungo il solco di canoni codificati per la rappresentazione del sentimento propria 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 che le fa confluire nell'«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 proprio attingono alla nozione di «movimento espressivo». Ciò appare particolarmente evidente in quelle riprese ravvicinate di parti del corpo, specie delle mani, con funzione metonimica che «richiamano l'aspetto incoattivo del movimento stesso» — il pugno d'un proletario che si serra ma viene nascosto —, oppure che «palesano un conflitto motorio tra un movimento riflesso e l'impulso sollevato in 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>15</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 che si situa 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 se osservata 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 ora reclama una sua nuova definizione ed un suo inedito ruolo in un contesto, come quello del «montaggio verticale», dove è il complesso «inquadratura-montag-

15. Cfr. il capitolo intitolato *Stanislauskeij e Ignazio di Loyola, James e Les-sing*, in S.M. Ejzenštejn (1937), *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 178-201.



— dove l'espressività si dispiega lungo il solco di canoni codificati per la rappresentazione del sentimento propria 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 che le fa confluire nell'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 proprio attingono alla nozione di «movimento espressivo». Ciò appare particolarmente evidente in quelle riprese ravvicinate di parti del corpo, specie delle mani, con funzione metonimica che «richiamano l'aspetto incoattivo del movimento stesso» — il pugno d'un proletario che si serra ma viene nascosto —, oppure che «palesano un conflitto motorio tra un movimento riflesso e l'impulso voltivo 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 Eizenštejn ben conosceva<sup>15</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 che si situa 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 se osservata all'indomani dell'avvento del sonoro.

Ed è infatti la nascita del cinema sonoro ad imporre ad Eizenštejn un ripensamento della nozione di espressività recitativa che ora reclama una sua nuova definizione ed un suo inedito ruolo in un contesto, come quello del «montaggio verticale», dove è il complesso «inquadratura-montag-

15. Cfr. il capitolo intitolato *Stanislavskij e Ignazio di Loyola, James e Lesing*, in S.M. Eizenštejn (1937), *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 178-201.





gio" 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>16</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>17</sup>. Un contesto drammaturgico, quindi, che ancor maggiormente rispetto a prima, e in maniera ben più radicale, impegna Eizenštejn 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, Eizenštejn 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>18</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 contraporle l'una all'altra è solo un segno di ignoranza metodologica e di errore fattuale»<sup>19</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,

16. Cfr. *Ivi*, pp. 320-22.

17. *Ivi*, p. 350. Corsivi dell'autore.

18. La definizione di «bimeccanica» viene contrapposta da Eizenštejn 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. Eizenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, cit. Torneremo più avanti su questo punto.

19. S.M. Eizenštejn (1934), *La regia*, cit., p. 521.



clall'altro, adottano in maniera quasi integrale il Sistema Stanislavskij, convinti dell'efficacia cinematografica di uno dei concetti in esso contenuti, ossia quello di «azione fisica»<sup>20</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 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 Eizenštejn 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 Eizenštejn intendeva abbandonare nel film sonoro, per non renderlo mero «teatro fotografato», era proprio quella nozione di espressività che si era dimostrata valida tanto per l'«azione fisica» quanto per il «movimento espressivo». Una nozione, ricordiamo, che Eizenštejn aveva in qualche modo preso in prestito dall'arte figurativa anche perché andava incontro alle

20. 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*, «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 di 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), Ed. Riuniti, Roma 1961, p. 331.

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 teatro, 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 funzione (*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>21</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 capibollo, 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>22</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 gior-

21. S.M. Eizenštejn (1943), *Stili di regia*, (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1993, pp. 392 s., 397. Corsivi dell'autore.

22. S.M. Eizenštejn (1934), *Il movimento espressivo*. *Scritti sul teatro*, (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1998, pp. 60 s.

no 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. Treťjakov, il coautore del saggio del '23] attraverso questa formula verbale-figurativa: "il cranio che passa attraverso il volto".<sup>23</sup>

Una metafora, questa, che rimanda proprio a quel concetto di espressività come "uscita" di qualcosa dal chiuso dell'interiorità, di sua manifestazione all'esterno, appunto nello spazio e, in particolare, in quello della scena teatrale. Metafora che poco si 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 propria "micromimica"<sup>24</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>25</sup>.

Dunque, l'espressività cinematografica non è da ricercarsi 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

23. S.M. Eizenštejn (1948), *Memorie*, cit., p. 458.

24. Cfr. B. Balász (1948), *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, cit., p. 68.

25. E. Panofski (1934), *Stile e mezzo del cinema*, «Cinema & Film», n. 5-6, 1968, p. 17.

temporale, poiché, nel cinema, come sostiene Panofski, ed Eizenštejn ne ha certo coscienza lucida e variabile spaziale e quella temporale, diversamente inteso, accade nel teatro, non sono indipendenti, ma, al contrario, interagiscono reciprocamente in una «dinamizzazione dello spazio e parallelamente, in una spazializzazione del tempo»<sup>26</sup>.

Eizenštejn ne ha chiara consapevolezza, abbiamo detto, e mostra quando, sollecitato dall'avvento del sonoro, si pone il problema che «tutta la difficile intelaiatura temporale serve a coordinare i pezzi e modulata quasi esclusivamente su una linea di lavoro basata sulla risonanza "psicofisica" del pezzo»<sup>27</sup>, ossia su una sorta di livellamento del tempo, 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 spazio-tempo, che permette a Eizenštejn di chiamare «armonico» in causa - com'è ovvio, a livello di pura matematica - quell'universale linea «spazio-tempo» dell'«invarianza» della «teoria della relatività speciale», formata dalle tre dimensioni dello spazio già noto alla fisica classica (spazio, dalla linea del tempo)<sup>28</sup>. «L'armonico visivo - scritto Eizenštejn nel '29 - non è realizzabile nella stanza. [Esso] è un autentico elemento... della quarta dimensione. Pur restando nello spazio tridimensionale, e nel tempo spazialmente irrapresentabile, esso può solo consistere nel quadridimensionale (tre dimensioni e il tempo). La quarta dimensione? Einstein? Il mistic-

15. Corsivi dell'autore.

16. Eizenštejn (1929), *Il montaggio*, cit., p. 58.

17. Eizenštejn (1929), *Il montaggio*, cit., p. 58. È nota non solo la celebre formula  $E=mc^2$ , ma anche per il principio secondo il quale l'evoluzione di ogni particella o oggetto dell'universo viene determinata 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*, Boringhieri, Torino 1965.

smo? 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>29</sup>.

E tuttavia un simile enunciato, una simile concezione, scaturisce nient'altro che dallo studio effettuato da Eizenštejn 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 "provocazione" tra le varie categorie di stimoli (sui vari organi sensoriali)<sup>30</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: proprio perché lungo l'asse spazio-temporale si dispiegano ritmo, cadenza, metro della musica, della voce, del rumore – ed è assai significativo che, sempre in quei primi anni di cinema sonoro, 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>31</sup>.

29. S.M. Eizenštejn (1929), *Il montaggio*, cit., p. 58.

30. S.M. Eizenštejn (1928), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., p. 21.

31. 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

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 Eizenštejn, 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 *Marrèse* –, 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 *motto* – movimento)<sup>32</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 dettagli non si producono certo per il fatto che l'attore presta attenzione alla macchietta 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>33</sup>.

È a questo punto evidente che Eizenštejn, nella sua ricerca sulla recitazione, è giunto ad un punto di approdo

persona si tratta, di cosa sta provando in quel momento e in quali rapporti è col bambino». R. Arnheim (1932), *Film come arte*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 161.

32. S.M. Eizenštejn (1937), *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 177.

33. S.M. Eizenštejn (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 Eizenštejn sceglie un attore della levatura di Cercasov 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. Eizenštejn (1945-47), *La natura non indifferente*, (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1981, p. 334.

che gli permette finalmente di attuare quella conciliazione tra teorie e tecniche recitative in apparenza inconciliabili.

E troviamo assai significativo ch'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 di «conflitto».

## Il corpo risibile

È curioso come il cinema delle origini, ancora tanto vicino allo spettacolo da baraccone, accolga, seppur inconsapevolmente, funzioni e finalità indicate poco prima dall'arte colta e dalla filosofia e le faccia proprie nelle prime manifestazioni del genere cinematografico comico.

Lo scopriamo osservando il viaggio evolutivo del corpo comico – non certo nella sua completezza, ma soltanto in alcuni dei suoi momenti e dei suoi aspetti – da una forma di spettacolo ad un'altra: dal circo al film comico<sup>1</sup>.

Jean Starobinski, nell'applicare alle forme circensi il severo verdetto di Hegel secondo il quale sarebbe vacua la libertà ironica soprattutto nel caso in cui essa pretendesse di innalzarsi sopra lo spettacolo dell'umana vanità, ci ricorda come tali forme fossero confinate in una dimensione non irrealistica né tantomeno surreale, quanto in senso proprio il-reale<sup>2</sup>.

1. Su questo stesso tema cfr. O. Caldiron, S. Lucci, L. Marzo (a cura di), *Cinema 1919-1929*, Meridiana, Roma 1991; K. Anger, *Hollywood Babylon*, Adelphi, Milano 1979; T. Balio (a cura di), *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison 1976; K. Brownlow, *Hollywood, l'era del mito*, Garzanti, Milano 1980.
2. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Boringhieri, Torino, 1984, p. 65. Altri testi sul comico sono indirettamente evocati in questo capitolo: H. Bergson, *Il riso*, UTET, Torino 1971; C.G. Jung, *Psicologia della figura del briccone*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1980; M.M. Bachin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 2001; V. Propp, *Comicità e riso*, Einaudi, Torino 1998; G. Celati, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1975; P. Berger, *Homo Ridens*, Il Mulino, Bologna 1999; C. Simi, *Il comico*, Jaca Book, Milano 2002. Estratti di alcuni di questi testi si trovano ora in L. Termini, *Storia del comico e del riso*, Testo & Immagine, Torino 2003.

Quelle forme espressive costituivano, infatti, *in toto*, una assoluta negazione della realtà e delle sue leggi non solo sociali, culturali e morali, ma persino naturali, materiali e fisiche.

Un negazione, questa, che si attuava nel corpo vivo del *clown*, del buffone, del saltimbanco, dell'acrobata e del contorsionista, trasfigurato dalla stravaganza del costume e dal prodigio di un movimento sempre leggero, aereo, flessuoso e agile.

Ma proprio il fatto che tale metamorfosi operasse sul corpo, spogliandolo dei condizionamenti imposti dal resto dell'umanità e liberandolo, per così dire, dal suo legame gravitazionale con la terra, apriva nuove vie alle speculazioni dello spirito.

Starobinski ci ricorda ancora come questo corpo, che il pubblico borghese vedeva come degradato e addirittura osceno, apparisse invece, agli occhi degli artisti più colti e solleciti, come glorioso e affascinante, in quanto metafora del mondo delle origini, semplice e forte.

Tuttavia la celebrazione, anzi la nobilitazione che tali artisti compirono - in particolar modo nell'atmosfera plumbica dell'affermazione industriale che caratterizza il passaggio dal XIX al XX secolo - delle forme circensi, da sempre considerate come arte bassa e rozza, assume toni malinconici venati di triste consapevolezza e di rassegnazione dinanzi all'impossibilità di recuperare l'originarietà di un mondo arcaico irrimediabilmente perduto.

Ma quella potenza, quell'energia primigenia del circo che ancora si affacciava prepotentemente nelle opere di Mallarmé, Baudelaire, Degas, Picasso e altri, non era esaurita, ma solo confinata, isolata nello spazio circoscritto del palcoscenico o della pista.

A dimostrarlo e a immerterla nel reale, facendola apertamente circolare e liberandola per sempre da claustrofobie che chiuse, fu proprio il cinema, il primo cinema comico. E ciò a distanza di pochissimi anni dal recupero effettuato da quei grandi artisti.

Ciò che caratterizzava il corpo circense, infatti, immediatamente trapassa e si evolve nel corpo cinematografico comico. E questo accade perché l'attore del *gag* o della



comica giunge proprio da quel mondo arcaico e perduto, dove, sin dalla più tenera età, attraverso la tortura fisica dell'esercizio più severo e massacrante, aveva forgiato il proprio corpo e la sua espressività.

Guardando ai primissimi cortometraggi di Méliès, di Max Linder o di altri, riscopriamo nel corpo attitudini simili a quelle circensi. In principio, si tratta di una derivazione diretta, quasi del tutto noncurante della diversità profonda che sussiste tra le due forme di spettacolo. Il corpo comico, dinanzi alla macchina da presa, si profonde in capriole, giravolte, balzi, equilibristici che cerca di immettere a forza dappinna sul palcoscenico, poi in un ambiente naturale, infine persino in un tessuto via via votato al realismo drammatico di un logico e consequenziale sviluppo di eventi.

Sin dai primi *gag*, dove pur viene perseguita una sorta di compromesso tra l'impianto drammaturgico per così dire realistico de *L'arroseur arrosé* dei fratelli Lumière e quello a-realistico del numero da circo, è del tutto manifesta ed evidente la forzatura. Del *clown* o del pagliaccio, il corpo comico cinematografico inizialmente non solo conserva in gran parte la sembianza esteriore, attraverso la pesantezza del trucco, la stramberia dell'abito, l'enfasi stravolta della mimica facciale, ma ancora ne sfrutta le movenze. Accade così che il corpo, colto in un ambiente naturale, mentre è intento a compiere quei movimenti ginnici, appaia per così dire trapiantato da un mondo ad un altro; sembri, in senso proprio, *fuori luogo*. Il suo atletismo acrobatico, per non presentarsi come autonoma *performance*, è costretto a ricorrere al pretesto di una situazione che lo giustifichi. Ed anche quando l'atletismo acrobatico riesca a sfruttare pienamente tale pretesto, cercando di integrarsi organicamente con il complesso della seppur minima ed elementare organizzazione drammaturgica del film, esso rimane quasi una esibizione di abilità e di destrezza a sé stante e mantiene la forma chiusa del numero da circo.

Ciò accade perché il corpo circense porta nel cinema il movimento fine a se stesso, scisso dal *continuum* e dalla finalità drammaturgica.

Ma, nel film, il movimento inteso come pura manifestazione fisica, pur mantenendo l'aspetto dell'agilità, perde

immediatamente i suoi connotati circensi di aereità e leggerezza e si ammantava di un senso di pesantezza e di piena materialità.

È questo uno dei modi con cui il film di finzione difende paradossalmente il proprio realismo dinanzi al rischio di diventare un documentario sul circo, o meglio, di ridiventare, come al principio, una semplice testimonianza su particolari manifestazioni umane, volta a muovere meraviglia e stupore.

È come se il realismo dell'ambiente in cui viene collocata la macchina da presa si espandesse imponendosi con forza non solo nell'ambito del movimento del corpo, ma, più in generale, nell'insieme di elementi che costituisce l'aspetto esteriore del corpo stesso.

Non è certo un caso che il corpo circense, per affrontare la metamorfosi in corpo cinematografico, abbandoni sulla pista sabbiosa il proprio costume fantasioso e variopinto e la propria spessa maschera di cerone.

Spogliato dei suoi attributi a-realistici, il corpo lotta per rivalizzare quell'ambizioso obiettivo che nel chiuso e isolato mondo del circo non riuscì a realizzare: far irrompere nella realtà la propria arcaica e originaria potenza benefica e rigenerante.

Ma come immettere il movimento privo di finalità e funzione drammaturgica in una struttura drammaturgica motivata e sempre più articolata?

Come tramutare la natura giocosa e ilare del movimento circense in natura ironica, satirica, addirittura irriverente e cortosiva?

Il passaggio avviene senza brusche scosse, ma con una gradualità che risente della progressiva affermazione di una nuova forma di spettacolo con proprie caratteristiche e peculiarità drammaturgiche.

Una gradualità, questa, che lascia le sue tracce, ad esempio, nel rapido passaggio evolutivo dal *gag* alla *slapstick comedy* di Mack Sennett.

Il corpo circense, trasformato in corpo cinematografico comico, perde, in questa fase, gran parte della sua acrobaticità, del suo ginnico atletismo e abbandona la pretesa di esibire la propria destrezza e la propria abilità. Di tali doti

mantiene, però, l'agilità e la scioltezza. Esso abbandona anche lo slancio aereo, il volo illusorio e simulato; ma conserva la flessibilità, l'elasticità. Insomma, il corpo accentua ulteriormente la propria materialità, la propria durezza consistenza e si fa più terreno, adattando le proprie doti fisiche all'impatto con il reale.

Il repertorio circense, tuttavia, lascia segni ed eredità fondamentali sul corpo cinematografico. L'espressività di quest'ultimo, infatti, poiché non si avvale della parola, attinge al secolare patrimonio del linguaggio pantomimico e all'universalità della mimica muta clownesca. Dunque, il corpo si fa carico quasi per intero dell'espressione e della comicità, la quale, come nel passato non solo recente ma anche remoto, diventa tanto più intensa quanto più aumenta la velocità dei movimenti. Tale velocità, però, dal punto di vista degli effetti sul pubblico, si fa più efficace, nel cinema, il quale, come nota, già nel 1908, il letterato e filosofo ceco Václav Tille, è alla ricerca di una propria drammaturgia della recitazione, tesa non solo ad una maggiore naturalezza espressiva, ma anche ad una sensibile riduzione dei tempi della rappresentazione. La brevità delle scene, tipica del cinema, impone così all'azione dell'attore di farsi più «vivace», «concisa», «definita» e quindi «più facilmente intelligibile»<sup>3</sup>.

Tali novità trovano nel corpo cinematografico comico la loro massima espressione, anzi, persino una loro esasperazione appositamente perseguita per creare effetti parossistici. Non a caso, le due principali forme d'azione su cui si incentra l'impianto drammaturgico del *gag* prima e della *slapstick comedy* poi, ossia la baruffa e la corsa colta sempre nel binomio fuga-inseguimento, sussistono proprio in virtù della velocità del movimento compiuto dal corpo ed accentuano il loro effetto comico grazie alla sua accelerazione per così dire folle.

Oltre a ciò, come il corpo del clown o del pagliaccio, quello dell'attore cinematografico comico è posto sullo stesso piano dell'oggetto di cui condivide la stessa materialità con la propria partecipazione supina o addirittura con il

3. V. Tille (1908), *Kinema*, in G. Aristarco (a cura di), *Teorici del film*, Celid, Torino 1979, p. 27.

proprio soccombere inerte agli eventi e agli accidenti. Le doti fisiche del corpo, quindi, emergono in un repertorio che non prevede più tanto l'acrobazia circense propriamente detta, quanto le corse, le cadute, i calci, i pugni, gli schiaffi, le torte in faccia che, seppur appartenevano in qualche misura al repertorio del *clown*, in questa fase fanno la fortuna di attori come ad esempio Fatty Arbuckle, Charley Chase, Harry Langdon, Mabel Normand, Gloria Swanson e Ben Turpin, in prima fila nei famosi «Keystone cops» o nelle altrettanto note «Bathing beauties», serie di avventure e disavventure di poliziotti sfortunati o di belle ragazze al bagno. Ma, come vedremo più avanti, le eredità circensi, dirette o indirette, non sono immuni da ulteriori trasformazioni radicali e progressivi adattamenti al nuovo spettacolo.

Frattanto, però, a questa parte d'eredità del repertorio circense l'espressività del corpo cinematografico comico aggiunge qualcosa di quella derivata dal teatro di varietà, altra forma di spettacolo genuinamente e autenticamente popolare<sup>4</sup>.

L'arsenale espressivo del varietà conduce il corpo ad andare oltre la semplicità elementare del *movimento* e gli permette di raggiungere l'articolazione e la compiutezza dell'*azione*. Dall'azione, forma drammaturgica diversa per complessità dal movimento, il comico cinematografico ricava una serie di convenzioni, modelli e stilemi espressivo-

4. Sulla dialettica tra teatro e cinema delle origini nell'ambito della recitazione mi limito a segnalare i contributi maggiormente inerenti i temi qui affrontati: G. Calendoli (a cura di), *Cinema e teatro*, Ed. Ateneo, Roma 1957; G. Calendoli, *L'attore. Storia di un'arte*, Ed. Ateneo, Roma 1959; L. Quaresima, *Bravo! Tra palcoscenico e set. Il mestiere dell'attore nella Germania del Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1985; J. Aumont (a cura di), *Le Théâtre dans le cinéma*, Cinémaèque Française, Paris 1992-93; F. Albera, *Théorie du corps expressif dans le cinéma français des années '20*, in G. Menegaldo, *L'expression du sentiment au cinéma*, La Licorne/UFJ Langues Littérature Université de Poitiers, n. 37, 1996; C. Amiard-Chevrel (a cura di), *Théâtre et cinéma années Vingt*, L'Age d'Homme, Lausanne 1990; C. Molinari, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari 1992; B. Brewster, L. Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, Oxford 1997; F. Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Marsilio, Venezia 1999; G. Livio, *L'attore cinematografico*, Zona, Arezzo 2007.

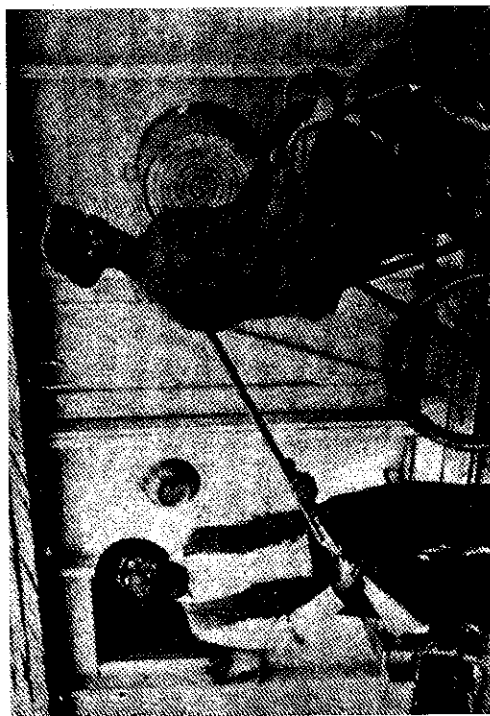


linguistici e drammaturgici ricchi di invenzioni farsesche, di giochi degli equivoci e della sostituzione, di scambi di persona, di divertenti situazioni-tipo e di scherzi e faccende d'ogni genere.

Il corpo dell'attore cinematografico comico, in questo modo, passa dall'incarnare una maschera - nella cui caratterizzazione tanta parte hanno ancora la commedia dell'arte e la pantomima - all'interpretare un tipo, se non proprio, in alcuni casi, un personaggio, pur ancora quasi del tutto privo di spessore e consistenza psicologici.

I brevi film di Mack Sennet, infatti, si popolano via via di borghesi e di poveracci, di uomini di legge e di una schiera di piccoli furfanti, bricconi e canaglie dei ceti più umili. Una certa parte della società americana trova, così, una propria prima graffiante rappresentazione cinematografica che, se pur non ha intenti esplicitamente critici, ha comunque sicuramente effetti potentemente catartici, come testimonia l'estrazione sociale del pubblico che affolla in massa le sale per ridere d'un riso fragoroso, a tratti liberatorio - facciamo comunque notare, in inciso, che la *slapstick comedy* rimane comunque socialmente innocua perché in essa l'effetto catartico elide quello suggestivo, in quanto alla rappresentazione dell'atto più violento segue sempre quella rassicurante del suo effetto negativo nullo: il corpo colpito, schiacciato e maltratto in ogni modo, riappare subito dopo pronto per dar vita ad un altro esilarante *gag*.

Questo, come vedremo, contribuisce ad attribuire al corpo un forte a-realismo che tuttavia si innesta sul realismo di derivazione teatrale che fa sentire immediatamente il proprio peso sul corpo dell'attore: esso si ammantava ulteriormente di quotidianità, ma acquisisce, d'altro canto, una maggior padronanza del gesto, della postura, della prossemica, ecc. Inoltre, il suo aspetto esteriore si allontana sempre più dalla fantasiosa stravaganza circense: sono sempre meno numerosi i volti che enfatizzano la deformità fisica e fisionomica o che improntano la loro mimica facciale alla smorfia per imitare la maschera del pagliaccio, anche se non mancano quelli che ancora tentano in ogni modo di avvalersi degli ultimi residui della pesantezza del trucco clownense, ora tramutato nel nero del fumo o delle «black-faces» con cui i bianchi deridono razzisticamente i neri.



Oltre al realismo, anche la tecnologia cinematografica interviene ad affinare l'espressività del corpo e a tracciare, se non a indicare, seppur ancora in maniera del tutto imprecisa, i tratti di una recitazione comica propriamente filmica.

L'alternanza dei piani di ripresa, l'utilizzo del primo piano, i movimenti di macchina, il montaggio, incidono profondamente nell'espressività del corpo e la allontanano sempre più da quella caratterizzante altre forme di spettacolo.

Non solo, ma accade che, sottoposto alla trasformazione dei mezzi tecnologici cinematografici, il corpo acquisisca una sembianza fantastica assolutamente nuova e profondamente diversa rispetto a quella circense.

A rilevarlo è ancora l'acuto Tille, il quale nota come, nel film, il trucco tecnico, sperimentato sin dai primi cortometraggi di Méliès a fini comici, appaia simile a uno strumento di «stregoneria», attraverso cui «gli incidenti e i gesti di tutti i giorni divengono veri miracoli»<sup>5</sup>. E gli pare anche che tale trasfigurazione spettacolare possa aspirare persino ad essere «la rappresentazione delle immagini della nostra vita interiore; una rappresentazione che l'intelligenza si sforza di captare e di trattenere, ma che, vorticando, o avvolgendosi come nebbia, evapora continuamente sulla soglia della nostra coscienza»<sup>6</sup>.

Dunque la tecnologia cinematografica opera per immettere nella rappresentazione realistica un corpo che appare in qualche modo dotato di possibilità magiche, fantastiche; un corpo, quindi, che, così caratterizzato, sembra far sconfinare l'a-realismo di derivazione circense nella realtà. Il cinema introduce, in questo modo, una novità di grande rilievo, capace non solo di dare forma rappresentativa concreta a quello sconfinamento, ma anche di creare una sorta di osmosi tra reale e fantastico, nella quale i due termini sembrano in qualche modo persino confondersi e scambiarsi l'un l'altro<sup>7</sup>.

5. V. Tille, *Kinema*, cit., p. 31.

6. *Ibid.*, p. 34.

7. Sulla recitazione mi limito a segnalare di seguito solo alcuni dei testi inerenti i temi qui affrontati. Ulteriori rimandi ai temi della recitazione, dell'attore e del divisimo sono compresi nelle note ai capitoli su Cary Grant e Marilyn Monroe. M. Marsh, *Screen Acting*, Photo-Star,

Ma lo stravolgimento della realtà fenomenica operato dalla tecnologia cinematografica interviene in maniera del tutto equivalente per scambiare e confondere anche il corpo stesso con gli oggetti. La tecnologia, infatti, con l'anima re le cose inerti, facendole muovere autonomamente, in qualche modo le dota di una vita che sembra tolta al corpo dell'uomo. Non vi è più soltanto, come nel circo, una graduazione del corpo ad oggetto, ma persino una sua vera e propria alienazione in rapporto ad esso. La relazione corpo-oggetto di stampo clownesque, acquista, con la tecnologia del film, tratti inediti e nuovi risvolti che sembrano anticipare esiti che troveranno piena espressione e rappresentazione in un cinema comico più maturo. Il corpo comico di attori-autori come Charles Spencer Chaplin<sup>8</sup> e Joseph Francis Keaton sembra davvero farsi carico di uno dei grandi temi posti durante il secolo precedente dalla riflessione sul capitalismo: l'alienazione del soggetto in rapporto all'oggetto.

Ma sono molti altri i temi, centrali nella cultura della contemporaneità, che sembrano incarnare i corpi comici di Chaplin e Keaton. È proprio con questi due grandi, infatti, che il cinema non solo accoglie e fa proprie le istanze dell'arte colta su quella popolare, ma offre una propria inter-

Los Angeles 1921; C. Aubert, *The Art of Pantomime*, Henry Holt and Co., New York 1927; U. Barbaro, L. Chianini (a cura di), *L'attore. Saggio di antropologia critica*, Bianco & Nero, Roma 1938; U. Barbaro, L. Chianini (a cura di), *L'arte dell'attore*, Bianco e Nero Editore, Roma, 1950; E. Morin, *I divi*, Mondadori, Milano 1963; O. Aslan, *L'acteur au XX siècle*, Seghers, Paris 1974; P. Barkworth, *About Acting*, Seker and Warburg, London 1984; B. McArthur, *Actors and American Culture, 1880-1920*, Temple University Press, Philadelphia 1984; G. Buttcock, N. Robert, *The Art of Performance*, Dutton, New York 1984; J. Naremore, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley 1988; L. Moullet, *Politique des acteurs*, cit.; G. Menegaldo (a cura di), *L'expression du sentiment au cinéma*; G.P. Brunetta, *Fuori l'attore!*, AA.VV. (a cura di A. Boschi, G. Manzoli), *Oltre l'attore II / Beyond the Actor II*, «Fotogenia», n. 3, Clueb, Bologna 1996; F. Pitassio, *Attore/Dirigibile*, Castoro, Milano 2003; J. Nacache, *L'acteur du cinéma*, Colin, Paris 2004; A. Facciali, *Harold Lloyd. L'officina della risata*, Kaplan, Torino 2005.

8. Cfr. a tale proposito: P. Tyler, *Chaplin: last of the clowns*, The Vanguard, New York 1948.

pretazione dei temi e delle problematiche insiti in quelle stesse istanze e le fissa in un modello di recitazione che sopravviverà nel tempo a dispetto dell'avvento del cinema sonoro. Stan Laurel e Oliver Hardy volgeranno quello stesso modello di recitazione in una drammaturgia votata al parossismo; i fratelli Marx, in un impianto di surrealtà carnevalesca e "sproloquante"; Jacques Tati lo immetterà in un tessuto di rumore e musica; Totò lo irrigidirà per così dire in un balletto meccanico di marionetta; Jerry Lewis e il primo Woody Allen lo recupereranno attraverso una rivisitazione del gag<sup>9</sup>.

L'emergere di due personalità artistiche di tale levatura segna, così, in maniera profonda, netta e definitiva il confine tra una fase e l'altra del percorso evolutivo del comico cinematografico.

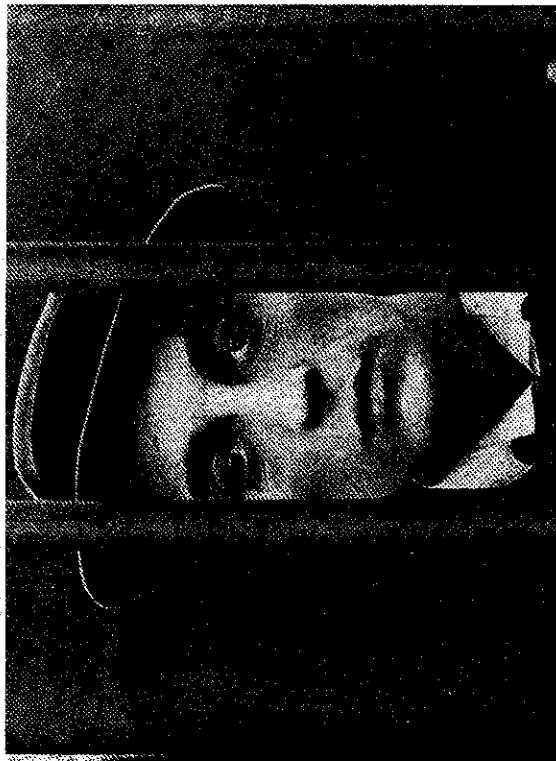
Emblematica, sotto questo aspetto, è la serie di passaggi e progressive trasformazioni che entrambe attraversano dal periodo dell'esordio nei gag sino a quello della loro massima espressione artistica.

Il personaggio di Charlot e quello di Buster acquisiscono una sempre maggiore centralità nel film, allorché la loro caratterizzazione si fa più precisa e definita.

La loro identità spicca su uno sfondo indistinto di tipi intercambiabili e si fissa innanzitutto nell'aspetto esteriore che fa dell'accessorio dell'abbigliamento il dettaglio differenziante. Da un lato, Charlot diviene immediatamente riconoscibile per il proverbiale insieme di bombetta, bastoncino di bambù, scarpe sfondate e baffetti (questi ultimi diventati poi, come ha notato Bazin, oggetti di «un'effrazione», anzi di un «furto ontologico» da parte di Hitler<sup>10</sup>); dall'altro, Buster si identifica per l'eleganza sobria e, in particolare, per il caratteristico cappellino piatto.

9. Cfr. G. Cremonini, *Il comico e l'altro*, Cappelli, Bologna 1978; P. Kral, *Les Burlesques ou la parade des sonnambules*, Stock, Paris 1986; G. Cremonini, *La forma comica del pensiero*, «Garage», n. 13, 1999; G. Cremonini, *Playtime. Viaggio non organizzato nel cinema comico*, Lindau, Torino 2000; E. Dreux, *Le cinéma burlesque: ou la subversion par le geste*, L'Harmattan, Paris 2007; P. Kral, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Ramsay, Paris 2007.

10. Cfr. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., in particolare il capitolo *Pasticcio e posticcio o il nulla per dei baffetti*, pp. 49-53.



I volti di entrambi non sono più, come quelli dei tipi dei gag, sepolti dalla maschera di cerone o camuffati sotto il nero di un pesante trucco, ma – parafrasando quanto Barthes scrive in particolare a proposito di Charlot e applicandolo anche a Buster – essi sembrano prendere forma dal trucco stesso, da una «materia liscia e friabile» a un tempo, nella quale vengono scolpiti, acquistando così quegli attributi di perfezione che li avvicinano al *totem*<sup>11</sup>. Nell'affascinante descrizione di Barthes, si trova un acutissimo rilievo che rende conto dell'unicità dell'operazione compiuta da Chaplin e Keaton per dar vita ai loro personaggi: la differenza sostanziale tra maschera e volto e, in particolare, «volto totemico». Mentre la maschera occulta il volto e i suoi tratti caratteristici, togliendogli la sua peculiarità non solo fisionomica ma anche espressiva, dunque la sua identità, il «volto totemico» ne mantiene invece l'individualità proprio in quanto viene per così dire estratto appunto da una «materia liscia e friabile», secondo un atto creativo che richiama quello di Michelangelo sul blocco di marmo grezzo. Si tratta dunque di un'operazione attraverso la quale il volto via via prende forma, emerge secondo un procedimento per così dire di estrazione, assolutamente inverso rispetto a quello di occultamento che realizza la maschera. Nella costruzione della maschera, infatti, la materia ha un'importanza relativa; mentre il «volto totemico» è così consustanziale alla materia da cui emerge da trattenerne in sé le caratteristiche e, in particolare, quelle che ce lo fanno apparire, in senso proprio, appunto come un *totem*, astratto e ideale quanto basta per essere icona di se stesso. Inutile sottolineare, quindi, che il passo che separa un tale volto dal diventare – secondo le definizioni che Bazin offre di Charlot ma che tanto meglio si applicano a Buster – figura mitologica o, anzi, archetipo, è assai breve.

11. Vale la pena di rileggere le parole con cui Barthes paragona il volto di Greta Garbo a quello di Charlot nel saggio dal titolo *Il viso della Garbo*: «Anche nell'estrema bellezza, questo viso non disegnato ma scolpito in una materia liscia e friabile, cioè perfetto ed effimero ad un tempo, raggiunge la faccia infarinata di Charlot, i suoi occhi di trite vegetale, il suo viso di totem». R. Barthes, *Sul cinema*, cit., p. 41.

È chiaro che un volto simile trova nel primo piano il mezzo della sua massima espressione. Si tratta, tuttavia di una conquista non immediata, frutto di lungo esercizio. La fugacità dei primi cortometraggi non lascia certo il tempo necessario a questa ricerca. La micromimica di Buster e in particolare di Charlot, pur ripresa a distanza ravvicinata, si distingue a fatica da quella degli altri personaggi e partecipa ancora di un'espressività enfatica e marcata.

Ben presto, però, Charlot si identifica per una micromimica facciale che, pur avvalendosi in gran parte dell'enfasi espressiva, dell'esagerazione, se non proprio della smorfia, definisce, con una precisione sempre maggiore la sua personalità<sup>12</sup>. Mentre, come ha scritto Bazin, «il primo Charlot

12. Della vasta bibliografia esistente su Chaplin offriamo solo alcuni riferimenti riguardanti più da vicino i temi qui affrontati: L. Delluc, *Charlie Chaplin*, M. de Brunoff, Paris 1921; S.M. Eizenštejn, *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, Einaudi, Torino 1952; S.M. Eizenštejn, *Charlie Chaplin*, SE, Milano 2005; D. Sternberger, *Ombre del mito: Charlot, Mephisto, Marlene*, Il Mulino, Bologna 1992; G. Sadoul, *Vita di Charlot*, Einaudi, Torino 1952; T. Huff, *Charlie Chaplin*, Gallimard, Paris 1953; A. Bazin, *Charlie Chaplin*, Cerf, Paris 1972; B. Améngual, *Charlot entre le type et la personne*, Travaux et Culture, Paris 1953; G. Viazzi, *Chaplin e la critica*, Laterza, Bari-Roma 1955; A. Solmi, *Tre maestri del cinema: Carl Dreyer, René Clair, Charlie Chaplin*, Vita & Pensiero, Milano 1956; B. Améngual, *Charles Chaplin*, Serdoc, Lyon 1963; M. Martin, *Charles Chaplin*, Seghers, Paris 1966; J. Mity, *Tout Chaplin*, Seghers, Paris 1972; P. Baldelli, *Charlie Chaplin*, La Nuova Italia, Firenze 1977; AA.VV., *Chapliniana: Chaplin e la critica*, Laterza, Bari-Roma 1979; G. Oldrini, *Il realismo di Chaplin*, Laterza, Bari-Roma 1981; C. Tagliabue, *Charlie Chaplin: un cinema per l'uomo*, Ed. Paoline, Roma 1981; AA.VV., *Charlie Chaplin*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1987; W. Rothman, *The "I" of the camera: essays in film criticism, history, and aesthetics*, Cambridge University Press, London 1988; C.J. Maland, *Chaplin and American culture: the evolution of a star image*, Princeton University Press, Princeton 1989; C. Silver, *Charles Chaplin: an appreciation*, MOMA, New York 1989; J. Epstein, *Charlie Chaplin: ritratto inedito di un poeta vagabondo*, Gremese, Roma 1992; M. Chion, *Les lumières de la ville*, Charles Chaplin, Nathan, Paris 1994; G. Cremonini, *Charlie Chaplin*, La Nuova Italia-Castoro, Firenze-Milano 1995; D. Robinson, *Chaplin: la vita e l'arte*, Marsilio, Venezia 1995; D. Robinson, *Chaplin. Un uomo chiamato Charlot*, Electa/Gallimard, Paris 1996; A. Fiaccarini, C. Cenciarelli, M. Zegna (a cura di), *The Great Dictator*, Le Mani-Cineteca di Bologna, Recco 2002; A. Mazzanti, *Charlie Chaplin: il tempo delle immagini*, Ente dello Spettacolo, Roma 2007.

è un essere piuttosto cattivo, che appioppa calci nel sedere ai suoi antagonisti non appena essi sono in una posizione dalla quale non glieli possono rendere.<sup>13</sup> Io Charlot più maturo perde quasi completamente tali connotati. Emerge così un personaggio che, al di là o forse proprio per le innocue marachelle e le piccole villanie commesse di nascosto, appare una creatura di fiabesca innocenza e ingenuità e perciò delicata, quasi come se la «materia liscia e friabile» nella quale è scolpita, rischiasse di rompersi non appena venisse urtata o persino sfiorata dalla rozzezza del mondo.

Il volto di Charlot, più che non il suo corpo, è il luogo in cui tale delicatezza si manifesta. Charlot fa il broncio, apre un sorriso solare e generoso, sgrana uno sguardo incredulo e timoroso, alza vanitosamente le sopracciglia, sbatte ripetutamente e velocissimamente le palpebre, lancia sguardi maliziosi. È tutta una retorica del volto in cui è impossibile non leggere un chiaro richiamo all'universo femminile, dal quale Chaplin attinge come da un luogo depositario di manifestazioni di delicatezza. E tuttavia vi attinge in una maniera disincantata, che gli permette di mediare l'assorbimento delle espressioni che in esso trova, attraverso un'interpretazione votata agli schemi dell'amicamento parodistico. Ed è proprio questa sottile membrana a permettergli di far sfociare, nei momenti di più spassoso divertimento, la delicatezza di Charlot in preziosità. Non può stupire tutto questo se ricordiamo quanto ha scritto Bazin a proposito dell'ambivalente rapporto di Chaplin con le donne; anche se è bene sottolineare che, per quanto riguarda l'espressione micromimica del volto di Charlot, abbiamo fatto riferimento non alla particolarità e alla materialità femminile, ma ad un'idea di femminile astratta e archetipica, intesa quale originario opposto al maschile.

Questa attitudine alla smorfia, quasi alla posa, se non persino alla mossetta, è del tutto assente nella micromimica di Buster<sup>14</sup>. La vivacità e l'animazione espressiva che accen-

13. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 229.

14. Circa l'ampia bibliografia su Keaton offro di seguito solo qualche riferimento maggiormente recente i temi qui trattati: J.L. Neibaur, *Arbuckle and Keaton: their 14 film collaborations*, Jefferson-McFarland,

l'uno il volto di Charlot di un guizzo sempre vivo e vitale, trasformano, sul volto di Buster, in una calma, anzi, in una flemma, persino in una sorta di imperturbabilità, l'impetuosità attraverso un dominio di rara e assoluta precisione del movimento micromimico. È, infatti, quasi leggendaria l'apparente immobilità dell'uomo che non ride mai, come venne definito Buster nelle pubblicità dei suoi film, alludendo alla comicità data dall'evidente contrasto dell'espressione del suo volto in rapporto al contesto divertente. È chiaro, tuttavia, che il volto di Keaton non solo non è immobile, ma neanche neutro e nemmeno inespressivo. Quel senno di poi che, a distanza di molti anni, ha eliso alla base la validità dell'esperimento e dell'effetto Kulešov che erroneamente sancisce la superiorità significativa ed espressiva al rapporto tra volto e contesto piuttosto che ai valori insiti nei due termini di tale rapporto – è anche quello che permette di sciogliere il luogo comune dell'uomo

London 2007; Noel Carroll, *Comedy incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping*, Malden, Blackwell 2007; S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, Ed. dell'Orso, Alessandria 2006; R. Arbuckle, *A rotta di collo: realizzare film comici è un lavoro serio*, Ermitage Cinema, Bologna 2004; F. Ballo, *Buster Keaton*, Lindau, Torino 2000; A. Horton, *Buster Keaton's Sherlock Jr.*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; G. Oldham, *Keaton's silent shorts*, Southern Illinois University, Edwardsville 1996; G. Cremonini, *Buster Keaton*, Il Castoro, Milano 1995; B. Keaton, *Memorie a rotta di collo*, Feltrinelli, Milano 1995; J.-P. Coursodon, *Buster Keaton*, Lherminier, Paris 1989; R. Provenzano, *La realtà deformata: il cinema di Buster Keaton*, Coop.I.U.L.M., Milano 1985; B. Keaton, *Slapstick*, I.A. Talante, Nantes 1984; R. Benayoun, *Le regard de Buster Keaton*, Herscher, Paris 1982; F. Ballo, *Buster Keaton*, Mazzotta, Milano 1982; D. Moews, *Keaton: the silent features close up*, University of California Press, Berkeley 1977; R. Anobile, *The best of Buster*, Hamish Hamilton, London 1976; B. Keaton, *The general*, Darien House, New York 1975; P. Arlorio, *Il cinema di Buster Keaton*, Samona e Savelli, Roma 1972; G. Rondolino, *Buster Keaton*, A.I.A.C.I., Torino 1970; D. Robinson, *Buster Keaton*, Secker & Warburg, London 1969; D.W. McCaffrey, *4 great comedians: Chaplin, Lloyd, Keaton, Langdon*, A.S. Barnes & Co., London-New York 1968; R. Blesh, *Keaton*, Secker & Warburg, London 1966; M. Oms, *Buster Keaton*, Serdoc, Lyon 1964; J.-P. Lebel, *Buster Keaton*, Editions Universitaires, Paris 1964; J.-P. Coursodon, *Keaton et cie: les burlesques américains du "muet"*, Scgthers, Paris 1964; D. Turconi, F. Savio (a cura di), *Buster Keaton*, MIAC, Venezia 1963.

che non ride mai<sup>15</sup>. Sappiamo ormai che uno dei paradossi della comunicazione umana non verbale è l'impossibilità di non comunicare: l'espressività del volto o del corpo non consta di un suo grado zero, quindi, non può in nessun modo essere definita neutra o inespressiva. Se Buster non ride, dunque, non è certo perché si impedisca di muovere le labbra e la bocca in direzione delle orecchie, a formare un lungo ed evidente solco orizzontale, quanto perché sono talmente rare le occasioni o le ragioni che la vita gli presenta per farlo, che preferisce dissimulare o persino nascondere cautamente e scaramanticamente l'espressione della propria provvisorietà e incerta felicità. La sua gamma di espressioni, però, non è meno ricca di quella di Charlot. È anzi, più densa di sottili sfumature. Esse si addensano nei movimenti tenui e calibrati dei muscoli intorno alla bocca e agli occhi. È nella leggera piega all'in su o all'in giù delle labbra e nella tensione o nel rilassamento delle due fenditure delle palpebre che si instaura una relazione sempre colma di significati. Si tratta certo di una relazione dinamica che tiene conto non tanto degli elementi in sé, colti nella loro statica posizione, quanto del loro atteggiarsi reciproco, secondo una mobilità non sempre sollecitata ma piuttosto ritardata e lenta.

Ciò che, però, all'interno di tale insieme si carica maggiormente di pregnanza è lo sguardo. Esso si fa di volta in volta sognante, assorto, assente, vitreo, opaco, velato di tristezza, attributi che si intensificano allorché tale sguardo sembra fissare la propria messa a fuoco sempre altrove rispetto al punto in cui è concentrato quello degli altri personaggi o persino quello dello spettatore. Addirittura non sono rari i casi in cui la messa a fuoco è, come si suol dire,

15. Sulle riconsiderazioni dell'"effetto K" cfr. L. Kulešov (1941), *Il lavoro con l'attore*, Bianco e Nero, anno I, n. 1, ottobre 1947; V. Pudovkin (1934), *L'attore nel film*, in Id., (a cura di U. Barbaro), *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma, 1961; L. Kulešov, *Kuleshov on Film*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1974; J. Aumont (a cura di), *L'effet Koulešov/The Kuleshov Effect*, «Iris», vol. IV, n. 1, 1986; J. Aumont, *Du usage au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris 1992; F. Albera (a cura di), *Vers une théorie de l'acteur: colloque avec Lev Koulešov*, L'Age d'Homme, Lausanne 1994; L. Termini, *La drammaturgia del film*, Testo & Immagine, Torino 1998, pp. 25-29.

all'infinito; sia che Buster rivolga il suo sguardo lontano sia che lo rivolga ad una persona o ad un oggetto che sta osservando da vicino. È quindi uno sguardo, quello di Buster, che è perennemente irraggiungibile o perché dislocato altrove e all'infinito oppure perché immerso in se stesso. Uno sguardo dunque impenetrabile, intangibile. Keaton attiva, in questo modo, un senso di inquietudine nello spettatore non dovuta al mistero di tale sguardo, ma alla sua inarrivabilità, alla sua fuga dal mondo. La realtà, popolata di persone od oggetti, non rappresenta il luogo in cui dimora Buster. Se l'unicità di Charlot vive nella sua delicatezza, quella di Buster sconfinava persino nell'estraneità, non quella di chi è alienato, ma di chi ha il potere di alienare.

Per tali ragioni, non sembra eccessivo né paradossale dire che con Keaton il volto-*totem*, proprio attraverso la recitazione micromimica facciale più che non attraverso la scelta dei tratti fisici distintivi, assurge quasi al suo massimo grado di astrazione e partecipa di una forza autoreferenziale di simulacro che la mobilità estrema e coinvolta di Charlot in qualche modo indebolisce e devia da sé.

I corpi di Charlot e di Buster, diversamente dal volto, non hanno caratteri totemici. Sono comunque certo corpi sottoposti ad una forte stilizzazione recitativa, anch'essa affinata lungo il corso di un'evoluzione complessa che muove verso una progressiva affermazione dell'estraneità dei due personaggi nei confronti del reale la cui massima espressione non è tanto l'assimilazione alla marionetta, quanto quella al ballerino - non a caso, Chaplin utilizzerà la danza nei suoi film più tardi come *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) e *Il grande dittatore* (*The Great Dictator*, 1939). A tale proposito Arnheim ha infatti rilevato in Chaplin e Keaton «una caratteristica melodia del modo di muoversi», tale da poter esprimere un vero e proprio «tema dinamico», definibile persino «con la precisione dei termini musicali»<sup>16</sup>.

Tutto ciò, tuttavia, si manifesterà nella sua pienezza solo quando i due personaggi usciranno dagli schemi chiusi e

16. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 161, anche per le due citazioni successive.

rigidi dell'elementare drammaturgia del *gag*<sup>17</sup> fatta di un campionario di situazioni-tipo reversibili e reiterabili all'infinito ed entreranno in una dimensione drammaturgica aperta, variabile e modulabile, alla quale, come sottolinea Bazin in particolare per i film di Chaplin, «non si potrebbero applicare gli usuali criteri della drammaturgia cinematografica» poiché si compone di «cristalli drammatici», ossia di «scene quasi autonome, ognuna delle quali si accontenta di sfruttare a fondo la situazione»<sup>18</sup>.

Ma è proprio nel singolare sfruttamento di tali situazioni che si radica il comico.

Venendo meno la convenzionalità dell'impianto drammaturgico, la comicità è costretta a sorgere in maniera più naturale, a irrompere in un contesto realistico con un effetto-sorpresa che ne amplifica la forza d'impatto sullo spettatore. Non solo, ma essa scaturisce sempre in rapporto alla reazione del personaggio al mondo; una reazione perennemente goffa, fuori luogo, inadatta. La spontaneità e l'involtarietà che così la caratterizzano, sembrano giungere a rafforzare l'idea che Buster e Charlot siano inadeguati a stare nel mondo e perciò profondamente estranei ad esso. E il loro corpo, che è nato nell'anti-mondo del circo, è l'elemento che più risente di tale inadeguatezza e che più clamorosamente la manifesta. Imnesso finalmente a tutti gli effetti nel reale, il corpo comico circense-cinematografico cerca in maniera inadeguata di trovare la propria adeguatezza. E proprio la constatazione di questo paradosso genera un riso colmo di compassione.

Ma quali forme assume tale inadeguatezza?

Dapprima quelle che derivano dal *gag* e più indirettamente dal circo e che perciò testimoniano una provvisoria sconfitta del corpo a-reale nei confronti del reale<sup>19</sup>.

I corpi di Charlot e di Buster compiono capibomboli, vengono bistrattati, urtano o vengono urtati da ogni sorta

17. Cfr. P.P. Pasolini, *La "gag" in Chaplin*, «Bianco & Nero», n. 3-4, marzo-aprile 1971. Cfr. anche G. Celati, *Il corpo comico nello spazio*, «Il Verbo», n. 3, nov. 1976.

18. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 237.

19. Sulla relazione tra comportamento ed esperienza così come considerati in questo contesto segnalò I. Goffman, *Frame Analysis, l'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma 2001.



di oggetti e persone. Essi tuttavia si sottraggono sempre più alle logiche della baruffa e della corsa, ossia a quelle del movimento puro. Nonostante ciò, si può osservare come Keaton e Chaplin si sforzino di non abbandonare il movimento puro a favore dell'azione, ma via via di assimilare il primo nella seconda, facendogliene assumere le stesse funzioni e finalità drammaturgiche. In altre parole, i personaggi di Buster e di Charlot assumono una propria precisa e anche profonda identità psicologica non solo attraverso l'azione, come accade generalmente nella drammaturgia dei film; ma anche attraverso il movimento puro.

Gli urti e le cadute, infatti, sono spesso dovuti al modo d'essere dei due personaggi sempre distratto, maldestro o inadatto. Charlot e Buster per distrazione cadono, oppure maldestramente colpiscono qualcuno alle loro spalle con strumenti o attrezzi con i quali sono intenti ad armeggiare o infine utilizzano gli oggetti in maniera inappropriata.

Tutte e tre queste tipologie dimostrano come il movimento puro divenga indizio sintomatico dell'unicità e dell'estraneità dei due personaggi in rapporto al resto del mondo.

Non a caso, applicando la riflessione di Merleau-Ponty sul corpo alla recitazione comica, come fa Gianni Celati, emerge che, in casi come questi, il movimento indica come il corpo non sia immerso e partecipe al reale, ma, piuttosto, sia propenso a «distrarsi dal mondo [...] e, in generale, situarsi nel virtuale».

Questo situarsi nel virtuale, ossia nel mondo interiore unico ed estraniato di Charlot e di Buster, appare evidente nella continua confusione operata dai due tra movimenti concreti e astratti - categorie con le quali Merleau-Ponty definisce due diversi approcci del soggetto al reale: afferrarlo o indicarlo, appropriarsene materialmente o farlo proprio attraverso l'elaborazione del pensiero e del sentimento. Queste due modalità opposte di movimento si compensano, ma si escludono vicendevolmente, ossia le situazioni della vita richiedono, come noto, ora l'una ora l'altra, ma non entrambe contemporaneamente, né una al posto dell'altra.

Charlot e Buster, dinanzi ai casi che gli si presentano, sembrano invece incapaci di operare la scelta giusta, dimo-

strandolo di non avere cognizione o della distinzione tra l'una e l'altra o del tipo di circostanza nella quale si trovano.

Così, ad esempio, Charlot utilizza l'automatismo del movimento con cui avvita i bulloni in fabbrica, anche per la strada, sui bottoni della giacca di una passante, posti in corrispondenza dei suoi seni. In questo modo, egli sostituisce il movimento concreto di avvitarlo a quello astratto di approcio alla passante che l'osservanza delle regole di comportamento sociale dovrebbe imporre.

Buster Keaton, al contrario, attua la sostituzione inversa quando, trovandosi nel bel mezzo per così dire di un andirivieni di spiriti, invece di darsi alla corsa dallo spavento, si mette a compiere i movimenti del vigile per dirigere il traffico. Al movimento concreto della corsa, egli preferisce quello astratto di segnalazione e indicazione di percorsi.

Si tratta di due scene emblematiche nella definizione delle differenze tra l'uno e l'altro personaggio: Chaplin, soprattutto all'inizio del suo percorso artistico, è incline a tratteggiare Charlot attraverso un utilizzo improprio del movimento concreto; Keaton, invece, sin quasi dal suo esordio nel cinema, predilige il movimento astratto per dar corpo all'identità di Buster.

Tale diversità si mantiene anche al di fuori dell'ambito del semplice movimento, ossia nella più complessa drammaturgia che sostiene l'azione.

Ad esempio, ne *Il circo* (*The Circus*, 1928) quando Charlot viene ingiustamente accusato da un poliziotto di furto perché il vero ladro gli ha nascosto nelle tasche dei pantaloni la refurtiva, dopo aver tentato invano di sfuggire all'uno e all'altro, capisce che non può godere di quelle ricchezze. Allora, invece di spiegare la sua innocenza al poliziotto che lo aveva inseguito, restituisce il bottino ad un altro poliziotto che cattura il vero ladro. L'effetto comico scaturisce, da un lato, dallo stupore del secondo poliziotto dinanzi all'azione di Charlot che è per lui incomprensibile, dato che ignora il ruolo di questi nella faccenda e, dall'altro lato, dal valore di premio che Charlot assegna alla refurtiva per il secondo poliziotto, che egli così intende ricompensare per aver finalmente punito chi gli ha causato tanti guai.



Anche in questo caso, Charlot preferisce un'azione concreta, ossia la restituzione della refurtiva, invece che una astratta, ossia la spiegazione.

Buster, invece, compie spesso un'azione astratta al posto di una concreta, anzi ricorre persino alla simulazione della prima per dissimulare la seconda. Succede ad esempio quando, trovatosi finalmente a pranzare accanto alla ragazza che intende sposare, Buster sorbisce d'un fiato una tazza di caffè da lei preparato con acqua di mare. Disgustato, corre fuori con una mano davanti alla bocca. Ma quando rientra, assume un atteggiamento sostenuto e per pavoneggiarsi dandosi arie di uomo importante e indaffarato, fa cenno alla ragazza d'essersi dovuto improvvisamente assentare per una telefonata che s'intende essere stata urgente, anzi, vitale.

La diversità della predilezione per l'astrattezza o la concretezza appare in maniera del tutto evidente quando Charlot e Buster hanno a che fare con la materialità degli oggetti.

Qualcuno, a tale proposito, ha parlato di «rivolta degli oggetti»<sup>20</sup>, Bazin si esprime in termini di «terrorismo delle cose», altri hanno notato come Charlot e Buster usino gli oggetti senza tener conto della loro funzione originaria.

Una camicia diviene per Charlot una tovaglia e le sue maniche, i tovaglioli; due panini infilzati da forchette possono diventare piedi e gambe ballerini; due chiavi inglesi da lavoro, poste sulla testa, possono essere le antenne di un gigantesco insetto.

Per Buster, poi, gli oggetti non solo hanno una funzione diversa rispetto a quella normale, ma abbandonano il loro aspetto concreto, materiale e inerte e diventano persino esseri animati, quasi quanto le persone o forse più di esse, dato che appaiono abnormi e sembrano possedere addirittura una forza sovrumana e schiacciante. Tale sorta di animismo è sicuramente un ulteriore sintomo della predilezione di Buster per l'astrattezza. Tutto ciò appare manifesto nella visione che egli ha delle macchine: esse sono quasi sempre intese come automatismi meccanici per compiere movimenti

20. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 187. Anche per la citazione successiva.

di distanza soprattutto in *Il navigatore* (*The Navigator*, 1924); oggetti che dunque si animano della vita che Buster vi inventa inventandole.

Da questo particolare rapporto di Charlot e Buster con gli oggetti, emerge un'altra tessera del mosaico di due identità estranee al mondo e alla sua materialità. Ma, in questo caso, non si tratta della manifestazione di un'inadeguatezza: dalla trasfigurazione compiuta sugli oggetti, appare chiara la volontà forte, da parte di Charlot e di Buster, di piegare se non proprio di plasmare e di configurare il reale sul modello della propria interiorità. Una volontà, questa, nonostante tutto spesso vincente. Ci troviamo così dinanzi a una vera e propria riconfigurazione del reale, anzi, a una sua risignificazione. Il corpo circense-cinematografico sembra in tal modo finalmente dichiarare la propria vittoria sul reale (non a caso, Bazin parla, a tale proposito, di «tragedia dell'oggetto»), e lo fa in una maniera che accomuna e perciò confonde il Dio e il folle: l'assegnazione di un senso e di una funzione alle cose.

Lo spettatore allora ride non perché constata l'inadeguatezza di Charlot o di Buster, ma perché si rende conto che la forzatura insita in quel particolare modo di decretare la loro inadeguatezza rischia di sciogliere il confine tra folle e Dio.

La diversità delle preferenze di Charlot e di Buster nei confronti dell'astrattezza o della concretezza, sia del movimento sia dell'azione, è indice della differenza che divide le loro personalità. Si tratta di una differenza molto significativa che pone l'uno e l'altro a due estremi opposti. Infatti, nonostante essi siano uniti dall'estraneità al mondo, hanno modi di manifestarla profondamente diversi, se non appunto opposti.

La predilezione di Charlot per la concretezza si accorda non solo con la sua retorica del volto — che si differenzia da quella di Buster per un estremismo enfatico e parodistico, indice di coinvolgimento e partecipazione al reale — ma anche con la retorica del corpo. Non a caso, nella mimica del corpo si ritrovano i medesimi tratti di enfasi e parodia. Ma, se per identificare la retorica del volto abbiamo fatto riferimento all'universo femminile, per render conto di quella del corpo dobbiamo ricorrere al mondo infantile. Il

corpo di Charlot assume infatti l'intera gamma degli atteggiamenti del bambino. Nel manifestare, ad esempio, la propria curiosità egli sbilancia tutto il corpo verso l'oggetto dell'attenzione; nell'esprimere il proprio scoraggiamento si rannicchia a terra; senza contare, poi, che, come i bambini, egli non esita a mostrare la propria noia, sbadigliando e staccandosi apertamente; come pure non nasconde, ma, anzi, enfatizza la propria inclinazione ludica, utilizzando il bastoncino di bambù come un fucile; sullo stesso bastoncino, poi, si dondola con un fare infantile, tra il timido e il malizioso; infine, con aria sbeffeggiante, dà la sua leggendaria pedata all'indietro. È evidentemente un corpo, questo, che vive in un mondo tutto suo, radicalmente diverso rispetto a quello degli adulti. È comunque un corpo che, colto mentre fa scherzi, sgambetti, sberleffi, dimostra di burlarsi di questo mondo, appunto lo sbeffeggia, mantenendo sempre accesa la propria vivacità, la propria vitalità. È un corpo nel quale si iscrive l'ottimismo di Charlot, dunque un corpo che potremmo definire "mercuriale".

All'estremo opposto, abbiamo detto, si colloca invece Buster. Il suo è un corpo che predilige l'astrattezza e che potremmo chiamare "saturnino". È vero che il corpo di Keaton è agile e mobile, in certi momenti persino acrobatico e immerso in un movimento concitatissimo; ma se ciò accade, è sempre per una disperata difesa o addirittura per uno strenuo tentativo di sopravvivenza. Nei movimenti di Buster non traspare mai l'agitazione, quanto piuttosto la calma, se non proprio la flemma interiore. Buster non reagisce al mondo come Charlot; egli, per così dire, lo tiene a bada. Tipico di Buster è il suo osservare il mondo da distanze siderali che non ne permettono il coinvolgimento corporeo o che lo chiamano in causa solo in quanto "reazione". Ed anche quando la "reazione" è costretta a far muovere il corpo, lo fa sempre secondo modalità appunto astratte, che ne manifestano fortemente l'estraneità al reale; un'estraneità che comunque si rivela spesso indispensabile strumento di dominio sul reale stesso, quasi come se essa derivasse da una sottile consapevolezza o da una sorta di saggezza. Buster appare, infatti, non tanto, Sua Maestà il Bambino, secondo la definizione che Ejzenštejn offre di Charlot; quan-

to come un vecchio distaccato dal mondo che pure conserva intatte in sé la purezza e l'innocenza infantili.

Chaplin e Keaton incarnano, così, un corpo comico cinematografico che finalmente risponde alle istanze avanzate dagli artisti colti sul corpo circense.

Il corpo di Charlot e di Buster, infatti, è estraneo al mondo tanto quanto quello circense, eppure, diversamente da quest'ultimo, esso riesce ad operare e ad ottenere ragione del mondo stesso, non senza compromessi, rinunce, delusioni e soprattutto con la mesta consapevolezza che tale estraneità coincide con la condanna ad una solitudine ontologica.

Ma, pare, solo a questa condizione può riaffiorare quella forza primigenia e originaria custodita nel corpo circense che, una volta liberata nel mondo reale, ci riporta allo stato puro non solo del riso ma anche del pianto.

## Il corpo quasi docile

Arte dello spettacolo, iperbole dell'incarnazione per la mostruosa prossimità fisica dell'immagine, il cinema - la sua grandezza, la manifestazione più vistosa della sua essenza - è l'astrazione attraverso l'incarnazione.

André Bazin, *Che cosa è il cinema?*

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 ed anche la cultura sociale ch'esso esprime e rappresenta.

Una nozione, quella di norma, da intendersi, in questo contesto, non tanto nel senso deterioro di mediocrità o peggio di mediocrità e nemmeno in quello elogiativo d'origine oraziana di *aurea mediocritas*; quanto piuttosto in una duplice accezione: per un verso, prescrittiva, quando consista nell'additare la regola o la convenzione, per l'altro verso, propositiva, quando invece indichi l'esempio o il modello.

Ma regola o convenzione, esempio o modello, costituiscono proprio il nodo attorno al quale si stringe, nel cinema durante l'era da Roosevelt a Kennedy, il legame a doppia mandata che unisce ogni società alle proprie manifestazioni culturali e artistiche, in particolar modo, se destinate ad un pubblico di massa come quello a cui si rivolgono le *majors* di Hollywood!

1. La bibliografia di riferimento a questo proposito, naturalmente, è molto vasta. Ci limitiamo ad alcune essenziali indicazioni: L. Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino 1952; M. Wood, *L'America e il cinema*, Garzanti, Milano 1979; G. Muscio, *Lista nera a Hollywood. La caccia alle streghe negli anni '50*, Feltrinelli, Milano 1979; K. Anger, *Hollywood Babilonia*, 2 voll., Adelphi, Milano 1979-1986; R. Sklar, *Cineamerica. Una storia sociale del cinema americano*, Feltrinelli, Milano 1982, AA.VV., *Hollywood. Lo studio system*, Marsilio, Venezia 1982; D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The*

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 scrivono 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 indicate 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 attore<sup>2</sup>.

Perciò, da un lato, quella «precisa osservanza delle leggi drammaturgiche del cinema»<sup>3</sup> che Eizenštejn ammirava in Gary Cooper e in Katharine Hepburn, vale sicuramente anche per Cary Grant, il quale, non a caso, agli inizi della sua carriera è emulo e per così dire sostituto di Gary Cooper appunto<sup>4</sup>, ma anche equivalente maschile nonché co-protagonista di Katharine Hepburn in alcuni film di grande successo<sup>5</sup>.

*Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1988, T. Banilo, *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*, University of California Press, Berkeley 1993; G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 1999-2000, vol. II; J. Nacache, *Il cinema americano classico*, Le Mani, Recco 2001; F. Dragosei, *Lo squalo e il graticciolo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Il Mulino, Bologna 2002; F. La Polla, *Stili americani*, Bononia University Press, Bologna 2003.

2. A tale proposito cfr. J. Naremore, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, p. 219. Sul divismo più in generale: cfr., tra le pubblicazioni italiane, F. Alberoni, *L'élite senza potere*, Bompiani, Milano 1973; R. Campari, *Miti e stelle del cinema*, Laterza, Bari 1985; G. Fofi, *Più stelle che in cielo*, Ed. e/o, Roma 1995.
3. S.M. Eizenštejn (1943), *Stili di regia*, cit., p. 398.
4. Gli esordi cinematografici di Cary Grant sono legati a film come *Hot Saturday*, *Andiamo all'inferno allegramente* (*Merry! We Go To Hell*), *The Woman Accused* in cui egli interpreta ruoli rifiutati da Gary Cooper.
5. Il riferimento è a celebri film tra i quali sono da ricordare almeno: *Il diavolo è femmina* (*Sylvia Scarlett*), del 1935, diretto da George Cukor; *Susanna* (*Bringing Up Baby*), del 1938, con la regia di Howard Hawks; *Incantesimo* (*Holiday*) sempre del 1938 e ancora

Dall'altro lato, Cary Grant, tanto nella commedia sfrenata quanto in quella brillante, nel giallo come nel thriller, sempre coronati dall'immane e pacificatorio *bappy end*<sup>6</sup>, interpreta ed incarna quasi alla perfezione l'*american dream*<sup>7</sup>. Un fatto, questo, che non è dato dal ruolo che egli 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 inerte la *struttura drammaturgica* del film, costituita dalla storia (il concatenarsi di azioni ed eventi), dal contesto (ambientale, sociale, culturale, etc.), dallo stato dei personaggi (i ruoli appunto) e dalle loro relazioni reciproche – peraltro già previsti nella sceneggiatura, lavoro preparatorio al film, dove essi vengono per così dire evocati *a priori* tramite la parola descrittiva e dialogica. Quell'equazione è determinata, piuttosto, dai modi e dalle forme dell'agire propri dell'attore<sup>8</sup>: ossia essa è determinata dalla «*mise en geste*», nozione che Eizenštejn vedeva rientrare nell'ambito della «*drammaturgia della forma cinematografica*».

6. *Scandalo a Filadelfia* (*The Philadelphia Story*), del 1940, entrambi diretti da George Cukor. Sulle interpretazioni di Cary Grant accanto a Katharine Hepburn cfr. M.P. Pierini, *Hepburn-Grant: una coppia brillante*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant. L'attore, il mito*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 95-106.

7. Sul valore ideologico dell'*happy end* nel cinema di largo consumo cfr. E. Morin, *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna 1963, in part. pp. 95-102 e, più specificamente, nel cinema hollywoodiano classico cfr. J. Nacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, Le Mani, Recco 1996, in part. pp. 131-144. Sulla commedia americana più in generale cfr. G. Fink, «*Gaiò e tragico! Breve e interminabile*», *Le forniere della commedia*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, t. II, *Gli Stati Uniti*, cit., pp. 1019-48. Sul rapporto tra *bappy end* e commedia romantica cfr. S. Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del riamoramento*, Einaudi, Torino 1999.

8. Sul rapporto tra *american dream* e Hollywood come «fabbrica dei sogni» cfr. H. Powdermaker, *Hollywood, Dream Factory*, Little, Brown and Company, Boston 1950; J.-L. Bourget, *Hollywood. La norme et la marge*, Nathan, Paris 1988.

9. È 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 post-produzione. A tale proposito cfr., tra gli altri, L. Moulet, *Politique des acteurs*. Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart, cit.

«*profica*», la quale attinge al movimento, e qui specificamente a quello espressivo dato dalla recitazione, dove, attraverso il complesso lavoro sulla mimica – intesa in senso lato come l'insieme dinamico delle manifestazioni reciproche della fisicità dell'attore che ricadono negli ambiti di studio della cinese, della prossemica, ecc. – il corpo raggiunge appunto il proprio massimo potere di astrazione<sup>9</sup>.

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 ad icona della *civitas* evoluta degli Stati Uniti: un corpo cinematografico più elevato dell'*american style of life* capace di sollevarsi al di sopra del cow-boy, del poliziotto, del gangster, del marine, etc., egli rappresenta l'archetipo del *gentleman*, o meglio, del *sophisticated man* del nuovo continente, l'espressione massima di quel concetto di *politesse* o *politnes* dove educazione, garbo ed eleganza si coniugano rispecchiando il senso comune e comunitario di una civiltà.

### Il costume totale

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 apparente-».

9. «Se si paragona la recitazione dei nostri migliori attori teatrali sullo schermo con quella di autentici attori cinematografici quali Gary Cooper o Henry Fonda, si nota subito quanto sia profondamente diversa. [...] Le attrici più notevoli di questi ultimi anni sono, senza dubbio, Katharine Hepburn e Bette Davis. [...] È infatti là dove questo nuovo stile interpretativo, caratteristico delle ultime tappe del cinema americano, si unisce ad un'altrettanto precisa osservanza delle leggi drammaturgiche del cinema, noi possiamo già incontrare lo splendido S.M. Eizenštejn, *Stili di regia*, cit., pp. 392 e 398. Sulla definizione cinematografica di «*mise en geste*» cfr. S.M. Eizenštejn, *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. S.M. Eizenštejn, *Lezioni di regia*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, in part. pp. 421-446.

mente impercettibile ma inevitabile con cui l'ideologia si riversa nell'arte ed 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 «*koïnè* 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*<sup>10</sup>. 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. Essi, infatti, molto più che i film d'autore, sono dominati da un più supino ossequio alla convenzione sociale ed artistica, che si traduce in una doppia pressione normativa sulla fisicità tale da rendere immediato, esplicito, persino «facile» il processo di significazione nonché quello di trasfigurazione del corpo da Natura a Cultura. In questi film, infatti, accade che il fisico dell'attore, mentre, da un lato, si fa latente 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<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup>. Emblematico è l'esempio ch'egli adduce a proposito del personaggio *dandy* o *coquet*, altrolocato e raffinato, se si vuole appunto persino conformista, che si addice in manie-

10. Cfr., R. Barthes (1960). *Il problema della significazione al cinema*, in *Sul cinema*, cit., pp. 51-59.

11. Cfr. anche il saggio di R. Barthes, *Semiologia e cinema*, in *Sul cinema*, cit., pp. 92-100.

12. *Ivi*, p. 95.

La sorprendente anche a Cary Grant, il quale viene caratterizzato nel proprio temperamento, nelle proprie inclinazioni e nel suo stesso mondo interiore già soltanto attraverso le indicazioni, le precisazioni e le sfumature socio-culturali 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»<sup>13</sup>.

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»<sup>14</sup>, 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»<sup>15</sup>.

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<sup>16</sup> – smoking, tights, frac, redingote, giacche a doppio petto, completi con panciotto, cilindri, bombette, baschi o cappelli alla lobbia, scarpe di vernice e un armamentario di lussuosi accessori come guanti bianchi per la sera, foulard, cravatte a plastron, gemelli ai polsi, preziosi ferma-cravatte, fiori all'occhiello, etc.<sup>17</sup>.

13. *Ivi*, p. 56.

14. G.W.F. Hegel, *Estetica*, (a cura di N. Merker), Feltrinelli, Milano 1963, parte III, p. 982.

15. R. Barthes, *Sistema della moda*, Einaudi, Torino 1970, p. 260. Cfr. anche R. Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, (a cura di G. Marrone), Einaudi, Torino 2006.

16. L'eleganza di Cary Grant divenne sin dall'inizio proverbiale, tanto da dar adito a battute come quella che lo indicava quale proprietario delle camicie più stirate, delle scarpe più lucide, della scriminatura più perfetta di Hollywood; o come quella scondo la quale egli si faceva stirare persino le stringhe delle scarpe.

17. Sulla funzione del costume in Cary Grant cfr.: R. West, *Vestire gli ignudi: il look di Cary Grant tra illusione e realtà* e P. Trivero, *Lo stile di Cary Grant: notazioni sullo smoking, e non solo*, rispettivamente alle

Si tratta di un insieme che non funziona come una *Gestalt*, dove, attraverso la reciprocità delle relazioni tra elementi dissimili, eterogenei, variabili, si declina a poco a poco un senso sfuggente, impalpabile, persino ambiguo, sempre provvisorio. È piuttosto, questo, quasi 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 ed appone il significato – unico, inequivocabile e invariabile – sul corpo, quasi a "ri-vestirlo" appunto, o coprirlo, od occultarlo, nel rifiuto di elementi di espressione individuali, e secondo il medesimo processo operato dalla maschera nei riguardi del volto. 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 indossare, per la sua naturale tendenza a semplificare la caratterizzazione, riducendola al "preconfezionato", al "pronto all'uso", ed 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 classica<sup>18</sup>.

pp. 17-30 e 31-44, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant*, cit.

18. L'adozione del "costume totale" corrisponde, come si vedrà più avanti, ad un tipo di caratterizzazione dei personaggi ed anche di recitazione presenti solo nella prima fase della carriera di Cary Grant e collocate tra gli anni Trenta e Quaranta, ossia nel periodo in cui l'attore è sì una *vedette* ma non ha ancora compiuto il passaggio a *star* vera e propria. Il "costume totale", per tali ragioni, testimonierebbe a sfavore della tesi

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<sup>19</sup>. 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 star<sup>20</sup>. Nella creazione della propria immagine cinematografica, ma non ancora della propria "persona divistica", per usare una terminologia corrente, infatti, gli abiti eleganti, raffinati e perfetti in ogni dettaglio vestiti da Cary Grant si distinguono non solo tramite la discriminante del genere cinematografico, dell'ambiente del film, dell'estrazione sociale del personaggio, ma anche attraverso criteri tipici dello spettacolo hollywoodiano di quegli anni,

di James Naremore secondo la quale «Grant was never dominated by his dress». J. Naremore, *Acting in the Cinema*, cit., p. 217.

19. Cfr. S. Gundle, *L'età d'oro dello Star System*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, t. 1, *Gli Stati Uniti*, cit.

20. Cfr. E. Morin, *I divi*, Garzanti, Milano 1977, in part. pp. 54-60; dove l'autore crea una sorta di classificazione relativa ai diversi gradi del divismo (maschile o femminile) che parte dall'anonimato della *pin-up*, considerata pura «materia plastica» da fotografia; passa per l'effimera e limitata fama della *starlet*, che rincorre il pubblico cinematografico mostrando solo il suo corpo; attraverso l'affermazione artistica della *vedette*, attore o attrice dalla riconosciuta personalità; e giunge infine al grado massimo di *star* (divo o diva), artista di grande carisma che attira attorno ai suoi film come alla sua vita un vero e proprio culto celebrato da un vasto pubblico. Sull'incertezza divistica in Cary Grant cfr. anche F. Pitassio, *L'orribile verità. Cary Grant visto dall'Italia*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant*, cit., pp. 223-228. Cfr. inoltre A. Walker, *Stardom. The Hollywood Phenomenon*, Michael Joseph, London 1970; J. Nacache, *L'acteur du cinéma*, cit.; F. Pitassio, *Attore/Divo*, cit.; C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007.

previsti dalle regole appunto del *typecasting* e dello *star system*<sup>21</sup>. Questi abiti, infatti, 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<sup>22</sup> che Bazin nota in Bogart e che ben si addice all'impermeabile squalcito, 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 squalcito, 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 - che per le sue particolarità sempre costanti ricorda l'abito scelto da Chaplin per Charlot.

21. Cfr. a tale proposito, tra gli altri, T. Schatz, *Hollywood Genres*, McGraw-Hill, Austin 1981; B.K. Grant (a cura di), *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin 1995; J. Staiger (a cura di), *The Studio System*, Rutgers University Press, New Brunswick 1995; S.M. Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, Pratiche, Parma 1997; F. La Polla, *Stili americani*, Bononia University Press, Bologna 2003.  
22. A. Bazin (1953), *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 215.

In tal modo, il "costume totale", 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".

L'approdo al "costume assoluto", invariabile e meno vincolato al dettame delle convenzioni sociali ed artistiche, giungerà tardivo nella carriera di Cary Grant e coinciderà con quel passaggio lento e graduale dell'attore da *vedette* a *star* che si situa intorno all'inizio degli anni Cinquanta<sup>23</sup>. In questa prima fase, piuttosto, prevale un preciso attenersi anche alla mutevole *norma* della moda, che, come ha chiarito Simmel, «appaga il bisogno di appoggio sociale [qui anche artistico-produttivo], conduce il singolo sulla via che tutti percorrono, dà un universale che fa del comportamento individuale un mero esempio. Nondimeno appaga il bisogno di diversità, la tendenza alla differenziazione, al distinguersi»<sup>24</sup>; e quindi, «ha la proprietà di rendere possibili un'obbedienza sociale che è nello stesso tempo differenziazione individuale»<sup>25</sup>. 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

23. Sulla relazione tra l'originalità dell'identità del "personaggio-Grant" e il progressivo affermarsi dell'attore come *star* cfr. R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2003, p. 119; R. Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, MacMillan, Londra 1987. Sul rapporto tra identità del divo e suo passato «extra-diegetico» cfr. D. Tomasi, *Cinema e racconto. Il personaggio*, Loescher, Torino 1988, pp. 116-123.

24. G. Simmel, *La moda*, SE, Milano 1996, p. 15.

25. *Ivi*, p. 32.

una collettività, l'incarnazione particolare di uno spirito collettivo»<sup>26</sup>.

Tutto questo, che descrive proprio l'iniziale processo di caratterizzazione adottata 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*<sup>27</sup>.

### 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 ed affermati, ma anche perché già codificati e normativizzati<sup>28</sup>.

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 *biasé* di Noel

26. *Ivi*, p. 32.

27. Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

28. Sul tema dell'attore e della recitazione ci limitiamo a segnalare i testi maggiormente inerenti i temi qui affrontati: U. Barbaro, L. Chiarini (a cura di), *L'arte dell'attore*, Ed. Bianco e Nero, Roma 1950; F.C. Strickland, *The technique of Acting*, McGraw-Hill, New York 1956; C. Gautier (a cura di), *L'acteur*, «Études cinématographiques», 14-15, 1962; T. Cole, H. Krich Chinoy, *Actors on Acting*, Crown, New York 1970; D.C. Devarieux, *Les acteurs au travail*, 5 Continents-Hatier, Paris 1981; W.B. Worthen, *The idea of the Actor*, Princeton University Press, Princeton 1984; F.G. Thompson, *Approaches to performance*, «Screen», vol. 26, n. 6, settembre-ottobre 1985; C. Zucker, *Making Visible the Invisible: An Antology of Original Essays on Film Acting*, Scarecrow, Metuchen 1990; N. Ray, *Action. Sur la direction des acteurs*, Yellow Now, Paris 1992; L. Moulet, *Politique des acteurs*, cit.; D. Clark, *Negotiating Hollywood. The cultural Politics of Actors' Labor*, University of Minnesota Press, Londra-Minneapolis 1995; F.

Coward<sup>29</sup>, il noto attore inglese affermatosi, tra cinema, *variété* e *music-hall*, in particolar modo nella seconda metà degli anni Trenta.

Ciò sembra attestare, anche per l'attore cinematografico, la validità del paradosso espresso da Simmel nella sua teoria sulla recitazione teatrale, ossia che un attore può essere certo di iniziare a riprodurre efficacemente *qualcosa* solo quando riesca a riprodurre perfettamente un *altro* (attore).

E tuttavia, al di là di quanto dice sul ruolo dell'emulazione in ambito recitativo, tutto ciò è 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 ad un ideale, ad 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 ad un artista, come Cary Grant, inizialmente formatosi come acrobata.

Hirsch, *Acting Hollywood Style*, N.H. Abrams, New York 1996; L. Stern, G. Kouvaros (a cura di), *Falling for You. Essays on cinema and Performance*, Power, Sidney 1999; M. De Benedictis, *Acting. Il cinema dalla parte degli attori*, Avagliano, Roma 2005; A. Klevan, *Film Performance*, Wallflower, London 2005. Ulteriori e più specifici riferimenti bibliografici sono citati in altre note.

29. Tra i più popolari attori inglesi, affermatosi in modo particolare nel periodo immediatamente precedente la Seconda Guerra Mondiale, Noel Coward ebbe anche grande successo come commediografo di *Fallen Angels* e soprattutto di *Blithe Spirit (Spirito allegro)*, oltre che come sceneggiatore dei film tratti dalle sue commedie. Il ricorso a Noel Coward, da parte di Cary Grant, costituisce il tentativo di avvicinarsi ad 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. J. 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<sup>30</sup> e che l'abito condiziona il comportamento al punto da imporvi il proprio statuto formale, facendolo gradualmente scivolare nel movimento corporeo; allora è anche vero che l'aver abbandonato l'abigliamento dei quartieri poveri della natia Bristol, o quello adoperato di volta in volta come facchino, fattorino, bigliettaio o addirittura "uomo-sandwich", per giungere infine ad 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'agire<sup>31</sup>.

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

Pur se con qualche inevitabile semplificazione, infatti, si può considerare l'attività di questo attore 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*<sup>32</sup>.

La formazione e il lavoro che caratterizzano il primo periodo da *vedette* ruotano su alcuni cardini.

30. G. Simmel, *La moda*, cit., p. 23.

31. J.P. Sartre, *Critica della ragione dialettica*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 103.

32. Cfr. a tale proposito anche B. Grcsps, *I gesti del tipo. Cary Grant nelle commedie bauksiane*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant*, cit., pp. 79-94.

In primo luogo, l'obbedienza rigorosa alla *norma* relativa alla drammaturgia della recitazione ed 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 ch'egli 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, ed 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<sup>33</sup>. Così, Gary Cooper, proprio perché divo prevalentemente legato al film d'azione o drammatico diviene punto di riferimento imprescindibile per Cary Grant, sempre in ottemperanza ai criteri dello *star system* e alle convenzioni recitative dettate dai generi, soprattutto in ruoli come ad esempio quelli interpretati in *Avventurieri dell'aria* (*Only Angels Have Wings*, 1939) di Howard Hawks; in *Gunga Din* (*Id.*, 1939) di George Stevens, ne *Il sospetto* (*Suspicion*, 1941) e in *Notorius* (*Id.*, 1946) entrambi di Alfred Hitchcock<sup>34</sup>. Si tratta di ruoli in cui sicuramente è possibile notare, in Cary Grant, 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

33. Nel periodo in cui Cary Grant interpreta alcuni dei suoi ruoli iniziali prima di giungere, nel 1935, a *Il diavolo è femmina* accanto a Katharine Hepburn; Gary Cooper ha già lavorato con Victor Fleming ne *L'uomo della Virginia* (*The Virginian*, 1929), con Josef von Sternberg e Marlene Dietrich in *Morocco* (*Morocco*, 1930), con Henry Hathaway ne *I lancieri del Bengala* (*The Lives of a Bengala lancier*, 1934), e sta già preparando, con Cecil B. DeMille, *La conquista del west* (*The Plainsman*, 1936).

34. Cfr. A. Boschi, *Cary Grant attore hitchcockiano*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant*, cit., pp. 129-140.

forse fra i rappresentanti più innovativi, per misura ed esattezza recitative<sup>35</sup>.

Emblematica è la caratterizzazione mimica di Cary Grant in questi film ma anche nelle pause drammatiche di due importanti commedie di Cukor come *Incantesimo* e *Scandalo a Philadelphia*.

Questa sorta di ideale di maschio si attesta su un doppio registro che separa la «micromimica facciale»<sup>36</sup> 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, etc<sup>37</sup>.

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 ad un altrove irraggiungibile, quando non sia posato fermo e socchiuso sul prossimo come a scrutarlo da una siderale lontananza; a questo si accompagna un contegno generale del volto che giunge ad 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 diver-

35. Sulle norme recitative hollywoodiane cfr., tra gli altri, F. Hirsch, *Acting Hollywood Style*, cit.

36. B. Balász, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1987, in part. cit. pp. 55-84.

37. Il riferimento è ad alcuni studi fondamentali quali ad esempio: E.T. Hall, *La dimensione nascosta*, cit.; AA.VV. (a cura di R. Hinde), *La natura della comunicazione*, cit.; R. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics*; P. Ekman, P. Friesen, *Unmasking the Face*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1975; E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit.; P. Magli, *Corpo e linguaggio*, cit.; P.E. Ricci Bitti, S. Cortesi, *Comportamento non verbale e comunicazione*, cit.

so come quello dell'Actor's Studio di derivazione stanislavskiana fondato su un importante viraggio verso l'introspezione 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, etc., tutti allo stesso modo accomunati dalla prevalenza di toni seri<sup>38</sup>.

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, etc., ostenta sempre destrezza, audacia, scioltezza; infine, il gesto, appunto rapido, fermo, netto, si inserisce nella tradizione di quel «gestuario della disinvoltura»<sup>39</sup> che secondo Barthes trova, nelle figure maschili del genere noir, la propria massima enfaticizzazione. Nell'afferrare indifferente il bicchiere, il portsigarette, il volante o la mano di una donna, Cary Grant cerca una convenzione di movimento, che nella sua qualità espressiva, anzi, direbbe Arnhem, nelle sue componenti essenziali di modo, velocità e di ritmo<sup>40</sup>, sostenga l'idea di un risoluto distacco, di una potenza concentrata, di un'efficacia certa; che, insomma, traduca, nell'estetica della recitazione cinematografica, la manifestazione pratica, la concretizzazione dinamica, di un

38. Cfr. a tale proposito, G. Alonge, *Effettuale e gentiluomo. Cary Grant tra war film e commedia* e L. Gandini, *Cary Grant e i generi*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant*, cit., rispettivamente alle pp. 177-197 e 153-160. Sull'eroe maschile nei generi della hollywood classica cfr. R. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1985.

39. R. Barthes, *Potenza e disinvoltura*, in Id., *Sul cinema*, cit. p. 44.  
40. Cfr. R. Arnhem (1932), *Film come arte*, Feltrinelli, Milano 1983, in part. pp. 160-165.

ideale astratto di mascolinità, di virilità a cui gli Stati Uniti affidavano 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 genere leggero sin dai tempi del gag e della *slapstick comedy*, ed attestatasi 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 sofisticata.

Sono i ruoli interpretati in film come *Il diavolo è femmina*, *Incantesimo* e *Scandalo a Philadelphia* di George Cukor, oppure come *Susanna* (*Bringing Up Baby*, 1938), *La signora del venerdì* (*His Girl Friday*, 1940) 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*, 1942-44) di Frank Capra, *Ero uno sposo di guerra* (*I Was a Male Bride*, 1949), o infine *Il magnifico scherzo* (*Monkey Business*, 1952) entrambi di Howard Hawks, che chiude la prima fase della carriera dell'attore.

Anche qui Cary Grant lavora su un doppio registro, pur totalmente diverso da quello di film dai toni seri, in quanto non distingue il volto dal corpo, ma piuttosto misure differenti di enfasi espressiva, 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, etc.) sia, infine, a seconda 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 che lascerà sino alla fine della carriera dell'autore, segni indelebili anche in film ascrivibili al thriller, al giallo, alla *spy story*, etc<sup>41</sup>.

È tuttavia da notare come tale gamma, 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 questo tratto, 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, extra-cinematografica, debitoria della

41. 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'autore «fa matematicamente ricorso al repertorio mimico elaborato nel corso di una lunga esperienza di interprete comico». G. Alonge, *Uno storia*, M. Kaplan, Torino 2004, pp. 46 s.

tradizione del *variété*, della rivista e del *music-ball*, alla quale va ascritto Noel 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 diavolo è femmina*, *Incantesimo* e *Il magnifico scherzo* - e il *music-ball* 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 de *Il magnifico scherzo*.

Ne 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 tralasciata dal «deci-so» 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, nervosismo, timidezza, mal si accorda al più generale contegno della mimica corporea, improntata ad 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, etc. La posa *chic* data dalla mano in tasca alla Noel 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 con gli eccessi micromimici, come ad esempio lo strano 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 profondersi nelle acrobazie più varie come capriole, balzi, giravolte, ruote, equilibrismi, etc.

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 travestimento più esuberante: la divisa da ausiliaria e la parucca 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<sup>42</sup>.

Una simile incongruenza pare determinata dalla giustapposizione sul corpo e sulla sua espressività di molteplici e differenti *norme* spettacolari tipiche della Hollywood classica ed imposte dai generi cinematografici, dai registri

42. Sull'ambiguità sessuale e divo maschio in Cary Grant cfr. R. Gregg, *Per una storizzazione della dimensione queer di Cary Grant* e V. Pravadelli, *L'immagine divistica di Cary Grant: mascolinità/identità in Hawks e Hitchcock* e D. Cecchetti, *Il sesso dell'angelo. Divagazioni su La moglie del vescovo*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant*, cit., rispettivamente alle pp. 45-60; 61-77 e 161-176. Più in generale, sul tema rimando ai saggi di M. Hansen, *Maschio divo. Ambiguità sessuale, etnicità erotica. Valentino e le spettatrici*, in P. Cristalli (a cura di), *Valentino. Lo scermino della passione*, Trans-Europa/Cinegrafie, Ancona 1996 e M. Hansen, *Babele e Babilonia*, Kaplan, Torino 2006. Sulla morale sessuale negli anni della prima metà della carriera di Grant cfr. T. Doherty, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, Columbia University Press, New York 1999.

espressivi, dagli stili registici, dallo *star system* e dal *typecasting*, etc., e tali da creare, di per sé, una drammaturgia della recitazione eterogenea, discontinua, variegata. Ma, a queste convenzioni, se ne aggiungono altre, di altra derivazione spettacolare: non solo l'eredità preziosa ed eccentrica delle *norme* circensi ma anche quella del *vaudeville*, del teatro *boulevardier* e della *pocheade* profondamente assimilate da Cary Grant sin dall'adolescenza quando militava come acrobata e artista poliedrico nella compagnia inglese di Bob Pender ed 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 ne *Il magnifico scherzo* – un tipo di movimento fine a se stesso ed inteso come pura manifestazione fisica, ovvero una vera e propria *spettacolarizzazione del corpo* in sé e per sé, che, se trova la sua adeguata collocazione nella drammaturgia circense fatta di frammenti sparsi 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 drammaturgiche legate al corpo, assai lontane tra loro e che, in questi film, raramente Cary Grant riesce ad armonizzare. Pure quando il suo atletismo acrobatico riesca 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 del 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 de *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 quell'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"<sup>43</sup>.

È questo un caso in cui quel potere primigenio che Starobinski, nel suo *Ritratto dell'artista da saltimbanco*<sup>44</sup>, 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, elidendone gli effetti o circoscrivendoli entro il loro ristretto ambito; così esso si svuota di ogni pretesa derisoria contro personaggi appartenenti alla classe dominante e, anzi, trasforma la derisione in un bonario sorriso di pacificazione sociale, dinanzi a

43. A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, cit., p. 237.

44. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, cit. Cfr. a tale proposito anche G. Carluccio, *Facial expressions e attrazioni diverse in North by Northwest*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant*, cit., pp. 141-150.

manifestazioni considerate benevolmente come effimere stravaganze, momentanee eccedenze.

Ed 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", differenzialmente da quanto accade in altri generi, segue *norme* simili a quelle "antipatiche" riscontrate da Eizenštejn 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»<sup>45</sup>, 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, rendendola quanto mai indefinibile, incerta, inafferrabile.

Si tratta di una tecnica 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 ad 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, insieme al proprio corpo, anche la sua espressività, attraverso la tortura fisica dell'esercizio più severo e persino massacrante. Una iniziazione dura che, in

45. S.M. Eizenštejn, *La natura non indifferente*, cit., pp. 56 s.

maniera del tutto inconsapevole, attua ciò che teorie recitative votate proprio alla tecnica esteriore, come quelle della FEKS – in qualche modo vicine alla biomeccanica di Mejerch'old e alla nozione eizenštejniana di «movimento espressivo» – auspicano alla fine degli anni Venti, per l'attore cinematografico, ossia che, da un lato, l'acrobazia offre un lavoro sistematico che tende a liberare il comportamento individuale da ogni movimento superfluo; mentre, dall'altro, «la danza moderna sviluppa il senso del ritmo con un lavoro che mira a renderlo sempre più capace di movimenti e di gesti plasticamente compiuti»<sup>46</sup>.

#### *L'anatomia recitativa e l'antitesi retorica*

Tutte queste qualità conducono ad una sicura gestione spettacolare del corpo che Cary Grant certamente mostra di possedere e padroneggiare in maniera mirabile già nella prima fase della sua carriera, al punto da disporre – come s'è visto, a seconda del genere cinematografico, del registro espressivo, dello stile registico, delle esigenze della singola scena – nel corso di quel suo costante tentativo di adeguarsi 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 e a questo repertorio drammaturgico ampio e vario per la recitazione di un attore, 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, ad una molteplicità disgregata, parziale, addirittura contraddittoria. È palese, insomma, da quanto

46. V. Nedobrovo (1928), in AA.VV., *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica*, (a cura di G. Rapisarda), Officina, Roma 1975, p. 94. Sul rapporto tra la recitazione di Cary Grant e le avanguardie artistiche cfr. F. Villa, *Note intorno a una sequenza di Arizona Dream*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant*, cit., pp. 223-228.

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 nello stile dell'attore 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, ad 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 (*trópos* 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'omnipresenza in esso di un tipo, 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

sceita 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 Philadelphia*); in terzo luogo, segna sin dall'inizio l'identità della vedette con un tratto distintivo e universalmente riconosciuto: l'ambiguità<sup>47</sup>.

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 mimica 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 attraverso 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 espone la contesa interna alle necessità dello spettacolo hollywoodiano classico, sempre disputata tra due poteri: da un lato, quello di evasione dello spettacolo stesso e di fascinazione del personaggio (disadattato) e, dall'altro, quello di moralizzazione e di assoggettamento all'ordine sociale (iperadattato).

Eppure, per quanto nota e pacifica nell'ambito della caratterizzazione delle *star* hollywoodiane, questa disputa assume sul corpo di Cary Grant una tale proporzione, una tale onnipresenza, da riuscire a rinnovarsi e a svelarsi nella sua profonda drammaticità. «Un'antitesi — ricorda Karl

47. Sull'ambiguità in Cary Grant cfr. F. la Polla, *Colpevole finché dura. Sull'ambiguità di Cary Grant*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant. L'attore, il mito*, cit., pp. 11-13.

Kraus nei suoi *Detti e contraddetti* — ha l'aria di essere semplicemente un capovolgimento meccanico. Ma quale contenuto di esperienze, sofferenze, conoscenze, disciplina bisogna aver acquisito prima di attuarla!».

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 sia alle convenzioni dello spettacolo sia alle norme sociali.

L'eccesso antitetico è qui il sintomo del disagio, della fatica, del travaglio, per riprendere Kraus, dell'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 ed 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»<sup>48</sup>.

Sul corpo di Cary Grant, in questa prima fase della sua carriera, preme doppiamente la costruzione, non solo perché egli si sottomette alla varietà delle convenzioni drammaturgiche, con l'esito dell'anomia 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 «anomia 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, [...] una

48. N. Elias (1939), *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 680.



manipolazione calcolata 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 operi come esso vuole, con le tecniche e secondo la rapidità e l'efficacia desiderata»<sup>49</sup>.

In tal senso, «la disciplina è un'anatomia politica del dettaglio», poiché certo, per essa, «non si tratta di intervenire sul corpo in massa, all'ingrosso, come fosse un'unità indisciacciabile, 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, rapidità».

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

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

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

49. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993, pp. 149 s., anche per la citazione successiva.

### Una nuova era dell'imagologia divistica

Ormai anziano, guardando alla sua lunga carriera, Cary Grant ricorda: «Nel 1953 pensai di ritirarmi. Era il periodo dei blue jeans, dei primi tossicomani, del Metodo»<sup>50</sup>.

Era anche l'anno successivo ad una delle ultime *screw-ball comedy*, *Il magnifico scherzo*, dove aveva recitato, in puro stile appunto «svitato» o «sfrenato», sotto la direzione di Hawks ed accanto a Ginger Rogers e a una quasi esordiente Marilyn Monroe.

Era, però, soprattutto un momento di profonda trasformazione della società e del cinema statunitensi: i blue jeans, i tossicomani e il metodo di Strasberg rendevano obsoleti e fors'anche deprecabili rispettivamente: l'eleganza ingessata, le aspirazioni di integrazione ed ascesa sociale, le tecniche esteriori della recitazione; insomma tutto ciò su cui s'era fondato, sino a poco prima, quel complesso lavoro svolto da Cary Grant per dare risposta ed anche rappresentazione alle istanze hollywoodiane e a quelle sociali<sup>51</sup>.

Non solo, ma è da collocarsi proprio in quegli anni la fase di transizione più delicata del divismo cinematografico, quel passaggio epocale tra due diverse età dell'iconografia umana; passaggio, che, secondo Barthes, muove «dallo spavento al fascino»<sup>52</sup>. Sono gli anni in cui l'atteggiamento del pubblico passa da quella sorta di misticismo e di religiosità che contraddistingue, anche secondo Morin, il culto della persona appunto divinizzata, all'insorgere di una sorta di attaccamento e di ammirazione del tutto seco-

50. C. Grant cit. in E. Santolini, *Cary Grant*, suppl. a «Ciack», n. 11, 1989, Ed. S. Berlusconi, Milano, p. 63. Sul Metodo ci limitiamo a far riferimento ai fondamenti espressi da Strasberg stesso: L. Strasberg, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del metodo*, Ubaldini, Milano 1990; L. Strasberg, *Lezioni all'Actor's Studio*, Dino Audino Editore, Roma 2002. Cfr. anche E. Munk, *Stanislavsky and America*, Hill and Wang, New York 1966; R.A. Blum, *American Film Acting. The Stanislavsky Heritage*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984; F. Hirsch, *A method to Their madness. The History of Actor's Studio*, Da Capo Press, New York 1984; M. Pierini, *Attori e Metodo*, Zona, Arezzo 2006.

51. Cfr., tra gli altri, D. Bordwell, J. Steiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1988.

52. R. Barthes (1955), *Il viso della Garbo*, in *Sul cinema*, cit., p. 42.

larizzati, mondani, profani. Ciò in quanto lo *star system* accoglie ed interpreta le tendenze sociali e culturali emergenti in quegli anni e vi risponde con un forte rinnovamento dell'iconografia del divo o, per applicare all'ambito della raffigurazione dell'uomo un'espressione di Milan Kundera, dell'«imagogia»<sup>53</sup>, ossia di quell'immagine che appositamente si ammantava di ideologia al punto da sostituirla. In tal modo, si determina lo spostamento definitivo da quelli che Barthes chiama volti e corpi «di totem», o volti e corpi «Essenza» o «Idea» – Greta Garbo, Charlie Chaplin, Rodolfo Valentino, Marlene Dietrich, etc. –; ai volti e corpi «vivi», ai volti e corpi Esistenza o «Evento» – Audrey Hepburn, Marlon Brando, James Dean, Brigitte Bardot, etc.

Si tratta di una trasfigurazione radicale dell'immagine e della rappresentazione del corpo del divo, che ne muta le attitudini, le espressioni, le manifestazioni da un piano di trascendenza ad uno di immanenza, e lo trasla dalla funzione di archetipo a quella di simbolo, poiché, nella transizione, si abbandona l'idealità assoluta ed universale e si giunge, invece, ad una particolarità, ad una specificità individuale e mutevole; e, se pur permangono il dominio e l'unicità della Persona, questi non sono più di ordine concettuale, ma sostanziale.

Il passaggio ad un'altra era del corpo cinematografico consiste, nella carriera di Cary Grant come in quella di molti altri attori hollywoodiani suoi contemporanei – certo non tutti, sono esclusi, ad esempio, John Wayne e anche Gary Cooper –, in un lavoro lento, a volte apparentemente impercettibile e tuttavia profondo, di trasformazioni, aggiustamenti, correzioni e di piccole «variazioni sul tema» dominante.

E tuttavia qualcosa differenzia in maniera netta il caso Cary Grant da tutti gli altri, al punto da renderlo unico nel contesto hollywoodiano di quegli anni: la transizione ad una nuova età dell'imagogia divistica coincide non con la crisi o con la decadenza dell'attore, ma con il suo scatto da *vedette* a star vera e propria.

53. M. Kundera, *L'immortalità*, Adelphi, Milano 1999, cfr. in part. pp. 128-134.

Ciò fa sì che si inneschi, in modo del tutto originale, un processo di armonizzazione tra corpo Idea e corpo Evento, tra corpo «totemico» e corpo «vivo»; e l'originalità, anzi forse persino il paradosso, consiste nell'approdo, da parte di Cary Grant, al corpo «totemico», attraverso un lavoro per rendere il corpo «vivo», come richiedono le nuove esigenze dello spettacolo e lo *status* della sua «persona divistica».

### Il costume assoluto

Il dato più manifesto ed immediato in tal senso lo offre, anche nell'ultimo Cary Grant, l'abbigliamento, così importante nella caratterizzazione del personaggio, ma anche della persona, dato che il limite tra l'uno e l'altra si fa sempre più labile man mano che avanza il passaggio da *vedette* a divo.

Pur mantenendo ben salde le qualità dell'eleganza e del conformismo che lo legano inequivocabilmente alla collettività e alla sua approvazione, l'attore dismette ormai del tutto l'abito alla moda. Non si tratta di una scelta in aperta contrapposizione al proprio atteggiamento passato né si tratta della volontà di mostrare di proposito il proprio essere «fuori moda» per negare una precisa appartenenza sociale e culturale o per porsi in opposizione ad essa, come le tendenze di quegli anni imponevano appunto anche attraverso l'iniziale affermarsi dei blue jeans.

Piuttosto emerge la volontà di sottrarsi al dettato della moda e all'obbligo dell'esibizione da catalogo degli abiti più in voga, dove operava sempre quella leggera forzatura nello spingere gli orientamenti del momento appena oltre misura, per precedere gli altri e spiccare rispetto ad essi, mostrandosi così estremamente *à la page*.

Cary Grant, quindi, non presenta più quel gusto del dettaglio raffinato e alla moda che lo caratterizzava un tempo; non punta più su quella somma di particolari che, secondo Simmel contraddistingue il «maniaco della moda», come lo sfoggio di «qualcosa di perfettamente individuale che consiste nella crescita quantitativa di elementi che qualitativamente sono proprietà comune della cerchia sociale»<sup>54</sup> alla

54. G. Simmel, *La moda*, cit., p. 32.

quale egli aspira d'appartenere. Né quindi mostra più d'essere un "iperadattato" che sembra voler marciare alla testa della collettività, indossando le punte leggermente più avanzate o eccentriche del gusto condiviso — come ad esempio, le giacche con colli alla coreana ch'egli adotta in *Scandalo a Philadelphia*, sicuramente inusuali, ma allo stesso tempo assai *chic* negli anni Trenta.

Viene meno ormai, insomma, l'impulso, la smania di appartenenza ed ascesa sociali del personaggio Cary Grant e perciò, ora, il desiderio di emanciparsi dalla *norma* dettata dalla moda si accompagna ad una sorta di anomalo anticorformismo che inaugura un nuovo tipo di costume.

Si tratta di un costume che si sottrae all'enfasi retorica propria di quello precedente in quanto gioca nel processo di significazione uno spostamento che non permette al senso di apparire univoco, definitivo, col tendere troppo decisamente verso l'uno (elegante, *snob*, iperadattato) o l'altro significato (eccentrico, stravagante, disadattato).

Si realizza in questo modo una difficile neutralità dei segni che sembra voler sposare il rigore, il ritegno, la moderazione, persino l'anonimato.

Il controllo del potenziale semantico della forma si fa perciò assai rigido e pervasivo, esclude ogni orpello, non cede alla tentazione del tratto distintivo: nel segno di un'anima medietà, domina, in ogni circostanza, il completo unito, dal taglio tradizionale, anzi, in senso proprio, standard, con camicia bianca e cravatta in tinta, e il colore scelto per l'insieme è significativamente quasi sempre il grigio, con qualche rara e insignificante concessione al nero. Si direbbe quasi un mimetismo impersonale, comune, quasi monotono nella sua uniformità monocorde.

L'invarianza più rigida è, come s'è anticipato, la qualità che fa ascrivere questo insieme alla categoria della divisa o, meglio, del *costume totale*, di un abito di scena, cioè, sempre uguale a se stesso e inconfondibile oltre che carico di un portato di significazione ed espressività tale da rendere l'insieme degli elementi del vestiario capace di per sé di indicare i tratti del personaggio-divo e di fare del suo corpo un "totem" — così come accade, l'abbiamo visto nel capitolo precedente, con la bombetta, le scarpe sfondate e il bastoncino di bambù per Chaplin o l'impermeabile squalci-

to e il cappellaccio per Bogart, che diventano attributi tali da rendere i due divi unici e sempre riconoscibili, al di là della variabilità dei ruoli e dei film interpretati.

Il costume assoluto di Cary Grant si pone, ora più di prima, proprio in virtù degli adattamenti operati nel senso della medietà, come il medio assoluto, la "giusta misura" non solo tra tendenze conformiste e anticonformiste, ma tra l'astrazione e il realismo tipici del costume divistico hollywoodiano e ricade, per così dire, nella normalità della norma sociale ed estetica.

Anzi, si può dire che, rispetto al passato, esso, più che rispettare l'una e l'altra norma, giunga a darne rappresentazione superlativa. In questa seconda fase, l'unitarietà omogenea ed uniforme del costume assoluto offre una sorta di idea platonica dell'occidentale metropolitano, tuttavia ben lontana dalla semplificazione quasi caricaturale e fuorviante dello stereotipo, ed è per questo che pare lecito definirlo mimetico. Si realizza qui insomma una sorta di innalzamento dell'abito a bandiera di una civiltà, per cui dietro l'anonimato apparente di questo costume, che fa del completo grigio un'istituzione, si cela l'Essenza, l'Idea di un'intera cultura. Ecco allora che si può parlare di costume assoluto non solo in senso spettacolare ma anche in senso antropologico.

Emblematico, da questo punto di vista, è l'unico accessorio che il divo concede al proprio vestire: il fazzoletto bianco che, nell'assumere una funzione non meramente estetica ma strumentale, pratica, concreta — in quanto è assai spesso estratto dal taschino della giacca per tamponare il sudore della tensione dalla fronte, asciugare la lacrima di un viso di donna, bendare una mano ferita, tersersi l'abito sporco, pulire il viso dagli schizzi di un'infantile pistola ad acqua, etc. —, diventa un attributo fondamentale della nuova caratterizzazione del personaggio, dove anche il costume totale dimostra che l'eleganza, l'educazione, le buone maniere sono calate nella vita reale, nell'Esistenza, nell'Evento.

Di più, questo costume assoluto corrisponde perfettamente al nuovo tipo di adattamento sociale del personaggio. Da un lato, persegue il principio dell'ordine con l'esse-

re sempre impeccabilmente pulito e stirato, adempie al canone della sobrietà con l'eliminazione di ogni sorta di eccentricità o esagerazione e inoltre realizza la perfezione con la sua resa unitaria, omogenea, priva di elementi di distrazione o di rottura come lo erano gli accessori (guanti, fermacravatte, cappelli, etc.) del passato. Dall'altro lato, però, utilizza questo apparente avallo della normalità come sorta di scudo o schermo al riparo del quale poter esercitare una libertà interiore. Ossia, significa il personaggio, ma non fino al punto da renderlo completamente e pacificamente identificabile (non si può dire ch'egli sia *questo* o *quello*); perciò opera in direzione opposta rispetto al costume assoluto di un Chaplin o di altri e rinvia all'indumento in sé attuando continuamente una deviazione, un rimando indietro del senso - cosa questa per altro congeniale al mantenimento di quell'aura di ambiguità così importante nella caratterizzazione del personaggio.

Inutile dire che l'indulgenza verso la norma sociale o spettacolare è solo esteriore, in quanto questo tipo di costume assoluto è una sorta di corazza che ricade in quei rari casi citati da Simmel nei quali essa «fornisce all'individuo uno schema con cui provare in modo inconfutabile il suo legame con la collettività, la sua obbedienza alle norme che gli vengono dal suo tempo; in cambio egli ottiene di poter concentrare la libertà concessagli nella sua interiorità e in ciò che per lui è essenziale»<sup>55</sup>.

Accade così che Cary Grant realizza nel costume assoluto, e in una forma pura e astratta, anche l'Essenza della "carygrantitudine", l'idea di un personale modo d'essere che propone una sua propria norma: la neutralità assoluta dal punto di vista formale, esteriore, nella quale si realizza un compromesso mediando tra l'istanza sociale e quella dell'industria spettacolare hollywoodiana.

In questo modo, alla precedente concezione di norma prescrittiva subentra quella di norma propositiva; all'imitazione degli altri, si sostituisce l'imitazione di se stesso e la proposta di questo modello dell'Esistenza al pubblico. Un modello che, con la propria apparente neutralità, media tra

55. *Ivi*, p. 47.

istanze diverse e nello stesso tempo vi si sottrae; diventa pura astrazione "totemica" e contemporaneamente propone un'individualità esistenziale, concreta, "viva".

Non è un caso se il punto estremo, l'apice di questa parabola di mediazioni sia costituito da una delle scene più note non solo del cinema hitchcockiano, ma del cinema *tout court* - quella sorta di incubo nel quale Cary Grant viene per così dire inseguito da un piccolo aereo in un polo-veroso deserto - dove il divo appare con il suo costume assoluto finalmente stropicciato, sporco, sgualcito, ossia appunto "vivo", come l'immagine dello *star system* di allora iniziava a pretendere dai propri divi.

### Un canone visivo per il corpo totemico maschile

Non è certo casuale che, diversamente da quanto accadeva prima, anche le convenzioni drammaturgiche legate alla ripresa, pur iscrivendosi sempre nel quadro di una costante frammentazione tipica del cinema hollywoodiano classico, adesso abbandonino l'inquadratura ravvicinata del corpo dell'attore e prediligano piuttosto quella a figura intera, proprio a voler esaltare continuamente l'insieme armonico della sua fisicità colta tanto nel dinamismo quanto nella staticità.

E non sono rari, inoltre, i casi in cui questa sottolineatura si avvale dell'incorniciamento visivo del corpo dato dagli elementi architettonici della scenografia; una sottolineatura che spesso diventa persino insistita, proprio per imporre ed affermare sempre più presso il pubblico l'*appeal* corporeo del divo - accade, ad esempio, in *Indiscreet* (Indiscreet, S. Donen, 1958), dove, dopo uno sfogo verbale della protagonista circa la propria sofferta solitudine di nubile, sulla soglia dell'appartamento appare improvvisamente Cary Grant, ripreso in una lunga inquadratura in figura intera.

Si tratta di una di quelle strategie tipiche dello spettacolo hollywoodiano capaci di tradurre le esigenze dello *star system* in precise scelte non solo relative alla ripresa ma anche alla struttura drammaturgica, come ad esempio, quelle secondo le quali, per le più svariate esigenze della

sceneggiatura e sino agli ultimi film girati quando l'attore è ultrasessantenne, egli è sempre oggetto dell'ammirazione e del corteggiamento femminili. Si ribaltano, in tale maniera, i consueti termini del rapporto uomo-donna e si infrangono le convenzioni sociali circa l'età del potere seduttivo e la disparità della loro condizione sociale: in *Scarada* (Chabrade, S. Donen, 1968) e in *Intrigo internazionale*, (North by Northwest, A. Hitchcock, 1959) Cary Grant è oggetto degli sguardi e delle attenzioni di donne di almeno vent'anni più giovani di lui; mentre in *Indiscreto* è uno scapolo maturo irriducibile e restio a cedere alle proposte di matrimonio avanzate nei suoi riguardi e in *Un marito per Cinzia* (Houssboat, M. Shavelson, 1958) è un agiato vedovo che infine sposa la governante più giovane di lui.

Queste strategie drammaturgiche, significativamente iterate in modo parallelo di film in film, se, da un lato, fanno sì che il personaggio Cary Grant, diversamente da quanto accadeva prima, venga meno al rispetto ossequioso delle norme sociali; dall'altro lato, contribuiscono ad attribuire al corpo del divo quel carattere e quelle qualità "totemiche", celebrative, legate alla mera resa dell'apparenza esteriore.

Non è certo un caso, infatti, che in questa fase della sua carriera egli sia assai spesso ripreso mentre si veste o si sveste, così infrangendo — seppur in maniera sempre pudica —, raro esempio tra i divi dell'epoca, il tabù della nudità maschile sullo schermo e della sua carica erotica.

Si può persino affermare che, in quegli anni, il corpo di Cary Grant diventi "totemico" per eccellenza, ma non per «quella mostruosa prossimità fisica» di cui parlava Bazin, quanto, al contrario, per la lontananza, per quel tipo di inquadratura in figura intera che lo consacra in qualche modo come sorta di *sex symbol* maschile e che soprattutto, in quanto pratica drammaturgica comune a diversi registi della Hollywood classica — da Hitchcock, a Donen, a Edwards, solo per citarne alcuni —, assurge a *canone visivo* per la feticizzazione del corpo virile — canone visivo, questo, certo assai più discreto rispetto a quello che investe con riprese ravvicinate il corpo dei *sex symbol* femminili.

### La drammaturgia della recitazione tra *mimesis* e *ossimoro*

Ma le strategie per l'elaborazione del "corpo totem", durante questa seconda fase della carriera di Cary Grant, non si fermano alla sola resa esteriore e si estendono anche alla *mise en geste*, dando origine ad un lavoro per così dire di ristrutturazione assai complesso, in quanto si coniuga con quello parallelo volto ad approdare al "corpo vivo" e che contraddistingue l'attore nel panorama divistico fra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta.

Adesso, infatti, egli abbandona il rigoroso ossequio alla norma drammaturgica e, nell'attraversare generi, registri, stili e tipologie spettacolari differenti, lascia cadere le diverse "maschere" ad essi legate, mantenendo ferma la propria identità di personaggio, e addirittura affermando le proprie qualità individuali con l'innalzarle al punto da farle rientrare nella nozione di "totem". Ciò si realizza in quanto, mentre la "maschera", con la sua convenzionalità legata alle diverse forme di drammaturgia spettacolare, prescinde dalla personalità dell'attore, anzi, in qualche modo la occulta e con essa, anche le sue peculiari manifestazioni; il "totem", al contrario, promuove un'operazione attraverso cui la singolarità prende forma ed emerge secondo un procedimento per così dire scultoreo, di estrazione e di levigatura, costituendosi come la rappresentazione più compiuta e persino esaltata dell'identità dell'attore.

Nella seconda fase della sua carriera, infatti, la recitazione di Cary Grant sembra modularsi a partire da un'idea di norma drammaturgica non più, come in passato, prescrittiva, ma propositiva; ossia la norma è a questo punto così intimamente assimilata da essere assunta e valutata per i margini di libertà che offre alla libera interpretazione e alla creatività, piuttosto che per le restrizioni e i limiti che a quest'ultima oppone.

In tal modo, la drammaturgia della recitazione si affranca dal principio dell'*imitatio*, dell'emulazione pura e semplice di modelli recitativi già affermati e canonizzati dal sistema spettacolare hollywoodiano e si fonda su un principio di autentica *mimesis*, parola, questa, da intendersi nel

usare le due formule elaborate da Deleuze<sup>57</sup>. La convenzione o la cerimonialità recitativa – l'istituzione di determinati schemi di movimenti e attitudini del corpo – data dai modelli canonizzati viene meno e Cary Grant abbandona i «prontuari delle pose» che irrigidivano e immobilizzavano il corpo nella posizione statica della mano in tasca alla Noel Coward, ostentata anche nei momenti più inopportuni (ad esempio, nelle scene dove il personaggio è in difficoltà o in tensione, come accade in *Notorious*, quando Devlin discute con Alicia sino a troncarsi la relazione amorosa con lei); così come dismette i «gestuari della disinvoltura» che, «stendendo il «gesto deciso» di Cooper a tutta la mimica, ne amplificavano il senso e sfociavano nell'enfasi retorica.

In tal modo, se la mano in tasca è ancora presente, lo è in quanto giunge come segnale di rilassamento prima o dopo l'intervento di una qualsiasi tensione e dunque diviene una espressione tipica del personaggio, un atteggiamento tipico del suo corpo, un modo d'essere del «personaggio Cary Grant».

Più in generale, l'espressività del corpo si caratterizza ora per una gestualità decisa che si iscrive in una mimica definita, risoluta, tale da rendere il gesto sicuro, netto, ma nello stesso tempo, anche morbido, elastico, e tutt'altro che trattenuto o a scatti come prima, quanto piuttosto, ampio, continuo e lieve.

Di conseguenza, anche la postura, un tempo tesa e controllata, quasi militaresca, adesso, pur rimanendo eretta, si fa ferma ma non rigida né dominante. Caratteristici del divo diventano, inoltre, alcuni atteggiamenti, come ad esempio lo stare in piedi con una gamba piegata e sovrapposta all'altra – atteggiamento, questo, ripreso da Sean Connery e addirittura utilizzato come sorta di emblema nella sigla e nelle locandine della serie dedicata all'agente segreto 007, che non a caso fu ispirato allo scrittore Ian Fleming proprio da Cary Grant e che questi avrebbe dovuto interpretare sullo schermo.

Lo stesso principio regola la cinesica e il moto del corpo colto, in generale, nelle manifestazioni più disparate: anche qui il movimento, pur sempre agile e atletico, non si affida

57. Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., in part. pp. 210-226.

senso aristotelico come atto con cui allo stesso tempo si ricrea e si muta ciò che ha a che fare con la configurazione del *possibile* e dell'*universale*, o, ancora meglio, *mimesis* è da riportarsi al significato originario legato al mimo<sup>56</sup> della Magna Grecia, che non riproduce né copia, piuttosto «produce», «mette in scena» qualcosa che è in relazione ad un elemento reale.

Emerge, infatti, nella recitazione di Cary Grant, sempre più una rappresentazione dell'elemento personale, individuale, che, se da un lato è condizione divistica indispensabile per l'innalzamento della Persona ad un grado di assoluta concettuale proprio di ogni corpo Essenza o Idea, oltre che necessaria per celebrare le manifestazioni peculiari ed uniche della corporeità in forma di «totem»; dall'altro lato, apre anche, tra vissuto e rappresentazione, quel varco che lo spettacolo hollywoodiano di quegli anni vuole sempre più ampio, percorribile, franco e sgombro di remore, pudori, ipocrisie, o maniere della simulazione e della dissimulazione fortemente convenzionalizzate e giudicate ormai sorpassate. Ecco allora la recitazione virare verso il corpo «vivo», nella direzione imposta dalla nuova *norma* divistica.

In tal modo, il corpo Evento o Esistenza, al punto che è difficile dire sino a che punto il salto da *vedette* a divo sia da imputarsi alle nuove norme drammaturgiche dettate alla recitazione dallo *star system*.

È avvertibile, nella «*mise en geste*», un sensibile avvicinamento tra il «corpo quotidiano» e il «corpo cerimoniale», per

56. Cfr. C. Wulf, *Mimesis*, in AA.VV., *Cosmo, corpo, cultura*, cit., pp. 1039-1053, in part. p. 1041. «L'imitare, in quanto concetto, è giunto in Grecia dalla Sicilia, la patria dei mimi, e solo gradualmente si è affermato in Ionia e in Attica. [...] Le analisi delle possibili differenziazioni del concetto conducono comunque a due acquisizioni conoscitive. La *mimesis* non sta in una particolare relazione con la musica o la danza, ma è piuttosto collegata al *mimos*. Imitare, cioè dare vita ad una somiglianza, non è in prima istanza il significato di *mimos*. Il significato del concetto è piuttosto «mettere in scena una burlesca», «comportarsi da grottesco». [...] Solo gradualmente *mimesis* assume il significato di «cerca-re di essere come», «emulare», che viene svolto nel terzo libro della *Repubblica* di Platone».

per così dire, una costante attenuazione dell'esagerazione, una correzione continua di tutto ciò che, nel rendersi semplice ed inequivocabilmente connotato, possa ricadere nella marcatura eccessiva, nella ridondanza del significato, o, appunto, nell'enfasi retorica. Ed ecco allora, come s'è detto, il gesto farsi deciso, ma morbido; la postura eretta, ma sciolta, etc., quasi a rendere dinamico il processo di significazione e così pure quello di interpretazione dello spettatore, secondo il principio della retorica paradossale propria dell'*ossimoro* che ha la capacità di creare un autentico circuito del senso in quanto la predicazione, seppur contraddittoria, è sempre plausibile.

Il campo retorico corporeo realizza, in questo modo, una sorta di *coincidentia oppositorum*, un alto risultato di equilibrio ed armonia tra gli opposti che un tempo lottavano, come s'è detto, in maniera antitetica.

E dà vita pure, questa retorica dell'ossimoro, ad uno stile recitativo originale, assai calibrato, al punto che non pare azzardato sostenere che le doti funamboliche un tempo esibite in acrobazie comuni e avulse dal contesto drammaturgico della recitazione oltre che del film, vengono trasposte a livello dell'elaborazione dello stile recitativo stesso, ora abilmente sospeso sul filo del paradosso. Un paradosso, questo, che diviene tratto tipico del personaggio Cary Grant e della sua "acuta follia" — *oseys* acuto, *mórós* folle è appunto l'etimologia della parola ossimoro — o, meglio, del suo "conformismo anticonformista", che non lo rende iperadattato né disadattato, ma finalmente adattato e capace di destreggiarsi tra opposti in contraddizione senza mai cadere nell'uno o nell'altro.

Proprio questo tratto della nuova caratterizzazione elaborata da Cary Grant permette anche al personaggio da lui interpretato, nei film più diversi, di non dibattersi più tra le contraddizioni della vecchia ambivalenza, ma di atterrare la propria psicologia in una autentica *ambiguità*, che, nell'unire gli opposti, disorienta i percorsi di interpretazione dello spettatore e dà vita a quell'aura di mistero su cui fonda il proprio potere di fascinazione.

Così, attraverso la sua personale tecnica recitativa, il corpo del divo rappresenta l'Essenza, l'Idea stessa dell'ambi-

più all'acrobazia né ha più bisogno della spettacolarizzazione fine a se stessa, ma è saldamente inserito nel contesto drammaturgico del film dove trova costante giustificazione e finalità precise ed è caratterizzato in maniera del tutto personale — si tratti delle corse, dei balzi, delle contorsioni sui tetti per inseguire una ladra nell'*hitchcockiano* *Caccia al ladro* (*To Catch the Thief*, 1955) o delle lotte sulla cima dei grattacieli o dei salti ginnici da un balcone all'altro in *Scarada* di Stanley Donen, oppure ancora dei balli sfrenati di *Indiscreto*, per non parlare delle corse, dei tuffi a terra, delle arrampicate e delle cadute di *Intrigo internazionale* di Hitchcock.

In ogni caso, si tratta sempre di una elaborazione recitativa che, pur manifestando la versatilità sufficiente ad attraversare le forme drammaturgiche più lontane e pur articolandosi in maniera complessa e mutevole a seconda delle esigenze, mantiene fermi e riconoscibili i tratti caratteristici del "personaggio Cary Grant", al punto che questi non interpreta più ruoli di film in film diversi, ma diventa, come ogni divo, protagonista di se stesso, ogni volta immerso in un nuovo contesto, in una nuova situazione.

Si può persino affermare che l'attore dia vita, nella seconda parte della propria carriera, ad una personale drammaturgia della recitazione, che si addice ad un certo ambito spettacolare ben delimitato e che tuttavia si configura comunque come stile originale.

Ed è uno stile, questo, votato a quella grafica e incisiva semplicità che Panofsky riconosce solo ai grandi divi del cinema, dove i movimenti del corpo disegnano con tratto netto ed abili tocchi un tratteggio paragonabile allo stile dell'incisione grafica, in quanto doveva essere esagerato in confronto alla matita o al pennello, ma tuttavia più ricco, più fine e infinitamente più preciso, [...] e, per riprendere la nostra analogia, non dissimile dalla tecnica di Jan van Eyck o dalla tecnica d'incisione di Dürer.<sup>58</sup>

Il nuovo stile di Cary Grant si distingue da quello di attori suoi contemporanei — come, ad esempio, John Wayne, Kirk Douglas, Robert Mitchum, etc. —, in quanto opera,

58. E. Panofsky, cit., pp. 189 s.

guità, capace di fondere insieme inscindibilmente la simulazione e la dissimulazione e di renderle persino tra loro indistinguibili. Questa capacità di recitare simulando e dissimulando e di dissimulare simulando, che Balász ammirava nel volto di Asta Nielsen, si rinnova nell'epoca del sonoro con la modulazione abile e precisa di una «*mise en geste*» concentrata già soltanto a livello della pura corporeità, e in grado di rappresentare contemporaneamente l'una *ma anche* l'altra cosa.

Emblematica, sotto questo aspetto, è anche la nuova elaborazione della micromimica, dove lo sguardo si fa diretto, fermo, sicuro, e appare un sorriso ora davvero affabile, quieto e non più canzonatorio né cinico. Insomma anche la micromimica partecipa dei nuovi attributi di equilibrio ed armonia e perciò non è più immobile o viceversa fortemente enfatica; ma adesso, in ogni sorta di interpretazione, si mostra animata da un'accesa vivacità, modulata nelle più diverse variazioni e tuttavia sempre votata al naturalismo grazie al quale, ad esempio, la tipica smorfia degli occhi sgranati in uno stupore sbalordito di un tempo è trasformata nello stranito e quasi scettico aggrottarsi delle sopracciglia, per cui l'esagerazione caricaturale e comica viene assorbita in un'autentica ironia, che è sempre per così dire sgonfiamento dell'enfasi e il cui segno inconfondibile diventa finalmente l'approdo a quel «sorriso *blasé*» alla Noel Coward tanto inseguito ed ora originalmente reinterpretato come reazione di distacco scettico, indifferente, disincantato nei riguardi di se stesso, del mondo e dei rispettivi accidenti.

Tale approdo non è da intendersi come ritorno al principio dell'*imitatio*, ma va inserito nel quadro di quella *mimesis* dominata dalla retorica paradossale dell'ossimoro dove l'ironia, che non a caso riporta al greco «finzione», ai latini *simulatio*, simulazione o *illusio*, irrisione, inganno, rappresenta il massimo coronamento, l'estremo suggello, il segno più evidente della psicologia del «personaggio Cary Grant», il quale, per dirla con Goffman, intende «la vita quotidiana come rappresentazione», guarda al teatro sociale un po' da spettatore un po' da attore e perciò stesso recita, vive di ambiguità, insomma, facilmente *si adatta*.

Utilizzando la propria maestria nella resa ambigua dell'espressione mimica e micromimica, Cary Grant, di film in film, dà infatti vita a un personaggio su cui incombe costantemente il sospetto dello spettatore: potrebbe essere ed è, in *Caccia al ladro*, un ladro ma anche gentiluomo; o un fedele donnaiolo all'apparenza separato, poi divorziato e finalmente davvero scapolo in *Indiscreto*; oppure potrebbe essere un normale e ingenuo cittadino, ma è anche uno scaltro e abile doppiogiochista in *Intrigo internazionale*; o, infine, potrebbe essere ed è un manipolatore intrigante, ma anche onesto e altruista in *Sciarada*.

Attraverso l'armonia degli opposti, il gusto del paradosso, l'ironia e anche l'autoironia, espressi già nella sola «*mise en geste*» e indipendentemente dalle azioni compiute e alle frasi pronunciate e previste in sceneggiatura, Cary Grant fa assumere al suo personaggio una propria psicologia oltre che sottile, originale, a tratti raffinata; anche plausibile, verosimile. Ed è proprio la verosimiglianza psicologica, che permette all'attore di costruire quella solida identità che caratterizza il «personaggio Cary Grant» in quanto vero e proprio divo, al di là dei ruoli, dei generi, delle tipologie di genere, degli stili, dei registri, etc.

Così, abbandonata l'obbedienza rigorosa alle più diverse norme drammaturgiche della recitazione che si basava sul principio dell'*imitatio*, ora non si può certo più parlare di anatomia recitativa, quanto di uno stile unitario e del tutto personale, che soggiace sì, come s'è detto, alla nozione di *mimesis*, ma, con una precisazione: *mimesis* è qui intesa quale pratica recitativa di riproduzione della propria personalità.

Non è certo un caso, quindi, che l'attore, ormai maturo, circa la propria tecnica dichiarò: «Quando recito, in realtà recito me stesso. È la cosa più difficile. Basta guardare come la gente ad un *party* si sforzi di dare un'immagine falsa di sé. Io uso la mia vera immagine ed ho acquisito una tecnica per farla apparire sullo schermo»<sup>59</sup>.

Si delinea, infatti, una drammaturgia della recitazione dove la *mimesis* è tramite tra attore e personaggio, è stru-

59. C. Grant, cit. in E. Santolini, *Cary Grant*, cit., p. 44.



mento della creatività per realizzare un'auto-rappresentazione, ossia una rappresentazione convenzionale di sé - Cary Grant, infatti, non dice di essere se stesso sullo schermo, ma di recitare l'immagine sua propria - o, per così dire, una sorta di autostilizzazione.

Nel quadro di uno stile dal nitore essenziale, pur diverso, è bene precisarlo, per tecnica e per risultati dal naturalismo del Sistema Stanislavskij - il quale può essere paragonato alla matita o al pennello a cui si riferiva Panofsky -, si iscrive anche l'elaborazione di una particolare melodia del dinamismo corporeo che ne accentua l'espressività e la singolarità e che si articola quasi in termini musicali, secondo la precisione del ritmo e la costanza della velocità che designano un preciso modo d'essere.

Emblematica in questo senso, è una di quelle manifestazioni dinamiche della corporeità la cui elaborazione recitativa, da Arnheim in poi<sup>60</sup>, è solitamente identificata come sintomo di qualità di alto livello: la camminata. Nell'ultimo Cary Grant, essa è oggetto di uno studio attento; l'incedere, infatti, diventa un indicatore psicologico e perciò egli ne modula le sfumature, da energico a sostenuto, da stanco, trascinato a cauto. E tuttavia, nel passo come nell'andatura, nella postura del corpo o nelle relazioni reciproche tra le sue membra in movimento, la camminata dell'attore si fa sempre decisa, eppure fluida, virile, sicura ma elegante, ancora una volta nel segno di quella retorica dell'ossimoro che è qualità e tratto distintivo del divo.

È quindi evidente, nell'ultimo Cary Grant, la creazione di una «mise en geste» fondata su un'elaborazione particolarmente accurata delle qualità espressive e formali del movimento corporeo ora non più parcellizzato nell'anatomia recitativa che separava persino tra loro le espressività delle singole parti del corpo; ma considerato nella sua totalità e completezza come unità coesa attraverso cui si manifesta una personalità unitaria.

La recitazione, in questo modo, riconosce pienamente il corpo come campo retorico, perché, da un lato, asseconda quei principi di alternanza, reversibilità, reciprocità propri della sua fluttuazione o traslazione semantica; e, dall'altro

60. R. Arnheim, *Film come arte*, cit., pp. 162 s.

lato, avalla la creazione di un senso figurato, innalzato in immagine generalizzata e convenzionalizzata.

Così, proprio perché il senso non è più visto, in un'ottica deterministica, come qualcosa di assoluto, invariabile e del tutto soggiogato dal codice drammaturgico, allora la significazione sfugge tanto all'enfasi retorica quanto all'indeterminatezza e alla scarsa verosimiglianza dell'identità che era tipica del personaggio-vedette di un tempo.

Non solo, ma, per un verso, ottemperando ai dettami dell'estetica e dell'imagologia divistica di transizione, Cary Grant ha buon gioco nell'inclinare la fluttuazione semantica verso quella verosimile indeterminata propria del "corpo quotidiano" e del "corpo vivo"; mentre, per l'altro verso, innalza questa stessa indeterminata al rango di immagine generalizzata, facendone la propria cifra stilistica e identitaria, capace di qualificare un nuovo "corpo cerimoniale", un inedito "corpo-totem".

Inutile dire che il caso di Cary Grant, per tali ragioni, può essere assunto come emblematico, nel contesto del passaggio dall'una all'altra era non solo del divismo, in quanto l'abbandono dell'ambivalenza antitetica di un tempo e l'assunzione dell'ambiguità paradossale e armonica equivale a dismettere una logica disgiuntiva o a imporre un'aut aut alla significazione corporea (o l'una o l'altra cosa) che era il risultato, oltre che della pressione normativa dei generi, anche di quella dello *star system* di allora votata alla creazione di "corpi totemici"; e, nello stesso tempo, equivale anche ad abbracciare un principio di composizione degli opposti e delle anomalie del senso (l'una *ma anche* l'altra cosa) che può sussistere quando si ampliano le maglie delle norme drammaturgiche e il sistema divistico vira verso il "corpo vivo".

Inutile dire, infine, che il caso di questo attore è emblematico anche in quanto reca scritto sul proprio corpo pure il passaggio da un'era all'altra dello spettacolo hollywoodiano poiché è chiaro che, nel muovere la corporeità divistica da Essenza o Idea ad Esistenza o Evento, tale spettacolo muta il suo statuto drammaturgico grazie all'abbandono graduale dell'antinaturalismo e quindi della forte convenzionalizzazione che operava un'intensa trasfigurazione del reale ed un altrettanto intenso processo di astrazione.

Le tecniche del corpo e il *gestus* sociale

Attraverso quale metodo Cary Grant è riuscito a trasportare nella *«mise en geste»* gli elementi utili per ottemperare alle esigenze congiunte e anche contraddittorie dello spettacolo hollywoodiano dell'epoca e in quale modo è giunto ad esporre la propria personalità al punto da imporre al culto divistico, offrendo alla rappresentazione un "corpo totemico vivo"?

È certo difficile conoscere sino in fondo le tecniche proprie del "metodo" di Cary Grant e perciò si può, in qualche modo, e non senza approssimazione, tentare di derivarle dal risultato. E, in particolare, dall'inedita presenza di un corpo che, insieme e unitariamente, si rappresenta nella intangibilità del "totem" e nella concretezza dell'essere "vivo".

Questo, appunto, può suggerire che, forse, non è stata assente la pressione dell'avvento e della diffusione, tramite l'Actor's Studio, del Sistema Stanislavskij, che deve aver portato un adeguamento nella tecnica recitativa di Cary Grant, ma non sino al punto da stravolgerla, trasformandola da esteriore in interiore - e, ciò, nonostante il fatto che concentrarsi sull'interiorità potesse apparire utile nel lavoro sulla persona operato nel passaggio da *vedette* a divo.

L'adeguamento, perciò, se non è consistito - e non lo è, come dimostra quanto sinora detto sulle qualità formali del movimento - nello spostare la prospettiva dall'esterno all'interno, deve aver allora comportato necessariamente un nuovo sguardo su ciò che fa dell'esteriorità qualcosa di interiore, di individuale, unico; insomma su quelle attitudini e quegli attributi esteriori, corporei, che manifestano la personalità e, in particolare quella del divo, il quale, per un verso, viene identificato da un tratto distintivo reso assoluto, monumentale, "totemico", come l'eleganza e la raffinatezza sociali; e, per l'altro verso, è caratterizzato da un'umanità reale, concreta, "viva".

Una delle vie per raggiungere un tale risultato - ma si tratta di mera ipotesi - potrebbe essere stata quella che porta l'elaborazione del proprio originale stile recitativo sulla strada di ciò che Marcel Mauss ha definito «habitus» indi-

viduale o comportamento personale, ossia il risultato finale del processo tramite il quale il singolo acquisisce un suo proprio abituale e caratteristico controllo del movimento, una sua propria capacità di muoversi adeguatamente in rapporto alla situazione e al contesto nel quale si trova.

La nozione di «habitus» può essere stata presa in considerazione dall'attore certo più come nozione del senso comune - dove, per altro, non trova nemmeno una sua vera traduzione terminologica -, che non com'è stata effettivamente studiata e teorizzata da Mauss.

E tuttavia il riferimento a quest'ultimo può essere qui utile per comprendere il portato sociale della recitazione di Cary Grant dal punto di vista sia della sua elaborazione sia della sua incidenza sul pubblico.

Parafrasando quanto dice Mauss circa l'«habitus» e trasponeendolo nell'ambito dello spettacolo, si può dire che nella recitazione bisogna saper cogliere, tra le manifestazioni della corporeità, la presenza di tecniche sociali e l'azione della ragion pratica collettiva, là dove, invece, comunemente si è portati a vedere di solito l'anima e le sue facoltà; e ciò vale in misura maggiore in una dimensione recitativa, come quella hollywoodiana, la cui forte normatività, per esigenze produttive ed economiche, è costantemente istituzionalizzata in funzione sociale.

Si può quindi ipotizzare che la tecnica recitativa dell'ultimo Cary Grant, nell'attribuire inedita importanza al movimento corporeo considerato nella sua interezza e nella elaborazione delle sue manifestazioni dinamiche complesse e comuni come ad esempio la camminata, il vestirsi, lo svestirsi, l'arrampicarsi, il saltare, etc., abbia sposato, seppur inconsapevolmente, quelle che Mauss definisce «tecniche del corpo», ossia proprio il camminare, l'arrampicarsi, il saltare, il mangiare, etc., e cioè appunto i più disparati «modi in cui gli uomini, nelle diverse società, si servono, uniformandosi alla tradizione, del loro corpo»<sup>61</sup> e che constano di «montaggi fisio-psico-sociologici di serie di atti [...] messi insieme da e per l'autorità sociale»<sup>62</sup>.

61. M. Mauss (1936), *Teoria generale della magia*, cit., p. 385.

62. *Ibid.*, p. 407.

Solo con questo tipo di montaggio o, come s'è detto in precedenza, con la *composizione* di ciò che prima era anatomizzato, la recitazione avrebbe potuto rispondere all'esigenza di esprimere nel corpo la personalità, l'individualità e contemporaneamente le istanze della società, della cultura, della civiltà; o meglio, solo in tal modo il corpo avrebbe potuto trasformarsi da elemento artificiale e avulso dalla realtà come si era rappresentato nella prima fase della carriera di Grant, a emblema, icona massima della *civitas*, che si manifesta immerso in essa, colto nell'agire pratico, nel suo essere-nel-mondo.

E questo perché nel movimento complessivo del corpo, visto nella sua totalità, si rifrangono non solo i paradigmi sociali, storici e individuali tramite i quali non solo emerge la relazione della persona con il mondo, il suo modo d'intenderlo, di sentirlo, la sua eredità culturale, il suo ambiente sociale; ma anche quei paradigmi con i quali la persona stessa si autodisciplina, si perfeziona, si rende abile, civile.

È chiaro che, dal punto di vista dell'"autostilizzazione" compiuta da Cary Grant, il principio di *mimesis* di se stesso ha avuto ampia applicazione, andando a toccare, oltre all'"habitus", anche tutta la serie di aspetti relativi alle manifestazioni e alle attitudini corporee più varie, così come l'ha individuata Mauss: «il modo di vita - *modus* -, il tono - *tonus* -, la materia - *matière* -, le maniere - *manières* -, la foggia - *façon*»<sup>63</sup>.

Il raccordo e l'intreccio di queste coordinate, nell'applicarsi alle tecniche del corpo, ha forgiato composizioni di movimenti non più riflessi, né stereotipati, innaturali, o enfatici; e questi si sono facilmente configurati complessivamente come un contegno, un portamento, una condotta adatti al personaggio, al suo temperamento, al suo status sociale.

È in questo modo, dunque che il complesso sociale si "incorpora" e viene dal corpo manifestato in maniera singolarmente caratteristica e personale, proprio attraverso quelle composizioni di movimenti che formano le "tecniche del corpo". I movimenti, infatti, nell'ultimo Cary Grant, elaborano l'armonizzazione della loro matrice individuale e

63. *Ivi*, p. 397.

della loro eredità sociale e creano un comportamento «sempre più differenziato, più regolare e più stabile»<sup>64</sup>, come lo è, secondo Elias, quello degli strati sociali per tradizione più elevati. Non stupisce, allora, se questi movimenti rivelano anche una nuova forma di conformismo del personaggio, se si vuole più profonda ma perciò pure più meditata, più consapevole.

La *norma* sociale si traduce così, nel "personaggio Cary Grant", nell'espressione di un giusto contegno, di un comportamento adatto, in un movimento socialmente corretto, che rispecchiano non solo e non tanto le belle maniere e le leggi di buona creanza stilate nei manuali di buona condotta da Erasmo da Rotterdam, da Baldassarre Castiglione, da Monsignor Della Casa in poi; quanto piuttosto rappresentano ciò che Pierre Bourdieu definisce come «senso pratico», ossia una *techné* del corpo, una condotta acquisita con la prassi del consorzio umano e perciò socialmente approvata, e tuttavia mutevole, cangiante e profonda, anzi, intima e perciò impossibile da codificare o teorizzare in quanto costituisce una interpretazione personale ed una riproduzione mimetica - *effettuata con e nel movimento* - di modelli, divieti, istruzioni, prescrizioni, etc.<sup>65</sup>.

A questo punto il movimento e le sue qualità, nella recitazione di Cary Grant, così come appare nell'espletarsi delle «tecniche del corpo», si scrivono, senza le forzature e gli eccessi del passato, in quel tipo di corporeità che si è elevata al più alto livello di civilizzazione e nella quale, afferma Pierre Bourdieu, «tutto accade come se l'*habitus* producesse coerenza e necessità a partire da accidentalità e contingenza»<sup>66</sup>.

E non è un caso se proprio le variabili più imprevedibili, come appunto l'accidentalità e la contingenza, siano quelle che meglio esaltano la particolare qualità del "personaggio Cary Grant", il quale - nell'ultima parte della carriera dell'attore e, in particolar modo, in una *summa* della

64. N. Elias (1939), *Il processo di civilizzazione*, cit., p. 669.

65. Cfr. P. Bourdieu (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Ed. du Seuil, Paris 2000, pp. 289-298.

66. P. Bourdieu, *Lezione sulla lezione*, Marietti, Genova 1991, p. 24.

“carygrantitudine” come *Intrigo internazionale* – riesce mirabilmente a fondere e ad armonizzare nel proprio corpo gli aspetti “totemici” e quelli “vivi” attraverso l’abilità intesa nell’accezione di Mauss e riportata al suo originario senso latino dato dalla parola «habilis», la quale indica «le persone che hanno il senso dell’adeguamento di tutti i loro movimenti ben coordinati allo scopo, adatti alla situazione e che hanno presenza o prontezza di spirito, che “ci sanno fare”»<sup>67</sup>.

L’abilità, la destrezza, il *savoir faire*, l’essere *craft* o *clever* emergono nel movimento deciso e aggraziato colto nel complesso di tutto il corpo, il quale sa rispondere prontamente, efficacemente ed elegantemente ad ogni sorta di contingenza, diventando, nella retorica dell’ossimoro recitativo così come si è delineata, espressione del perfetto adattamento sociale del “personaggio Cary Grant”.

L’abilità e la destrezza sono, in questo modo, categorie che muovono il corpo dell’attore dal funambolismo ginnico e puramente fisico, materiale, proprio della drammaturgia dello spettacolo circense, agli equilibristici acrobatici psicologici e sociali che caratterizzano il personaggio colto negli eventi e nel loro imprevedibile concatenarsi, cioè in una vera e propria struttura drammaturgica cinematografica.

Non solo, ma si può persino notare come, dal livello di “movimento puro”, elemento fondante della «*drammaturgia della forma cinematografica*», il gesto abile, destro di Cary Grant, trapassa al livello dell’“azione”, che è fattore primo appunto della *struttura drammaturgica* del film. In altre parole, il gesto non è da intendersi ormai tanto come movimento espressivo che manifesta l’emotività, l’affettività, la sensazione, insomma l’interiorità più profonda e universale, intesa quale patrimonio dell’umano in senso lato; ma è piuttosto da vedersi quale *atto* che, nel rapportarsi ad un determinato evento, ad una situazione o ad un contesto, rimanda *sempre* ad un atteggiamento di relazione, ad un dato sociale imprescindibile.

Questo tipo di gesto, che contiene in sé la portata dell’atto, diventa così inevitabilmente assai vicino alla nozione

67. M. Mauss (1936), *Teoria generale della magia*, cit., p. 396.

di «gestus sociale», così come l’ha formulata Brecht e con la quale, appunto, «non si deve intendere una gesticolazione, non si tratta di movimenti delle mani intesi a sottolineare o a chiarire, bensì di un atteggiamento d’insieme. “Gestuale” è un linguaggio che si basa sul gesto così inteso: un linguaggio che dimostra determinati atteggiamenti che colui che lo tiene assume di fronte alle altre persone, alla società. [...] Il gesto sociale è il gesto rilevante per la società, il gesto che permette di trarre illazioni circa le condizioni sociali di chi lo compie»<sup>68</sup>.

Occorre certo subito chiarire in maniera assolutamente inequivocabile che se si sottopone all’attenzione del lettore una tale somiglianza con la nozione brechtiana, è proprio per evidenziare come un medesimo utilizzo del corpo, una stessa modalità del suo movimento trasposto al di là del piano meramente individuale, possa assumere finalità sociali, ideologiche, politiche, diametralmente opposte: nel caso di Brecht la critica rivoluzionaria, radicale, irresponsabile; nel caso qui preso in esame, al contrario, il conformismo tutto sommato appagato, obbediente, fors’anche conservatore. Oltre a ciò, è necessario anche aggiungere che la similarità chiamata in causa prescinde dall’origine culturale ed estetica del «gestus sociale» e quindi tiene in debito conto la presumibile totale estraneità del divo hollywoodiano alla teoria e all’estetica di Brecht, soprattutto riguardo alla recitazione e al noto concetto di «straniamento».

Operando, perciò, i dovuti *distinguo* relativamente alle cause, alle funzioni, alle finalità culturali e ideologiche, si può tuttavia scorgere come questa affinità possa sussistere anche in virtù del fatto che il «gestus sociale» prevede per sua natura un tipo di tecnica recitativa esteriore e votata non tanto ad una riviscenza emotiva profonda, ad un’immedesimazione completa dell’attore nel personaggio, ad un suo trasfondersi in esso<sup>69</sup>; quanto piuttosto ad un princi-

68. B. Brecht (1932), *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001, p. 212.

69. «Nell’adempiere il suo compito di riprodurre determinati personaggi e di mostrarne il comportamento, non è necessario che egli [l’attore] rinunci totalmente all’ausilio dell’immedesimazione. Può benissimo servirsene, precisamente nella misura in cui se ne servirebbe una persona qualsiasi priva di ambizioni drammatiche, per imitare un’altra persona». *Ivi*, p. 97.

pio di *mimesis* non metamorfica, naturalistica, ma rappresentativa: l'attore mostra, porta, riproduce il personaggio con un vasto e intenso lavoro sul corpo tramite il quale «studia visibilmente i propri movimenti. [...] Produce, con la sua maestria tecnica e con gesti di particolare eleganza, forza e grazia, un'impressione di facilità presentata al pubblico in modo da essere subito bene accolta che è quanto dire di difficoltà superate. [...] Non tenta di nascondere di averla appresa con studio, allo stesso modo che l'acrobata non nasconde d'essersi esercitato».<sup>70</sup>

Questa *mimesis* corporea, in Cary Grant, come s'è visto, ha forte carattere rappresentativo e, infatti, non a caso, nella sua dichiarazione di metodo egli si è riferito precisamente ad una «immagine» di se stesso e ad una «tecnica per farla apparire sullo schermo» – manca sicuramente, nel divo, sia detto qui per inciso, quell'«estraneità al personaggio che soprattutto nel teatro brechtiano costituisce uno degli elementi cardine dello straniamento».

Ma se non c'è estraneità, c'è sicuramente, come s'è già detto, un distacco tra Cary Grant e il personaggio da lui stesso creato, proprio quel distacco necessario, in questo divo come nell'attore brechtiano, affinché egli – come scrive Barthes a proposito della recitazione nel teatro di Brecht – possa mostrare «di non essere asservito allo spettatore (impegolato nella «realtà», nell'«umanità») ma di condurre il senso verso la sua idealità, esercitando una propria sovranità di padrone del senso inteso come valore ideale [...]: l'espressione indica allora un'idea, non una natura».<sup>71</sup>

È dunque un distacco antinaturalistico, questo, che si manifesta proprio nella retorica paradossale dell'ossimoro mimico dove si rispecchia la qualità più profonda del «gestus sociale: critica, astuzia, ironia, etc.»<sup>72</sup>. Così, il movimento gestuale di questo divo può mostrarsi non solo «ideale» e «vivo»; ma, con sorpresa, anche brechtianamente intriso di umorismo e, seppur secondo un'affinità sempre esteriore, tale da permettergli di prendere le distanze da

70. *Ivi*, p. 101.71. R. Barthes, *Diderot, Brecht, Eisenstein*, in *Scritti sul cinema*, cit., p. 140.72. *Ivi*, p. 214.

quel «vero se stesso» di cui parlava, al punto da dire: «Anche a me piacerebbe essere Cary Grant».<sup>73</sup>

Ecco allora che si scopre come quell'«immagine vera di se stesso», nella sua perfetta e pacifica armonia di opposti, dove ogni dialettica è abilmente composta e dove ogni cosa è vissuta con saggio distacco, sia collocata su un piano fantastico, irreal, beato e felice, forse quello stesso dove si colloca nell'immaginario collettivo della società statunitense *l'american dream*, il quale, però, qui non fluttua nel vuoto come pura, evanescente chimera; ma, per ritornare a Bazin, esso, nella sua propria qualità di mera astrazione, con Cary Grant, riesce almeno ad incarnarsi in maniera originale nel corpo, con grata rassicurazione del pubblico.

73. C. Grant, cit. in E. Santolini, *Cary Grant*, cit., p. 59.

## Anatomia visiva del corpo

La psiche non ha mai detto che il sesso è la sua radice. È stato Freud a sostenerlo. La psiche dice di essere lei la radice delle immagini; perciò occorre riconoscere che la sessualità è prima di tutto un'attività dell'immaginazione.

J. Hillman, *Il linguaggio della vita*

Icona ormai depositata nel fondo del nostro immaginario collettivo, la visione di Marilyn Monroe sorridente, che trattiene l'abito sollevato dal soffio del tombino ai suoi piedi, fu invece ricorrenza ossessiva di un'epoca in cui le gambe di una donna e qualche fortuito scorcio della sua biancheria intima possedevano la forza attrattiva del canto delle sirene di Ulisse; un'epoca nella quale frammenti di corpo denudati sprofondavano nelle voragini della fantasticherie e la carne partecipava di un senso pesante di oscura perdizione.

La riproduzione e la diffusione massive di quell'immagine testimoniano come essa, più di altre, seppe esprimere al massimo grado possibile l'intensità del richiamo nonché l'essenza della «marilynitudine»; di un corpo che nel suo esporsi, mostrarsi, offrirsi in spettacolo, infonde nella piechezza greve della carne un'euforica, candida levità<sup>1</sup>.

E non stupisce davvero che sia proprio tale l'essenza di uno dei corpi non tanto più rappresentati, ma, in senso vero e profondo, più spettacolarizzati che mai; un corpo che, perciò, avrebbe potuto trovare nel cinema e forse meno nella fotografia, il suo habitat d'elezione<sup>2</sup>.

1. Sull'infantilismo di Marilyn Monroe cfr. T. Capote, *Ritratti dialogati. Sei. Una bellissima bambina (Musica per Camaleonti)*, in *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1999. Sulla rappresentazione della carne nelle arti figurative mi limito a rimandare alle seguenti opere di G. Didi-Huberman: *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2008 e *La pittura incarnata*, Il Saggiatore, Milano 2008.
2. Sul rapporto tra l'immagine di Marilyn e la fotografia cfr. F. Prono, *Note su Marilyn e la fotografia*, in AA.VV. (a cura di G. Carluccio), *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il cinema*, Torino



E nemmeno sorprende quindi che quella fotografia, nella raffigurazione interiore di ognuno, partecipi di un vivo senso di animazione, di un'impresione di movimento cinematografico, quasi fosse stata estratta dalla memoria visiva del film al quale si riferisce, *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*), del 1955<sup>3</sup>.

Ciò che colpisce, invece, è che quell'immagine, così com'è, non appare affatto nel film: il regista, Billy Wilder, poiché le riprese di Marilyn Monroe girate in Lexington Avenue a New York furono disturbate, nonostante l'ora tarda della notte, dagli urli e dai fischi di una folla delirante, e forse soprattutto perché intuì la portata sociale e presagi i risvolti economici dell'accaduto, decise di fare del girato una fotografia di lancio della sua opera e ripeté la scena in studio.

Ed è qui che essa, nonostante, o meglio, probabilmente in virtù di un simile anefatto, acquisì il suo statuto cinematografico, trasfigurandosi in un dinamico montaggio alternato di piani in mezzo busto e particolari, che sezionarono il corpo dell'attrice in seno e gambe, pur mantenendo intatta la resa unitaria della figura intera, in piena ottemperanza a quel principio peculiare del *déoupage* classico, messo in luce da Bazin, che consente di restituire il verosimile, pur intervenendo sul reale profondamente e quindi, in maniera inesorabile, sulle dinamiche di partecipazione dello spettatore al film.

Questa dissezione, nel dare espressione filmica all'attenzione selettiva mossa dall'eccitamento del pubblico, lungi dal realizzare una semplice fotografia animata, trasformò il mero fatto in spettacolo cinematografico e, più propriamente, in uno spettacolo cinematografico che esprimeva in ma-

2006, pp. 91-104. M. Schiavo, *Amata dalla luce: ritratto di Marilyn*, Tre Lune, Mantova 1999; AA.VV., *Marilyn Monroe. Immagini di un mito*, Rizzoli, Milano 2001. Sull'immagine di Marilyn Monroe ci limitiamo a segnalare: J. Haspiel, *Marilyn. Immagini di una leggenda*, Frassinelli, Milano 1994; M.M. Lessana, *Marilyn. Portrait d'une apparition*, Bayard, Paris 2005.

3. Sulla particolare immagine divistica di Marilyn Monroe evocata in questo film ma sorta già con *Niagara* (*Id.*, H. Hathaway, 1953). Cfr. F. Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1995.

niera compiuta lo stile hollywoodiano degli anni Cinquanta e con esso il costume dell'epoca<sup>4</sup>.

Particolarità propria di tale sezionamento – che certo non si limitava ad illustrare o descrivere semplicemente la scena ponendola in modo innocente dinanzi al pubblico – risiedeva nella forza coercitiva con cui costringeva lo spettatore a provare precise sensazioni, sfruttando cinematograficamente quel «pensiero sensoriale» caro a Ejzenštejn, grazie al quale si attribuisce alla scena stessa un surplus di emozione, o meglio, in questo caso, di carica erotica, che sicuramente non aveva il dialogo in essa contenuto tra la protagonista femminile e quello maschile e che si celava solo in alcune delle riprese in mezzo busto dove l'uomo, in secondo piano rispetto alla donna, cercava di rubarle, con lo sguardo, quanto più possibile della visione delle gambe, tra un volo e l'altro della veste.

Ma l'efficacia spettacolare di un simile sezionamento del corpo venne sfruttata anche in un altro momento del film, non a caso, assai importante: la prima apparizione di Marilyn Monroe, che si imprime indelebilmente non per la sua fugace frontalità, ma grazie ad una insidiosa e ravvicinata ripresa, da dietro, delle sue forme generose, sulle quali si posò, poi, anche lo sguardo del protagonista maschile.

Curioso è, inoltre, che il valore spettacolare della dissezione del corpo sia stato trasposto addirittura al di fuori del film, ossia nel suo trailer pubblicitario, in un contesto realistico dove la macchina da presa si sofferma in un lungo particolare sul décolleté dell'attrice all'arrivo, insieme al marito Joe Di Maggio, alla gremita prima dell'opera.

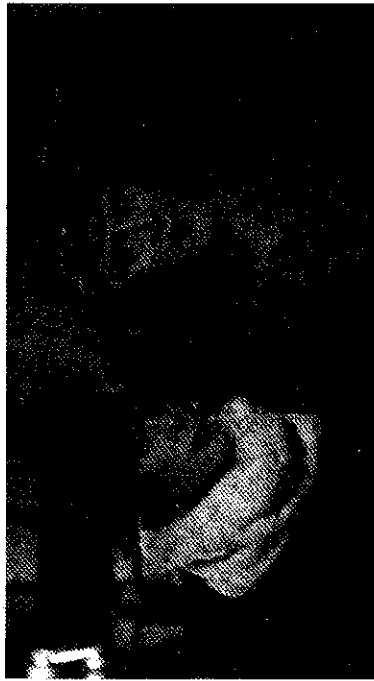
4. Alcuni riferimenti bibliografici essenziali sul cinema hollywoodiano classico, il divismo e il loro rapporto col contesto culturale e sociale del periodo sono già stati citati nelle note del capitolo su Cary Grant alle quali rimando il lettore. Sul rapporto tra l'attore e il sex symbol cfr. G. Aristarco, *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Dedalo, Bari 1983; R. Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, cit.; F. Kessler, *Le portrait-repère: l'actrice et le modèle*, «Iris», nn. 14-15, 1992. Sulle donne dive cfr., tra gli altri, AA.VV. (a cura di F. Prono), *Le sirene immaginarie. Dive raccontate da scrittori*, Vallecchi, Firenze 1995; AA.VV. (a cura di G. Fatimelli, J.-L. Passek), *Star al femminile*, Transeuropa-Cineteca, Ancona 2000.

In un film come questo, spassosamente e sagacemente incentrato sul rapporto tra immaginazione e sessualità, bastò a Billy Wilder frammentare cinematograficamente l'immagine del corpo femminile in particolari per così dire salienti, perché lo spettatore partecipasse in maniera attiva alle tensioni interiori del protagonista maschile, al di là delle parole da questi pronunciate, degli atti compiuti e persino delle direttrici del suo sguardo.

Diverso fu per il regista il caso di *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, 1959)<sup>5</sup>, nel quale il ruolo erotico dell'immaginazione andava visivamente esplicitato, poiché la condizione che imponeva ai protagonisti maschili d'essere sotto mentite spoglie femminili era già di per sé più che sufficiente per tessere una fitta trama di sottintesi e allusioni. In questo film, le sezioni del corpo di Marilyn Monroe si prestarono perciò ad entrare in relazione di montaggio con i primi piani di Tony Curtis e Jack Lemmon, istituendosi come evidenti soggettive e ingaggiando una serie di contro-campo sui *genetis* e tuttavia di indubbia efficacia, dal momento che intensifica l'identificazione dello spettatore coi protagonisti maschili, facendogli afferrare chiaramente, anzi vivere, i medesimi moti interiori immaginativi e non. Perciò, ad esempio, una scena fondamentale come l'ingresso della diva nel film venne nuovamente affidata al particolare del retro del suo corpo dai fianchi alle caviglie; ma, questa volta, vi si aggiunse pure il primo piano dei due estasiati uomini *en travesti*.

Più in generale, però, l'intero film si avvale di un così cospicuo numero di inquadrature delle gambe o della scollatura dell'attrice, sempre precedute o seguite dal primo piano inebriato degli attori, da rendere ben più che palese il senso da attribuire alla relazione tra immagini, anzi, persino da istituire un meccanismo pavloviano di interpretazione nello spettatore, tale per cui veniva non solo ripreso l'effetto Kulešov, ma, con l'aggiunta della presa data dalla forza primigenia della pulsione sessuale, esso era addirittura

5. Sul ruolo di Marilyn nel film cfr. L. Gandini, *A qualcuno piace caldo. Marilyn e Wilder*, in AA.VV. (a cura di G. Carluccio), *La bellezza di Marilyn*, cit., pp. 158-164.





intensificato, al punto che valeva doppiamente l'essenza del paradigma kulesšoviano messa in luce da Bazin, secondo il quale, «la significazione morale era in qualche modo anteriore alla significazione fisica, l'immagine di una donna nuda + l'immagine di un sorriso = desiderio»<sup>6</sup>.

Questa modalità di rappresentazione del corpo ben si confaceva ad un'epoca dalla moralità alquanto chiusa e rigida – o persino immobilizzata nelle diverse Legion of Decency e solo a tratti scossa da eventi che in qualche modo preparano la liberazione sessuale come l'ampliamento della sfera del visibile e del dicibile nei media e fondamentali studi quali il *Rapporto Kinsey*, uscito a due riprese nel 1948 e nel 1953, e *Maschio e femmina* di Margaret Mead, pubblicato nel 1949<sup>7</sup> –; una moralità, dunque, capace, già di per se stessa, di far convergere i percorsi del senso in una direzione prevedibile, in un unico sfogo ossessivo-maniacale tipico, anzi insito, come ha chiarito Freud, in ogni proibizione o tabù.

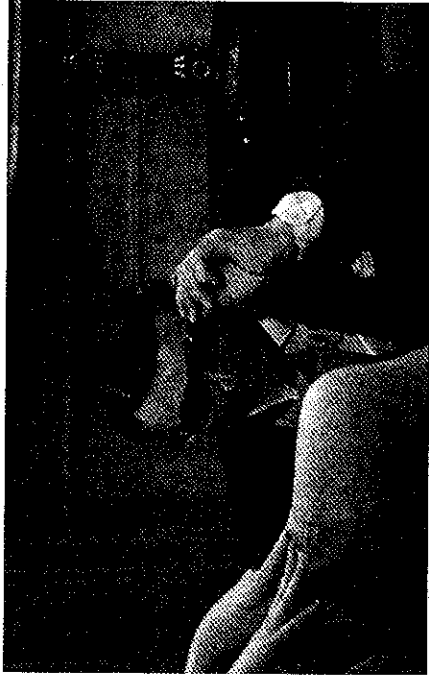
Non a caso, tale modello formale, che si adatta ad attribuire un significato erotico ad una corporeità senza malizia, si impone, in maniera costante, non solo nei film di Billy Wilder, ma, insistentemente, dagli esordi sino alla fine della carriera cinematografica di Marilyn Monroe che, come noto, si giovò della direzione di alcuni dei maggiori esponenti dello stile hollywoodiano classico.

Il ruolo secondario ch'ella interpreta in *Il magnifico scherzo*, di Howard Hawks si ricorda quasi solo per il particolare della sua gamba nuda mostrata a Cary Grant, il quale più tardi, come rivela un altro particolare, ma questa volta in soggettiva, sarà in grado di riconoscere la ragazza vedendone appunto solo le gambe.

E, in un altro film di Howard Hawks, *Gli uomini preferiscono le bionde* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953), uno dei

6. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 29.

7. Assai significativi appaiono, a tale proposito, i già citati M. Wood, *L'America e il cinema*, cit.; R. Sklar, *Cineamerica. Una storia sociale del cinema americano*, cit. e anche G. Studlar, *Masochism and Perverse Pleasure of the Cinema*, «Quarterly Review of Film Studies», vol. IX, n. 4, 1984; S. Suleiman, *The Female Body in Western Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1986.



momenti di più pura comicità si deve ad una lunga inquadratura del fondo schiena di Marilyn Monroe, colta nell'atto di tentare a fatica di infilarsi attraverso la stretta apertura di un oblio, rimanendovi però incastrata<sup>8</sup>. Un film, anche questo, il cui trailer si sofferma a lungo sul *décolleté* della diva, che firma, accanto a Jane Russell, il cemento fresco davanti al Grauman's Chinese Theatre.

Persino un film secondario di Otto Preminger, come *La magnifica preda* (*River of No Return*, 1954), fa culminare la tensione erotica del protagonista maschile, interpretato da Robert Mitchum, in una scena di violenza carnale quasi interamente giocata sui particolari del corpo dell'attrice, dal seno ai fianchi.

George Cukor, più tardi, nel 1960, decide addirittura, in *Facciamo l'amore* (*Let's Make Love*), di affidare la spettacolarità dell'ingresso della diva nel film, prima ancora che alla sua figura intera, all'inquadratura delle sue gambe divaricate, avvolte solo in un collant nero, e riprese dai piedi all'inguine mentre discendono da una pertica, in una sorta di lap dance *ante litteram* osservata da un attonito Yves Montand, il quale appare in una serie di primi piani che attribuiscono a quel particolare, e ai successivi non meno provocanti, lo statuto di soggettivo.

John Houston, poi, coglie il degrado dei personaggi maschili di *Gli spostati* (*The Mists*, 1961)<sup>9</sup>, anche attraverso il loro sguardo che costantemente sbrana il corpo di Marilyn Monroe, riducendolo in particolari come quelli delle gambe, del *décolleté* e della spalla nudi osservati da Clarke Gable mentre la donna danza con James Barton (Kevin Mc Carthy); oppure come quelli insolenti del suo fondo schiena, prima guardato nei movimenti compiuti durante un gio-

8. Sul ruolo di Marilyn Monroe in questo film cf. l'interpretazione di L. Mulvey, *Gentlemen Prefer Blondes*, in AA.VV. (a cura di), *Howard Hawks. American Artist*, British Film Institute, London 1996.

9. Sul film in relazione a Marilyn Monroe cf. A. Miller, S. Toubiana, *The Mists. Story of a Shot*, Phaidon-Cahiers du Cinéma, Paris 2000; M. Pierini, *La sconfitta dell'attore. Note su The Mists*, «L'asino di B.», anno VI, n. 6, gennaio 2002; J. Chessa, *Marilyn tra soggetto e modella*, in AA.VV. (a cura di G. Carluccio), *La bellezza di Marilyn*, cit., pp. 165-176.

co e percorso da un rozzo avventore di un bar, poi a lungo fissato, nel cavalcare, da Clark Gable<sup>10</sup>.

Questo palese, preciso, inesorabile smembramento del corpo operato dalla macchina da presa in particolari quasi sempre dal valore di soggettiva si impone con tale ripetuta insistenza nei film di un nutrito gruppo di registi non a caso facenti parte del medesimo alveo espressivo, da costituirsi come *convenzione drammaturgica* dello stile spettacolare che caratterizza il cinema hollywoodiano degli anni Cinquanta<sup>11</sup>.

Si può quindi sostenere che, oltre al processo di scomposizione della realtà e delle sue variabili spazio-temporali, oltre alla decomposizione della scena in inquadrature o frammenti infinitesimi, il codice drammaturgico del cinema classico prescrive anche una peculiare forma rappresentativa per il corpo, che impone il senso sia per quel potere di soggiogare lo spettatore insito, noto da Epstein<sup>12</sup> aumont<sup>13</sup>, in ogni ripresa ravvicinata; sia, come si sa da Jakobson, Milroy e Metz in poi, per la straordinaria forza di signifi-

10. Della vasta bibliografia sul rapporto tra Marilyn Monroe e il cinema ci limitiamo a segnalare: T. Giglio, *Marilyn Monroe*, Cappelli, Bologna 1956; T. Harris (1957), *The building of Popular Images. Grace Kelly and Marilyn Monroe*, in F. Pitassio, *Attore/Divo*, cit.; P. Leherminier (a cura di), *Marilyn Monroe*, «Cinéma d'aujourd'hui», n. 15, 1975; M. Conway, M. Ricci, E. Magrelli, *Marilyn Monroe*, Gremese, Roma 1981; J. Spada, G. Zeno, *Monroe. Her Life in Pictures*, Doubleday Dolphin Book, New York 1982; D. Cammarota, *Il cinema di Marilyn Monroe*, Fanucci, Roma 1988; R. Buskin, *Blonde Heat*, Billboard, New York 2001; G. Muscio, *Marilyn Monroe. Il sex symbol del ventesimo secolo*, Mondadori, Milano 2004.

11. Inevitabile il riferimento a quel «genio del sistema» di cui parla T. Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Film-making in the Studio Era*, Faber & Faber, London 1996.

12. J. Epstein, *Bonjour cinéma*, Ed. La Sirène, Paris 1921.

13. J. Aumont, *Du visage au cinéma*, cit. Sulla rappresentazione visiva del corpo nel cinema mi limito a segnalare: J.G. Butler, *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Wayne State University Press, Detroit 1991; AA.VV., (a cura di J. Aumont), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain ed l'inhumain*, Cinémathèque Française-Musée du Cinéma, Paris 1995; N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Paris-Bruxelles 1998.

cazione attivata dal processo sineddottico del particolare cinematografico<sup>14</sup>.

Occorre precisare subito che qui non si tratta di una frammentazione che riguarda l'espressività del corpo, colta negli aspetti e nelle manifestazioni più significative di mimica, gestualità, postura, cinesica.

Il particolare, negli esempi presi in considerazione, ha il merito fine di mostrare la sembianza, l'aspetto del corpo, o meglio, di alcune sue parti, ed è lungi dal porsi in qualsiasi tipo di rapporto con quel «principio di recitazione spezzata» che Ejzenštejn prendeva a modello per il cinema dal teatro kabuki e in base al quale una determinata scena avrebbe potuto essere rappresentata cinematograficamente tramite «spezzoni di recitazione completamente indipendenti gli uni dagli altri. La recitazione della mano destra. La recitazione di una gamba. La recitazione del collo e della testa», e così via, tanto da scomporre il ruolo interpretato «in singole interpretazioni di ciascun "membro" separatamente; la parte delle gambe, la parte delle mani, la parte della testa. Insomma: un'autentica partizione recitativa in singoli piani»<sup>15</sup>.

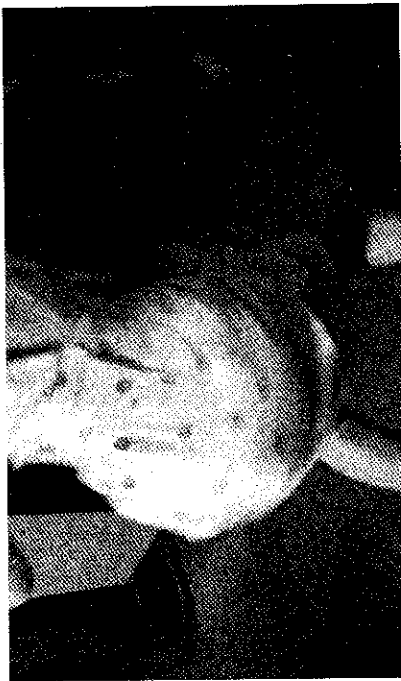
Una simile resa della recitazione, pur nello straordinario potere di coinvolgimento del pubblico dovuto alla composizione ritmica del movimento corporeo con funzione espressivo-drammatica, sarebbe apparsa quanto mai lontana da quella nozione di verosimiglianza che è qualità fondante lo stile cinematografico apparentemente naturalistico della Hollywood classica.

L'inquadratura ravvicinata, nei modelli sopracitati, se e quando coglie un movimento corporeo, proprio perché non lo coglie come manifestazione di un significato profondo altrimenti inespugnabile e capace di qualificare il personaggio, non diviene anello fondamentale della catena cognitiva dello spettatore<sup>16</sup>. Si tratta sempre di un movimento

14. Cfr. R. Jakobson, *Decadenza del cinema?*, «Cinema e Film», n. 2, 1967, in particolare, p. 164. Cfr. inoltre J. Mirry, *Isbétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, Paris 1963-1965; C. Metz, *Cinema e psicomatisti. Il significato immaginario*, Marsilio, Venezia 1980.

15. S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, cit., p. 16.

16. Sulla recitazione di Marilyn cfr. M. Turim, *Gentlemen Consume Blondes*, in B. Nichols (a cura di), *Movie and Methods. Volume II*, University of California Press, Berkeley 1985; G. Livio, M.P. Pierini, *Mari-*



Ecco dunque che il particolare del corpo, se pur assume una funzione centrale nella creazione dell'immaginario che caratterizza in un dato momento del sistema divistico cinematografico - il quale, sostiene Morin, con Marilyn Monroe canta il suo *de profundis*<sup>18</sup> -, si dispone su un versante oscuro di quello stesso immaginario, che è del tutto indifferente alla costruzione della personalità e all'espressione dell'identità della star finalizzata a stimolare i processi di identificazione del pubblico stimolandone l'affettività.

Il piano ravvicinato, qui, ci sembra, non può in alcun modo rientrare nella categoria deleuziana di «immagine-af-fezione», ossia di inquadratura di un ente qualsiasi, non necessariamente un volto, che possa esprimere affettività; qui, si delinea una tipologia che costituisce una eccezione rispetto alla regola tracciata da Deleuze secondo la quale un frammento del corpo sarebbe *sempre e comunque* espresso, dal momento che, in virtù del suo isolamento dalle coordinate spazio-temporali e dal contesto di una precisa situazione, esso parteciperebbe di un potere di astrazione tale da elevarlo allo *status* di Entità<sup>19</sup>.

Nel caso raro, se non proprio eccezionale, del particolare che accomuna lo stile di alcuni nomi di punta del cinema hollywoodiano classico, davvero cade il provocatorio interrogativo deleuziano che recita: «perché una parte di corpo, mento, stomaco o ventre, sarebbe più parziale, più spazio-temporale e meno espressiva di un tratto di volteità intensi-

volume: F. Villa, "Non proibite Marilyn ai nostri ragazzi". *Quale Monroe per gli italiani anni Cinquanta*, pp. 177-185; ancora nel medesimo volume indico a proposito della dimensione erotica di Marilyn in relazione alla vocalità originale e doppiata in italiano: D. Lessio, *Il doppiaggio di Marilyn*, pp. 186-208. Sull'assimilazione del divo al personaggio che si istituisce in virtù dell'utilizzo di particolari convenzioni rappresentative cfr. D. Tomasi, *Cinema e racconto. Il personaggio*, cit., pp. 116-135.

18. Cfr. E. Morin, *I divi*, cit., e, in particolare nel capitolo *Il crepuscolo dello "star system" e la resurrezione delle star*, il paragrafo *La tragedia di Marilyn Monroe*, pp. 166-168. Cfr. anche S. Daney, *Agosto 1982. Sempre lo stesso leit motif che non ci sono più star, ma ce ne sono state*. Marilyn, in *Cinéma Journal*, SNC, Roma 1999.

19. Cfr. G. Deleuze (1983), *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1993, il capitolo *L'immagine-af-fezione: volto e primo piano* alle pp. 109-124, in particolare le definizioni di pp. 118 e ss.

dallo scarso valore drammaturgico, quasi del tutto privo di proprietà espressive, al punto che il suo portato di significazione, se può essere cercato, va trovato come si troverebbe quello di un mosaico a partire da una delle sue tessere.

Il particolare del fondo schiena di Marilyn che sale le scale o che si infila in un oblo o che ancheggia mentre gioca o che cavalca, certo, non può avere, e non ha, alcuna finalità drammaturgica né tantomeno, fuor d'umorismo, espressiva. E ciò vale per le gambe, per i fianchi, per il seno, sempre colti in movimenti insignificanti, sempre sorpresi o nel dispiegarsi di azioni banali o nell'atto, per così dire, di «fare qualche cosa d'altro» di per sé estraneo ad ogni sorta di intenzionalità che valga come giustificazione di una ripresa da vicino o di un soffermarsi dell'immagine e di conseguenza del pensiero dello spettatore.

Non solo, ma l'uso della ripresa ravvicinata del corpo pare porsi in relazione più che con la dimensione del personaggio femminile inerente la sua parte nella finzione spettacolare, con quella, invece, relativa al suo ruolo nello *star system* - e, non a caso, s'è fatto riferimento ai trailer pubblicitari dei film, dove Marilyn Monroe appare in qualità di personaggio pubblico.

In tal modo si intesse a doppia mandata un legame visivo tra immaginario e realtà su cui si fonda l'immagine della diva, o meglio, del *sex symbol*, attraverso l'utilizzo di modalità rappresentative che si scrivono a pieno titolo nello stile del cinema hollywoodiano classico<sup>17</sup>.

*lyn fenomeno*, in AA.VV. (a cura di G. Carluccio), *La bellezza di Marilyn*, cit., pp. 105-126.

17. Sull'immagine di Marilyn Monroe in rapporto alla dimensione erotica ci limitiamo a segnalare E.C. Wagenknecht (a cura di), *Marilyn. A Composite View*, Chilton, Philadelphia 1969; C. Berckmans, *Marilyn Monroe. Mythe de la séduction*, L'Harmattan, Paris 1993; S. Paige Baty, *American Monroe. The making of a Body Politic*, University of California Press, Regents 1995; G. Grignaffini, *L'arte di mostrare le donne, Il rosso e il nero, Quando muore una stella*, in Id., *La scena madre*, Bononia University Press, Bologna 2002; L. Williams, *Hard Core: power, pleasure and the "Frenzy of Visible"*, University of California, Berkeley-Los Angeles 1989; G. Carluccio, *La bellezza di Marilyn*, in AA.VV. (a cura di G. Carluccio), *La bellezza di Marilyn e le altre*, pp. 9-17; nello stesso libro: V. Pravadelli, *Monroe, Russell e le altre*. Sul rapporto tra Marilyn e le donne, pp. 148-157; nel medesimo

vo o di un volto intero riflessivo?<sup>20</sup> — dove, sintetizzando, per intensivo, si intende l'espressione di una potenza [o volontà individuale] che passa da una qualità a un'altra<sup>21</sup>, qualificando così il contenuto interiore del personaggio in un dato momento; mentre per riflessivo si intende «l'espressione di una qualità comune a parecchie cose differenti», qualificando il contenuto interiore del personaggio *tout court* che delinea la sua identità.

Nella tipologia di ripresa ravvicinata qual è quella degli esempi descritti, la singola porzione corporea si ferma alla qualità di mero "reperto anatomico" e, si riduce, come si vedrà più avanti, per un processo di astrazione contrario a quello richiamato da Deleuze, allo stadio di cosa empirica, di oggetto concreto.

Il corpo, soprattutto quello femminile, e in particolare modo se è quello di un *sex symbol*, nel cinema statunitense di metà Novecento, difficilmente appare nella sua completezza, più spesso è scomposto, suddiviso, disarticolato, parcellizzato attraverso particolari pronti ad entrare in costruzioni di montaggio e ad assumere ruoli e funzioni che sono esclusivo appannaggio del regista, non dell'attrice.

Si tratta di una trasfigurazione profonda e intensa, ma che, nonostante ciò, risulta impercettibile, inavvertibile da parte dello spettatore.

Anche per la rappresentazione del corpo vale dunque, nel cinema degli anni Cinquanta, il principio baziniano secondo cui «è il montaggio, creatore astratto di senso, a mantenere lo spettacolo nella sua irrealtà necessaria<sup>22</sup>, a modificare la corporeità reale e priva di malizia e ad attribuirle significati che derivano dalla relazione tra inquadrature, o meglio, tra particolari e primi piani, dove questi ultimi fanno assumere agli altri lo status di soggettive, investendoli di un contenuto immaginario.

Un contenuto, questo, che in origine è del tutto assente nella "realtà" del corpo del personaggio femminile, e che per via di un processo latente, sotterraneo — anche se in qualche modo pavlovianamente spontaneo nella sua neces-

20. *Ivi*, p. 119.

21. *Ivi*, p. 113 anche per la citazione successiva.

22. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 67.

sarietà e perciò stesso più che mai sicuro dei propri effetti —, è un contenuto immaginario, si diceva, che passa automaticamente, meccanicamente, dall'autore, ai personaggi maschili, per giungere infine al pubblico.

Persino nella rappresentazione del corpo si produce e si perpetua, quindi, quel paradosso proprio del cinema hollywoodiano classico, e messo in luce da Bazin, secondo cui reale e immaginario convivono, in virtù del fatto che la ripresa e il montaggio dissimulano il loro potere di manipolazione e trasfigurazione, grazie alla ripetizione di schemi e modelli formali che, proprio perché iterati e reiterati, proprio perché egemoni, diventano invisibili, celandosi sotto l'apparenza di mere convenzioni insite nello statuto stesso dello spettacolo cinematografico.

L'esistenza di un codice stilistico consolidato e prescrittivo giustifica, così, di per se stessa l'attribuzione di un senso immaginario alla materia corporea reale, facendone insensibilmente qualcosa d'altro, che lo spettatore, in maniera inconsapevole, è chiamato a vedere come naturale, senza rendersi conto che il senso non sta nel corpo: ne è l'ombra proiettata dalle convenzioni rappresentativo-drammaturgiche sulla sua propria immaginazione.

Il particolare con valore di inquadratura in soggettiva, carica di un portato di senso "altro" il corpo perché esprime visivamente non solo l'attenzione selettiva, ma anche quella focalizzazione del pensiero, che, secondo Henry, sta alla base del procedimento sineddotico<sup>23</sup>. È proprio la sineddotica visiva, all'epoca ormai profondamente anche se inconsciamente assimilata dallo spettatore nel suo patrimonio interpretativo, a far sì ch'egli, in virtù di un mero processo di proiezione psicologica, attribuisca all'interezza del corpo le qualità delle sue singole parti, e di conseguenza al personaggio femminile un intento di fascinazione ch'esso realmente non mostra.

Il codice drammaturgico alla base dello stile hollywoodiano classico offre, in tal modo, una determinata «immagine» del corpo che è già in sé interpretazione o, baziniana-mente, «rappresentazione» e non una «rivelazione» della sua realtà.

23. Cfr. A. Henry (1971), *Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino 1975.

Poiché il significato viene non solo suggerito, orientato, ma forzatamente e allo stesso tempo indirettamente imposto, il tentativo del codice è proprio quello di sottrarre al corpo la sua reale e peculiare ambivalenza di senso. Quella ambivalenza, come ha chiarito Galimberti, «con cui la realtà corporea originariamente appare nel suo duplice aspetto, [...] proponendosi come questo, *ma anche* come quello, senza mai affidarsi ad una pienezza di valore e ad una univocità di senso»<sup>24</sup>; quella stessa ambivalenza, quindi, che fa essere il corpo dei personaggi di Marilyn Monroe seducente, *ma anche* senza malizia ed innocente – come appare nelle scene sopra ricordate dove ella è sempre colta in atti di per sé privi di intenzioni seduttive –, oppure provocante, carnale, *ma anche* euforico e candido – appunto come s'è detto dell'immagine con l'abito sollevato dall'aria che più di altre l'ha consacrata come *sex symbol*.

Si può perciò affermare che la prepotenza del codice cinematografico statunitense di metà Novecento, il quale tenta di apporre un'iscrizione sul corpo, allo stesso tempo istituisce anche, nel lavoro sul *sex symbol* e su di un caso da considerarsi ed assumere come emblematico qual è quello di Marilyn Monroe, un vero e proprio nuovo *canone visivo corporeo*.

Non si tratta di un canone visivo legato alle proporzioni del corpo, qual è quello preso in esame principalmente da Panofsky, che attraversa la storia delle arti figurative e che, a partire da teorie e metodi diversi a seconda delle epoche e degli stili, «fissa i rapporti matematici tra le varie membra [...] degli esseri umani, in quanto pensati come soggetti di una rappresentazione artistica»<sup>25</sup>, dando origine, ad esempio a modelli di perfezione proporzionale assai noti come, nell'antichità ellenistica, la statua di Policlete detta poi il *Canone* o, nel Rinascimento, l'uomo di Leonardo inscritto a

24. U. Galimberti (1983), *Il corpo*, cit., p. 13. Cfr. in particolare i cap. *L'inertza del corpo e la dispersione dei segni* (pp. 234-238); *L'equivalenza generale e l'ambivalenza simbolica* (pp. 251-256).

25. E. Panofsky (1955), *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1999, p. 62. Cfr. più in particolare il capitolo *La storia delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*, pp. 61 e ss.

sanguigna in un cerchio e in un quadrato quale appare nel celebre *Schema delle proporzioni del corpo umano*.

E tuttavia, il canone visivo corporeo fissato nell'epoca del cinema hollywoodiano classico, pur non legandosi al concetto di proporzione, ha in comune con quello dell'arte figurativa l'interesse per la "norma" o [...] la necessità di stabilire una convenzione<sup>26</sup> rappresentativa per il corpo.

Questa convenzione tuttavia assume ruoli e funzioni differenti nell'uno e nell'altro ambito artistico.

Per la pittura si tratta di convenzioni rappresentative di ampia applicazione, che non limitano certo il loro raggio d'azione al corpo femminile e, meno che mai, sono finalizzate ad una sua trasfigurazione in termini erotici.

Inoltre, mentre l'arte figurativa, soprattutto dall'età greca in poi, fissa norme formali per il corpo finalizzate ad una resa quanto mai verosimile del reale, lo spettacolo filmico statunitense degli anni Cinquanta le stabilisce, al contrario, come s'è visto, per una restituzione quanto più viva possibile dell'immaginario esercitato sulla corporeità, o meglio, di una certa immagine ed idea di corpo.

Questa idea si pone in relazione non solo, come s'è visto, alla dimensione erotico-seduttiva; ma anche a quella estetica, la quale crea così un'ulteriore affinità tra i due ambiti artistici: il corpo da rappresentare incarna un determinato ideale di bellezza.

Ma qui nuovamente le strade si dividono perché, mentre per l'arte figurativa si tratta quasi sempre di un ideale corporeo che anche quando è femminile poggia comunque sul principio di proporzionalità tra le parti; per il cinema hollywoodiano degli anni Cinquanta pare si possa davvero parlare di un *principio di sproporzione* che si applica tanto al corpo in sé quanto al modo di rappresentarlo.

Il corpo di Marilyn Monroe – ma più in generale quello delle donne nel cinema dell'epoca –, che delinea la propria *silhouette* in linee curve quanto mai diseguali e difformi, ora concave ora convesse e dispiegate tridimensionalmente tra prominenze e rientranze, tra volumi pieni (fianchi, seno) e vuoti (girovita, gambe), è un corpo fatto appunto di spro-

26. *Ibidem*.

porzioni, che il codice rappresentativo, la convenzione drammaturgica, s'incarica non solo di mostrare o di evidenziare, ma di enfatizzare attraverso l'uso del particolare che contribuisce ad istituire, per lo spettacolo cinematografico di allora, appunto un preciso *canone visivo corporeo*.

Il particolare, infatti, ha in comune con il primo piano innanzitutto il fatto di costituirsi non solo quale pura e semplice ripresa ravvicinata, ma, come ha chiarito Eizenštejn, quale vero e proprio «ingrossamento»<sup>27</sup>, che ha l'effetto di ingrandire, amplificare, quasi di aumentare la dimensione delle forme mostrate e, nel caso di quelle del corpo di Marilyn Monroe, di accentuarne ulteriormente il volume, la grandezza.

A tale, importante, effetto percettivo se ne aggiunge un altro, di carattere psicologico, di nuovo comune a primo piano e particolare, che è insito nell'isolamento della parte dall'insieme e che fa derivare, come s'è detto, in virtù di un procedimento sineddoticò, il senso del tutto a partire da quello proiettato nelle sue singole parti.

Il principio di sproporzione si avvale, quindi, non solo dell'ingrossamento, ma anche della parcellizzazione del corpo in porzioni, che, in primo luogo, sono scelte perché nella figura intera si differenziano per difformità, eccesso ed esagerazione, emergono come eccedenze, in quanto parti fuori misura, o appunto sproporzioni; e che, in secondo luogo, sono arbitrariamente assunte come vicarie della completezza e completa.

Una simile modalità rappresentativa si dà come forma visiva peculiare di quel principio di sproporzione su cui si fonda una particolare idea di corpo e di bellezza da intendersi come accostamento, o al massimo sommatoria di elementi di per sé autonomi; un'idea, questa, del tutto contrapposta a quella basata, sin dai tempi del filosofo greco Crisippo, sul principio di proporzione secondo cui, come ricordò Galeno, «la bellezza non risiede nei singoli elementi ma nell'armoniosa proporzione delle parti, nella proporzione di un dito rispetto all'altro, di tutte le dita rispetto alla

27. S.M. Eizenštejn (1949), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., p. 207.

mano [...], infine di tutte le parti a tutte le altre come è nel canone di Policleto»<sup>28</sup>.

Si tratta di due concezioni diametralmente opposte del corpo e della sua bellezza, che quindi si ripercuotono anche sui modi di rappresentarlo.

L'una, che percorre quasi l'intera storia delle arti figurative dall'epoca egizia sino all'Ottocento — con le rare eccezioni, come sostiene Panofsky, del soggettivismo pittorico (la pittura olandese del Seicento e l'Impressionismo ottocentesco) e di quello non pittorico (manierismo prebarocco e moderno espressionismo)<sup>29</sup>, considera il corpo come unità e, non a caso, lo raffigura sempre a figura intera, concependolo come tutto, nella quale, se pur parti esistono, esse sono sempre pensate come immesse in una rete di relazioni reciproche fondate su principi di armonia, simmetria, proporzione appunto ed euritmia. E, ciò, persino nello scorcio, dove, pur nell'obliquità del piano dello sguardo rispetto a quello del corpo, valgono correttivi euritmici tesi a rettificare la visione prospettica dell'osservatore e volti a mantenere salda in lui l'impressione di integrità armonica complessiva.

L'altra concezione del corpo, basata, al contrario, sulle nozioni di frammentarietà e di giustapposizione, è propria della modernità e, non a caso, sorge con l'avvento della fotografia e soprattutto del cinema, che, in virtù della loro intrinseca e tecnologica oggettività, accentuando gli aspetti soggettivi della visione, dando espressione concreta all'attenzione selettiva, alla focalizzazione del pensiero ma più in generale al contenuto immaginario, e offrendo, quindi, una rappresentazione del corpo del tutto inedita, la quale trova una delle sue massime esasperazioni nel film degli anni Cinquanta, allorché soggiace appunto a principi di sproporzione e di disarmonia.

Questi principi, che sono due dei fondamenti dell'estetica della modernità, giunsero al corpo e alla sua rappresentazione in quanto, come noto, l'arte pone infine l'accento su una visione soggettiva anziché oggettiva; cosicché, come chiarisce ancora Panofsky, «la figura umana poteva avere qualche

28. C. Galeno, *Placita Hippocraticis et Platonis*, V, 3, cit. in E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit., p. 70.

29. Cfr. E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit., p. 105.

significato solo nella misura in cui era suscettibile d'essere arbitrariamente ingrandita, distorta e, infine, disintegrata.<sup>30</sup>

Si può perciò dire che una simile modalità rappresentativa e anche un tale tipo di corpo, insieme, segnano la tendenza di un'epoca perché si inscrivono, per dirla con Umberto Eco, in una certa «bellezza della provocazione»<sup>31</sup>, in un'estetica provocatoria, capace di trasgredire i canoni della tradizione, in ossequio, invece, a quella tendenza promossa dalle avanguardie storiche e giunta sino ad oggi<sup>32</sup> – dove, per altro, negli *happening* della *body art*, si esprime persino come mutilazione corporea.

È difficile perciò dire se la bellezza di Marilyn Monroe, fatta di grandiose sproporzioni e disarmonie, sia stata scelta e magnificata proprio in quanto espressione dell'estetica moderna oppure se, al contrario, modalità rappresentative propriamente moderne siano state ulteriormente precisate e messe a punto al fine di esaltarla, o se, invece, com'è più probabile, si siano verificate entrambe le cose; resta comunque fermo il fatto che il suo corpo è stato davvero «ingrandito», «distorto» e infine «disintegrato».

E «dis-integrato», proprio in quanto privato della sua integrità, continuamente sottoposto, cioè, ad un processo di dissezione, di anatomizzazione visiva, il corpo intero è infine scomparso, s'è disperso nell'evidenza dei suoi «oggetti» parziali.

Qualcosa di analogo accadde nella pittura rinascimentale. Accanto all'innovazione della prospettiva, infatti, vi fu al-

30. *Ibidem*.

31. U. Eco (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004. Cfr., in particolare, il cap. *La bellezza dei media*, pp. 413-429.

32. Questo sta all'origine dell'approccio estetico di Warhol all'immagine di Marilyn espresso nelle rappresentazioni seriali che la raffigurano. Su tale argomento, tra la vasta bibliografia, ci limitiamo a segnalare V. Bockris, *Andy Warhol*, Mondadori, Milano 1989; P. Hackett, A. Warhol, *Popism*, Meridiano Zero, Milano 2004. L'operazione compiuta dall'estetica contemporanea investe principalmente il volto di Marilyn Monroe, come fanno notare M. Pezzella, *Il volto di Marilyn. L'esperienza del mito nella modernità*, Manifestolibri, Roma 1999 e M. Senaldi, *La Marilyn immaginaria*, in AA.VV. (a cura di G. Carluccio), *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il cinema*, cit., pp. 43-58. Cfr. anche M. Rotella, *Marilyn Monroe. The Complete Last Sitting*, Schirmer/Mosel, München 2002.

lora anche quella dell'anatomia corporea, che passò attraverso gli studi condotti, tra gli altri, da Pollaiuolo, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Dürer, Mantegna, Cellini, sul corpo disegnato in frammenti o singole parti. Si tratta di un lavoro ponderoso e fondamentale per la rappresentazione dell'immagine umana, che, a partire da dissezioni cadaveriche praticate nella maggior parte dei casi dal pittore stesso, passa attraverso la fase del disegno di membra isolate da ogni sorta di contesto – come braccia, gambe, mani, dorso, piedi, etc., colti tanto nella struttura quanto nella forma in scorcio, prospettive e punti di osservazione di ogni sorta, in posizioni statiche o in movimenti successivi tali da creare sequenze cinesiche –, ed infine trova il proprio momento culminante e conclusivo, nella composizione delle parti e nella raffigurazione della figura intera quale appare nell'opera d'arte finita.

La scomposizione del corpo, fisica e figurata, in porzioni anatomiche diventa, nel Rinascimento, base essenziale della teoria pittorica relativa alla raffigurazione dell'uomo che si traduce, nel caso di Leon Battista Alberti e di Dürer, in organici trattati corredati da disegni anatomici (rispettivamente il *De statua* e il *De symmetria*) e nel caso di altri, si esprime in una vasta raffigurazione anatomica preparatoria ad una trattazione sistematica, come progetta Michelangelo, «Di tutte le maniere dei moti umani et apparenze» accompagnata da una «ingegnosa theorica» o emblematicamente intitolata *De figura umana*, come immagina Leonardo.

Ma tutto questo immenso lavoro sorto dalla scomposizione anatomica della corporeità si avvale comunque sempre dei paradigmi proporzionali, simmetrici, armonici ed euritmici, ed è volto ad esaltare il corpo e, attraverso esso, l'uomo, che trova la propria massima consacrazione nel già richiamato leonardesco *homo ad circumum et ad quadratum*, capace di comporre, nella sua armonica completezza, la sintesi di arte e scienza e di innalzarsi a misura assoluta e medio proporzionale con cui misurare e commensurare l'universo.

Una raffigurazione emblematica, questa, nella quale si esprime visivamente e si iscrive l'intera cultura di un'epoca che affida al corpo un mandato fondamentale e gravoso,



ma un punto di approdo di una rappresentazione frammentata e parcellizzata del corpo. In altre parole, nella pittura rinascimentale e post-rinascimentale sino ad arrivare all'Ottocento, l'anatomia si delinea come fondamento del *canone visivo corporeo*, rimanendo esterna all'opera; nel cinema hollywoodiano classico, essa, invece, si configura proprio in se stessa come *canone visivo corporeo*, come stilema spettacolare caratteristico di una rappresentazione del corpo moderna, che, in quanto tale, deve perciò entrare dentro l'opera.

L'anatomia, nel film, quindi diventa visibile, si dà proprio nella visione, assurgendo al rango di modalità del rappresentare per l'autore e del vedere per lo spettatore.

Le sezioni, i tagli, le incisioni del corpo che sono in origine operate dai bisturi di un Leonardo o di un Michelangelo o dall'attenzione selettiva di pittori successivi, tuttavia non lasciano segni sul corpo pittoricamente raffigurato, né incidono o modificano lo sguardo, la visione dell'osservatore; più tardi, però, al cinema, quando vengono compiute dalla macchina da presa e dal *décalpage* (letteralmente, "taglio, tagliare a pezzi") o *cut* (letteralmente, "taglio") - termini, questi ultimi, quanto mai appropriati per la corporeità nel film degli anni Cinquanta -, segnando in profondità il corpo cinematograficamente rappresentato e anche la percezione che ne ha lo spettatore.

L'anatomizzazione, da fondamento invisibile della teoria della raffigurazione del corpo quale era, diventa modalità con cui l'uomo guarda e vede l'uomo, o meglio, la donna.

Proprio nell'anatomia visiva, per tornare alle considerazioni d'apertura, sembra situarsi la spettacolarizzazione - parola da assumersi qui anche nel suo portato deteriore - del corpo femminile, del corpo di Marilyn Monroe.

E ciò perché l'anatomizzazione in se stessa, così come la si intende dal Rinascimento che è l'epoca della sua nascita, ritorna nel cinema l'espressione, impossibile nelle arti figurative, della sua più profonda essenza, appunto quella spettacolare.

«La pratica dell'anatomia», spiega Louis Van Delft di cui vale la pena leggere per intero l'acuta analisi, «rientra nella natura stessa dell'azione drammatica, dello spettacolo. L'affinità strutturale si osserva in più punti. Questa radicata tendenza alla spettacolarizzazione è attestata da un cospicuo

perché ideale e assoluto, ossia quello di rappresentare l'umanesimo ed anche l'antropocentrismo.

Ben diverso, invece, il portato spirituale e ideologico di una rappresentazione corporea come quella che investe Marilyn Monroe, dove l'anatomizzazione visiva si ferma sul piano del tavolo dissettoria, senza prevedere una successiva ricostituzione dell'unità smembrata, se non al livello puramente immaginativo, dove vengono chiamate a intervenire distorsioni e trasfigurazioni del tutto funzionali ad una strumentalizzazione del corpo e conseguentemente ad una alienazione della persona<sup>33</sup> - ed ecco realizzarsi quella «disintegrazione» di cui parlava Panofsky.

Tale è appunto il potenziale di astrazione dell'immagine che diventa, direbbe Arnheim, «pensiero visivo» e che, in questo caso, chiama in causa i valori dell'economia, le leggi del mercato, disponendo il corpo e la sua rappresentazione ed anche l'estetica che ne risulta sul versante di quella che, per riprendere di nuovo Eco, può definirsi come «bellezza di consumo»<sup>34</sup>. Una bellezza, questa, che, fa di Marilyn Monroe un raro caso nel quale estetica della provocazione ed estetica del consumo si sovrappongono sino a coincidere, anticipando, in tal modo, la grande svolta verso il post-moderno impressa, di lì a poco, dalla Pop Art e dall'industria culturale rivolta ai movimenti libertari degli anni Sessanta e Settanta.

Perciò l'anatomia, che rimane comunque il denominatore comune tra arte elitaria Rinascimentale ed arte di massa del Novecento, genera universi di significato lontanissimi, proprio per il modo in cui è impiegata all'interno dell'opera.

Infatti, se il Rinascimento è l'epoca che fa dell'anatomia e della sua nascita il punto di partenza della raffigurazione del corpo e di una raffigurazione unitaria, che solo nella sua fase preparatoria è parcellare, dal momento che la scomposizione dell'unità corporea è sempre compiuta in funzione della conseguente ricomposizione; la modernità, e in particolare il cinema degli anni Cinquanta, fa dell'anato-

33. Su tali aspetti rapportati all'immagine, anche letteraria, di Marilyn cfr. J.C. Ballard, *La mostra delle atrocità*, Rizzoli, Milano 1995; A. Carter, *La donna sadiana*, Feltrinelli, Milano 1986.

34. Cfr. U. Eco, *Storia della bellezza*, cit.

insieme di dati. Come le rappresentazioni teatrali, le dissezioni si svolgono di fronte ad un pubblico (quando, raramente, hanno luogo a porte aperte) [...] di notabili e di curiosi che vi si reca, proprio come a teatro, con il solo scopo di vedere. La cornice è molto simile a quella dello spettacolo drammatico. In molti casi, soprattutto dopo l'apertura a Padova nel 1595 di un teatro permanente che servì altrove da modello, il luogo ricorda, per la struttura, i teatri antichi. Così lo si designa correntemente con il nome di *theatrum* o di *amphitheatrum*. Esattamente come per lungo tempo le rappresentazioni teatrali, le sedute di dissezione furono spesso circondate da una certa solennità. All'epoca in cui erano rarissime, venivano annunciate con debito anticipo da locandine affisse sui muri della città [...] e poteva accadere che le campane suonassero per l'occasione. [...] Con tali presupposti non è perciò difficile spiegarsi come certe dissezioni abbiano anche potuto essere precedute da musica. Più tardi, proprio come a teatro, i posti saranno a pagamento. Per concludere, tutto conferma il giudizio del grande anatomista Alessandro Benedetti, che già nel 1502, non esitava a considerare la propria arte come "materia theatrali digna spectaculo"<sup>35</sup>.

Caratteristico dell'anatomia, dunque, non solo è il costruirsi come *altrattiva* e come *intrattentimento*, due delle condizioni peculiari dello spettacolo; ma sua qualità tipica è soprattutto la trasformazione dell'umano, dell'uomo in oggetto dello sguardo — è appena il caso qui di ricordare che la radice latina della parola spettacolo, "spectare", significa appunto guardare —, attraverso la riduzione del corpo a cosa da mostrare, esporre o sottoporre alla visione. «Solo i morti», ricorda appunto Sartre, «sono perpetuamente oggetto senza mai diventare soggetto, perché morire non vuol certo dire perdere la propria oggettività in mezzo al mondo (tutti i morti sono là, nel mondo, intorno a noi), ma bensì perdere ogni possibilità di rivelarsi come soggetti ad altri»<sup>36</sup>.

35. L. Van Delft, *I secoli d'oro dell'anatomia*, in AA.VV., *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, Boringhieri University Press, Bologna 2004, p. 102.

36. J.-P. Sartre (1943), *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1997, p. 185. Cfr. più in generale il paragrafo *Lo sguardo* compreso nel capitolo *L'esistenza d'altri*, pp. 321-339.

L'individuo si fa allora oggetto di spettacolo, si rivela come cosa deposta di ogni soggettività, in quanto su di esso si esercita uno sguardo che non può più essere guardato né colto in flagranza nell'atto dello spiare, da chi viene osservato — «ciò che probabilmente è *un uomo*, è la mia possibilità permanente di essere-visto-da-lui, cioè la possibilità permanente per un soggetto di sostituirsi dall'oggetto visto da me»<sup>37</sup>. Quindi, quello che si posa sul corpo anatomizzato è uno sguardo che si autolegittima ad affondare ancor più in profondità, a raddoppiare la sua forza incisiva, la sua carica alienante, oggettivizzante.

Si inaugura, con l'anatomia, un modo di vedere l'uomo che dal Rinascimento sino ad oggi segna il pensiero occidentale ed incontra il suo apice filosofico nella cartesiana *res extensa*, dove il corpo è pacificamente risolto in oggetto e inteso, al pari di tutti gli altri corpi, nella pura e semplice materialità delle sue leggi fisiche. Una concezione, questa, che fonda l'impostazione metodologica della scienza moderna e la sua idea di corpo come aggregato di organi proprio a partire dall'anatomia e dal primato analitico (dal Seicento in poi "anatomia" diventa sinonimo di "analisi") ad essa assegnato tanto nella speculazione quanto, per un lungo tempo, persino nell'acquisizione del sapere — ed assai significativo è, a tal proposito, il gesto di risposta con cui Descartes mostrava, a chi gli chiedesse di poter ammirare la sua biblioteca, il proprio tavolo settorio<sup>38</sup>.

Eppure, già nell'epoca del trionfo dell'anatomia, risuonava, dalla parte opposta della ragione di Cartesio, l'eco della domanda di Pascal: «Un uomo è un'unità, un essere *uno*. Ma se lo si anatomizza, sarà la testa, il cuore, lo stomaco, le vene, ogni vena, ogni particella di vena, il sangue, ogni umore di sangue?»<sup>39</sup>.

Ma se, dopo quella di Pascal, altre, soprattutto in ambito fenomenologico, sono state le riflessioni sul potere alienante e distruttivo dell'anatomia corporea nel pensiero e nella so-

37. *Ivi*, p. 326.

38. Cfr. A. Baillet, *Vita di Monsieur Descartes*, IV, Adelphi, Milano 1996, p. 27.

39. B. Pascal (1662), *Pensieri*, Bietti, Milano 1969, n. 99.

cietà occidentali<sup>40</sup>, oscuri rimangono ancora, invece, gli effetti dell'anatomia visiva nello spettacolo, e, naturalmente in quello cinematografico che è il suo proprio *habitat* naturale.

Questo perché al cinema gli effetti oggettivanti dell'anatomizzazione visiva e quelli dello spettacolo che, pur si sovrappongono e quindi si raddoppiano, paiono al contrario annullarsi o se non altro tacitarsi reciprocamente in virtù dell'affinità profonda che accomuna appunto anatomia e spettacolo.

Tanto nel film quanto nella dissezione, infatti, non solo valgono, ma persino si accentuano sia le funzioni di *attrattiva* e di *intrattenimento* sia la condizione voyeuristica che, in primo luogo, riduce ad oggetto di spettacolo il corpo, e che, in secondo luogo, ipocritamente, fa apparire innocente ed innocua la sua anatomizzazione visiva, legittimandola a divenire quanto mai impietosa.

Più che in una dimostrazione di dissezione, dove valgono le attenuanti dell'*horror mortis* e della finalità speculativa e scientifica; più che nella quotidianità, dove il pudore vige per via della soggettività viva ed operante di chi è guardato sia pur, come dice Merleau-Ponty, come un «fratello minore»<sup>41</sup>, nella condizione spettacolare del cinema lo sguardo, avulso e posto al sicuro rispetto alla scena, asseconda all'anatomia visiva il massimo potere alienante e distruttivo, perché, parafrasando Sartre, chi lo muove non teme di subire la trasformazione del suo corpo e dunque di sé in oggetto della visione altrui ma può lui stesso operare impunemente una simile trasformazione nei confronti dell'altro e sperimentare un corpo che non è più, direbbe Merleau-Ponty, «insieme visibile e vedente»<sup>42</sup>.

Lo sguardo dello spettatore cinematografico, forte di un tale potere oggettivante, gode di una libertà davvero assoluta sull'altro.

Lungi dal realizzare, come sostiene Deleuze, l'innalzamento allo status di Entità delle porzioni di corpo, il parti-

40 Cfr. soprattutto E. Husserl (1934-1937), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961.

41 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1972, p. 552.

42 M. Merleau-Ponty (1964), *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 18.

colare cinematografico che soggiace al principio dell'anatomia visiva, le degrada al rango di oggetti e così degrada pure il corpo e con esso, naturalmente, la persona stessa. Questo tipo di ripresa ravvicinata del corpo sembra l'unico in grado di attestare la validità di quella triste espressione di Kracauer secondo cui l'uomo, nel film, «è oggetto tra gli oggetti»<sup>43</sup>, proprio dal momento che «l'insieme della sua persona non è più sacrosanto. Parti del suo corpo possono fondersi o confondersi con parti dell'ambiente», secondo una vera e propria «decomposizione del complesso dell'attore».

È chiaro, però, che quando tale anatomizzazione visiva si realizza non sull'attore ma sull'attrice, poiché si carica di erotismo, assume una potenza di oggettivazione estrema, dal momento che riduce il corpo ad *oggetto del desiderio* o, per dirla con Bataille, a quell'«oggetto erotico» considerato come aggregato di «elementi distinti ed appunto oggettivi che provocano l'eccitazione»<sup>44</sup>, stimolando nell'osservatore un senso di «discontinuità» ed isolamento caratteristici della fase iniziale dell'erotismo e superati poi nell'unione finale.

Un'unione – e quindi una conclusione – che nella visione cinematografica non è concessa: cosa, appunto, che rende davvero totalizzante la carica di oggettivazione dello spettatore.

È chiaro, però, che nello spettacolo cinematografico, l'anatomia visiva realizzata in funzione erotica tende ad assumere una carica oggettivante davvero totale e assoluta in virtù della condizione voyeuristica che caratterizza lo spettatore.

Marilyn Monroe pare averne avuto dolorosa consapevolezza quando ha scritto: «Sono costruita con più di mille pezzi. Sono fragile»<sup>45</sup>, dicendo così di un'immagine di sé che non richiama il semplice modo di *dire* «sono a pezzi» ma esprime un modo di *apparire* e di *essere* del corpo in rapporto al mondo e allo sguardo del mondo ormai ossessi-

43 S. Kracauer (1960), *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 176 anche per le citazioni successive.

44 G. Bataille (1957), *L'erotismo*, SE, Milano 1997, p. 125.

45. «I am made of more than 1000 pieces. I am fragile». Si tratta dei versi di una poesia di Marilyn Monroe citata in E. Giacobelli, *Marilyn Monroe*, Lindau, Torino 2000, p. 91.

vamente avvertito, nell'ultimo tratto della sua vita, come tanto violento da privarla di vita e di umanità<sup>46</sup>.

E questo non per fare riferimenti di sorta al suo presunto suicidio o al suo altrettanto presunto omicidio, ma piuttosto per verificare il sentire soggettivo di chi è anatomizzato, che dal percepirsi cosa, degrada ulteriormente al percepirsi debole, quasi morto o morto, cioè nulla.

Solo in rari casi il potere di oggettivare e privare della vita insito nell'anatomia visiva condotta in funzione erotica, è noto anche a chi guarda. Uno è il caso, illuminante, della profonda autoanalisi svolta da un osservatore come Barthes: «A volte, un'idea balena nella mia mente: mi metto a scrutare lungamente il corpo amato (come il narratore davanti al sonno di Albertine). *Scrutare* vuol dire *frugare*: io frugo il corpo dell'altro, come se volessi vedere cosa c'è dentro, come se la causa meccanica del mio desiderio si trovasse nel corpo antagonista (sono come quei bambini che smontano una sveglia per sapere cos'è il tempo). Questa operazione viene condotta in maniera fredda e stupida; sono calmo e attento come se fossi davanti a uno strano insetto di cui improvvisamente non ho più paura. Certe parti del corpo sono particolarmente adatte a questa osservazione. [...] È evidente che in quel momento io sto feticcizzando un morto. La prova è data dal fatto che, se il corpo che sto scrutando si scuote dalla sua inerzia, se si mette a fare qualcosa, il mio desiderio cambia; se, per esempio, vedo l'altro *pensare*, il mio desiderio cessa di essere perverso, io ritorno a un'immagine completa, a un Tutto: io amo di nuovo»<sup>47</sup>.

46. Il rimando in tal senso non è tanto alle numerose biografie sulla diva, quanto all'interpretazione letteraria che del suo tratto drammatico è stata fatta: cfr., tra gli altri, A. Miller, *Dopo la caduta*, Einaudi, Torino 1973; A. Miller, *Svolte. La mia vita*, Mondadori, Milano 1988; F. Pivano (a cura di), *Ghirlanda in morte di Marilyn Monroe*, in *Poesia degli ultimi americani*, Feltrinelli, Milano 1978; P.-P. Pasolini, *La rabbia*, in Id., *Pasolini per il cinema*, Mondadori, Milano 2001; R. Peabody, L. Ebersole, *Mondo Marilyn. An Anthology of Fiction and Poetry*, St. Press, New York 1995. Sulla dimensione letteraria che riguarda Marilyn Monroe cfr. G. Manzoli, *Marilyn Monroe, santa subito. Breve cronaca della beatificazione letteraria della Diva*, in AA.VV., (a cura di G. Carluccio), *La bellezza di Marilyn*, cit., pp. 21-42; nel medesimo volume: R. De Martini, *Alice allo specchio: la Marilyn di Miller*, pp. 59-90.

47. R. Barthes (1977), *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2001, p. 61.

Il potere assoluto e freddo dello sguardo, la scomposizione e frammentazione dell'unità del corpo in parti, la sua riduzione ad oggetto, a cosa morta, sono le qualità caratteristiche dell'anatomia visiva, ma lo sono insieme ad un'altra fondamentale condizione, di cui s'è già detto in apertura, che risiede nell'inespressività dell'insieme e dei suoi singoli elementi.

Non è qui il caso di riprendere quanto ha scritto Sartre sulla perversione<sup>48</sup>, tuttavia occorre richiamare il fatto che tutte le perversioni, nella misura in cui sottraggono all'altro la sua soggettività per degradarlo alla mera oggettività di cosa, raggelano per forza di cose il corpo in un'immobilità inerte, assoluta.

È proprio così che, forse, si fa più paradossale il rapporto tra anatomia visiva e spettacolo: si trasforma a forza lo spettatore in voyeur, focalizzando la sua attenzione e soffermando il suo pensiero su un dettaglio dell'attrice, ma non perché questo sia rivelatore, espressivo, non perché, in senso proprio, *reciti*, né perché "reciti l'erotismo". Come s'è detto, deve essere lo spettatore stesso a creare l'espressione erotica nelle inquadrature ravvicinate di Marilyn Monroe; e, ciò, malgrado l'interpretazione dell'attrice ed ogni sorta di indizio e di segno in lei capaci di manifestare un'attività o un contenuto interiori, o una relazione del personaggio con l'altro, col mondo e con una qualsiasi situazione.

Il corpo oggettivato e tecnicamente prodotto o «costruito» – usando l'espressione dell'attrice stessa – per l'erotismo, quindi, non può esprimere né perciò manifestare un senso proprio attraverso il rapporto appunto con una situazione, o meglio, con una *scena*; ma deve essere costantemente spinto e confinato *fuori scena* e perciò reso *o-sceno*, in quanto spogliato del proprio significato più profondo, denudato della propria umanità.

Nudo di una nudità interiore, reso più inerte e vuoto di quanto non sia, privato di ogni trascendenza, il corpo è così pronto e confenzionato dallo spettacolo per creare il desiderio al solo scopo di arrestarlo davanti alla scena, secondo un dettato tipico della cultura moderna che Baudrillard

48. Cfr. J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 447-502.

te da una radice indoeuropea che designa non a caso l'atto del "tagliare" e che rimanda ad un'inerzia oggettuale; e, in secondo luogo, da concepire nel significato attuale acquisito nel corso del tempo, che, come sostiene Bataille, la pone alla base della concezione occidentale di erotismo, in quanto spiega, «la carne è, in noi, un eccesso che si oppone alla legge della decenza. La carne è il nemico nato da coloro che il divieto cristiano ossessiona, ma se, come io credo, esiste un divieto vago e complessivo che s'opponesse alla sessualità in forme varianti con tempi e con luoghi, la carne è l'espressione più vera e profonda di una minaccia», poiché è in se stessa ormai che «la carne designa l'attività degli organi riproduttivi»<sup>53</sup>.

È proprio attraverso un procedimento come quello dell'anatomizzazione del corpo caratteristico dello spettacolo cinematografico di metà Novecento, che lo sguardo si fa «pensiero visivo», non solo innestandosi sul dato culturale e rafforzandolo, ma persino forzandolo sotto l'apparenza della verosimiglianza e della naturalezza, secondo un procedimento che, nel confondere Cultura e Natura, diventa di pura mistificazione. Una mistificazione, che, diffusa dal cinema ad un pubblico di massa, attesta nella modernità quell'«isterizzazione della donna» di cui Foucault ha parlato a proposito della sessualità occidentale in termini emblematici come di un «fenomeno con il quale il corpo della donna è stato analizzato, qualificato e squalificato come corpo integralmente saturo di sessualità»<sup>54</sup>.

E non è certo un caso che siano stati proprio simili fenomeni interni al rapporto tra immagine e immaginazione a «costruire» meglio e più di altri, per la cultura del XX secolo, il suo più importante *sex symbol*, anzi, il *sex symbol* per antonomasia: l'*immagine* di Marilyn Monroe.

53. G. Bataille, *L'erotismo*, cit., pp. 89 s.

54. M. Foucault (1976), *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 92. Corsivo nostro.

qualifica come «cultura della desublimazione delle apparenze dove tutto vi si materializza nelle sue forme più oggettive», e si dispone facilmente a far parte di quella «cultura pornografica [che] è l'ideologia del concreto, della faticità, dell'uso, della preminenza del valore d'uso, dell'infrastruttura materiale delle cose, del corpo come infrastruttura materiale del desiderio»<sup>49</sup>.

Proprio in questo senso opera l'anatomia visiva, quando, nel suo utilizzo strumentale del particolare corporeo, lo offre non solo allo sguardo ma anche al tatto, in virtù di quella qualità propria dell'inquadratura ravvicinata che Aumont definisce come un «toccare visuale»<sup>50</sup>, riprendendo indirettamente il concetto di «drammaturgia della vicinanza»<sup>51</sup> attraverso il quale Epstein differenzia il cinema dal teatro.

Investito e vestito di desiderio erotico, e svestito di significato e di umanità, il corpo osceno passa da una forma di spettacolo ad un'altra: esce di scena per entrare nell'immagine; e questo perché, scrive ancora Baudrillard, «l'osceno è la fine di ogni scena [...] Se tutto il segreto è restituito al visibile, se ogni illusione è restituita all'evidenza oscena, allora si apre una lubricità spettrale»<sup>52</sup>, che – nel richiamo mortuario all'eterna danza tra Eros e Thanatos questa volta realizzata però nella reciprocità di immagine e immaginazione –, riduce il corpo a carne.

Dalla psicoanalisi freudiana in poi è noto che il corpo eroticamente osservato, sessualmente percepito, sin dall'infanzia con i suoi diversi stadi libidici legati a singole zone erogene, può essere visto come un territorio suddiviso in piccoli appezzamenti o come un abito di Arlecchino. Ma il sezionamento o l'anatomia visiva, nello spettacolo cinematografico, soprattutto in virtù del bisturi affilato del montaggio, predispose lo spettatore a vedere il corpo davvero come mera carne; parola, questa, da intendersi in primo luogo, nel suo senso originario di «parte», «porzione», derivan-

49. J. Baudrillard (1979), *Della seduzione*, cit., p. 43, anche per le citazioni precedenti.

50. J. Aumont, *L'immagine*, Nathan, Paris 1990, p. 107.

51. J. Epstein, *Bonjour cinéma*, cit., p. 104.

52. J. Baudrillard (1983), *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 49 s.

Un'altra macchina è ora al lavoro per indirizzare nuovamente lo spirito verso il visibile e per dare all'uomo un volto nuovo. Questa macchina è il cinema.

B. Balász, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*

«Tremendo», così, con questo aggettivo persino evidenziato dal corsivo, Pudovkin qualifica il risultato e l'effetto suscitati nel pubblico dall'esperimento che compì insieme a Kulešov sul volto dell'attore Ivan Mosjoukine<sup>1</sup>. E, da allora, da quel lontano 1926, a tale aggettivo si è sempre associato ciò che è passato alla storia della teoria del cinema come «effetto-Kulešov» e che ha segnato, nel tempo, le riflessioni sulla recitazione dell'attore cinematografico e ancor più quelle sul volto sottoposto all'intervento della macchina da presa e del montaggio. Un volto, questo, che, in sé, all'epoca dei *tipa*, all'epoca in cui il montaggio era tutto<sup>2</sup>, come ha detto Eizenštejn, era considerato — lo ricordiamo ancora con le parole di Pudovkin — «alla stessa stregua di tutti gli

1. V. Pudovkin, (a cura di U. Barbaro), *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961, p. 126. Per alcuni riferimenti bibliografici relativi alle ricorrenze effettuate nel tempo circa l'effetto Kulešov rimando alla nota 15 del capitolo sul corpo comico. Sul tema del primo piano cinematografico riportato solo alcuni riferimenti bibliografici qui particolarmente opportuni: J. Aumont, *Du visage au cinéma*, cit.; R. Barthes, *Il viso della Garbo*, in *Sul cinema*, cit.; D. Bordwell, *Glamour, Glimmer and Uniqueness in Hollywood Portraiture*, in *Hollywood Glamour 1924-1956*, Elvehjem Museum of Art, Madison 1987; S. Daney, *L'orgue et l'aspirateur*, in *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Paris 1983; G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit.; J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 2 vol., Seghers, Paris 1974-75; J.-L. Schefer, *L'homme ordinaire au cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris 1980.

2. S.M. Eizenštejn (1938), *Il montaggio*, cit., p. 89.

altri materiali grezzi occorrenti [al regista] per la creazione del film<sup>3</sup>. [...] Quello che un attore fa dinanzi all'obiettivo non è, per il regista, che materiale grezzo<sup>4</sup>. [...] La recitazione, e lo stesso aspetto esteriore degli attori non sono dati dai singoli momenti del loro lavoro, ma solo dalla relazione definitiva che fa di quei singoli un tutto<sup>5</sup>.

E, così, Pudovkin dal delirio entusiasta del pubblico al termine dell'esperimento, ne dedusse, insieme a Kulešov, che senso e sentimento non fossero iscritti nei primi piani scelti «statici» e tali da non esprimere «alcun sentimento»<sup>6</sup>, come scrive, ma che si trovassero dislocati altrove, ossia nella relazione istituita dal montaggio tra primi piani e oggetti o scene assai diverse tra loro per atmosfera emotiva.

Se non tremenda, appunto, almeno curiosa appare tale deduzione, tale conclusione, soprattutto se si pensa che fu tratta da uno sperimentatore che non era solo regista, ma anche attore e che, all'indomani della nascita del cinema sonoro, nel rivedere radicalmente le proprie riflessioni teoriche di un tempo, si trova costretto a rinnegarla, senza tuttavia entrarvi più nel merito<sup>7</sup>.

Termine ha chiarito che quell'esperimento e quel risultato reggevano su un equivoco, ovvero quello di considerare il volto *fisso* come *inespressivo*. Ma, come ormai noto, l'impossibilità di non comunicare è uno dei paradossi della comunicazione non verbale, l'espressività fisica dell'uomo, compresa quella facciale, non consta di un suo grado zero: «il volto di Mosjoukine, come qualsiasi altro volto, non è inespressivo, neutro, ma è semplicemente colto in una espressione fissa; è appunto fissato in una espressione che

3. V. Pudovkin, *La settima arte*, cit., p. 70.

4. *Ibid.*, p. 66.

5. *Ibid.*, p. 70.

6. *Ibid.*, p. 126.

7. «Con l'attore usato come una macchina, in maniera meccanica, ci furono le occasionali dichiarazioni teoriche, basate sull'estensione del metodo del montaggio (alternativa di pezzi lunghi e pezzi brevi) all'opera dell'attore. Tutte quelle enunciazioni teoriche non meritano d'essere chiamate teorie perché si sono dimostrate poi, quali effettivamente erano, frammentarie giustificazioni di mezzi empirici, di esperimenti relativi, principalmente, ai problemi della composizione del film». *Ibid.*, p. 176.

immediatamente si dà e si mantiene come atto drammaturgico. Un atto che non contiene astrattamente la sua interpretazione, il suo significato, ma contiene la disposizione a farsi interpretare, a farsi definire in relazione all'oggetto a cui viene rapportato, il quale può variare e, variando, muta non l'espressione ma il senso: come faremmo altrimenti a capire che un pianto qualsiasi, anche nella vita reale, quotidiana, esprime gioia e non dolore?<sup>8</sup>

Il montaggio, dunque, non risolve per intero lo sgomento riposto nell'aggettivo «tremendo» da parte di Pudovkin; semmai ne rappresenta uno degli agenti, se vogliamo, quello esplosivo. Esso è il detonatore delle domande, domande che se non trovano nelle immagini che si correlano al volto risposte sufficienti, debbono necessariamente rivolgersi al volto stesso. Il montaggio, in altre parole, non è l'unico, il solo latore di un senso e di un sentimento altrimenti assenti dal volto. Il significato, l'interpretazione esistono già *in mente*, prima dell'intervento del montaggio, in tutti gli elementi che formano la relazione e, innanzitutto, nel primo piano del volto.

Per queste ragioni, il volto non può ridursi a oggetto inerte e vuoto, che, per assumere un senso, dovrebbe, come appunto accade agli oggetti, venire sottoposto prima all'elaborazione della ripresa, che lo trasformerebbe in segno per così dire a "grado zero" di significazione — come affermava Tynjanov — e, dopo, al lavoro di montaggio che a quel segno attribuirebbe, appunto come sostenevano Pudovkin e Kulšev, un senso e un sentimento.

Sul ruolo del montaggio in rapporto al volto, ritorneremo più avanti; frattanto, ripercorrendo a ritroso le tappe iniziali dell'itinerario del volto nell'elaborazione del film, ci soffermiamo dapprima sulla ripresa? Tynjanov, l'anno successivo

8. L. Termine, *La drammaturgia del film*, Testo & Immagine, Torino 1997, p. 29.
9. A proposito del primo piano nel cinema delle origini indico i testi maggiormente inerenti i temi qui trattati, oltre al già citato volume di Aumont: P. Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris 1982; F. Mazzocchi, *Il primo piano cinematografico. Teorie 1921-1992*, Tipleco, Piacenza 1996; G. Caduccio, *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909*, Clueb, Bologna 1999.

a quello in cui Pudovkin scrive dell'esperimento sul volto di Ivan Mosjoukine, sostiene che «l'uomo visibile, l'oggetto visibile si trasformano in elemento dell'arte cinematografica soltanto quando si presentano come segno semantico»<sup>10</sup>. In altre parole, l'uomo e la sua presenza, trasposti in immagine, sarebbero da considerarsi mero segno, dal momento che dovrebbe valere l'equivalenza assoluta immagine-segno. L'uomo assumerebbe così le caratteristiche dell'immagine (anche quelle grafiche), appunto del segno semantico.

Più tardi, tra gli altri, sarà Jean-Paul Sartre a sciogliere il nodo che legava, sino a renderli indistinguibili, a confonderli insieme, immagine e segno: «la materia del segno — afferma Sartre — è totalmente indifferente all'oggetto significato»<sup>11</sup>, mentre invece la materia fisica dell'immagine stabilisce con l'oggetto «una relazione di tutt'altro ordine: si *somigliano*». Da ciò, Sartre deriva quella definizione di immagine che chiama in campo il concetto di *analogon*: «l'immagine è un atto il quale concerne nella sua corporeità un oggetto assente o inesistente, attraverso un contenuto fisico o psichico che non si dà in proprio, ma a titolo di "rappresentante analogico" dell'oggetto». Sostenere che l'immagine somigli al suo oggetto, porta Sartre a concludere che nell'immagine di un uomo ciò che veramente percepiamo è «una *quasi-persona*, con un *quasi-viso*». Così, ad esempio — dice — il quadro «fatto a somiglianza di una persona umana, opera su di me come potrebbe fare un uomo»; al pari della fotografia di Pietro, che — continua — «agisce press'a poco su di noi come Pietro in persona; e per questo ci stimola a compiere una sintesi percettiva: Pietro in carne ed ossa». Quella sintesi percettiva è immediata e inconscia e tuttavia occupa un ruolo assolutamente determinante nella nostra reazione dinanzi all'immagine; una reazione che, ci ricorda ancora Sartre, «è rimasta, in noi, irrazionale e anche qui, come quasi dappertutto — lamenta — ci siamo limitati a fare costruzioni razionali su fondamenta pre-logiche». L'immagine e, in particolare, l'immagine dell'uomo, proprio per le particolari condizioni percettivo-psicologiche che pone all'osservatore,

10. J. Tynjanov, *Le basi del cinema*, in G. Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971, p. 61.

11. J.-P. Sartre, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino 1981, p. 37 e s. Anche per le citazioni successive.

«fluttua fra la riva della percezione, quella del segno e quella dell'immagine senza mai approdare ad alcuna».

È opportuno qui ricordare ciò che già Ernst Kris aveva affermato a tale proposito: «l'esperienza clinica ci insegna che l'immagine visiva svolge realmente una parte diversa da quella della parola nella nostra psiche. Essa ha radici più profonde, è più primitiva. [...] La magia dell'immagine presuppone la credenza nell'identità del segno e della cosa significata - credenza, questa che supera per intensità quella della potenza magica della parola. [...] L'immagine visiva - e in special modo il ritratto - è sentita come una sorta di doppio dell'oggetto rappresentato»<sup>12</sup>.

Già in queste considerazioni basilari, essenziali nell'ambito della riflessione sull'immagine e, più in particolare sull'immagine dell'uomo, emerge chiaramente quale sia il ruolo attribuito all'insieme dei processi che avvengono nell'osservatore e, *in extenso*, nello spettatore. Processi che, da una parte, sono contenuti nello statuto dell'immagine, dall'altra, concorrono a determinarlo, definirlo. Così lo spettatore acquista un ruolo di centralità, diventa, in senso proprio l'interprete che chiama in causa l'originaria concezione di pragmatica espressa da Charles Morris nel 1946, che definiva appunto pragmatica lo «studio dell'origine, degli usi e degli effetti dei segni entro il comportamento totale dell'interprete dei segni»<sup>13</sup>.

Come sappiamo, all'interno di un film, il ruolo di «interprete dei segni» è affidato sia al regista e all'attore, che costruiscono la rappresentazione, sia allo spettatore che quella rappresentazione completa quando è posto in rapporto con l'immagine filmica<sup>14</sup>.

12. E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967, p. 47.

13. C. Morris, *Segni, linguaggio e comportamento*, cit., p. 190.

14. Infatti, l'azione dello spettatore non è solo semplice decodifica, ma vero e proprio lavoro di completamento della rappresentazione (tra l'altro, attraverso gli intensi processi di identificazione e di proiezione che appunto lo proiettano dentro il film), anzi, «personale atto creativo», per usare un'espressione di Eizenštejn; il quale spiega che tale lavoro è sempre già inserito, integrato, previsto in qualche modo nella elaborazione artistica stessa operata dal regista e dall'attore. Cfr. S. Eizenštejn, *Il montaggio*, cit., p. 105.

Che si tratti di un rapporto di rappresentazione lo sostiene recentemente Hans Gadamer, il quale è convinto non solo che «di fronte all'immagine, ciò che si ha di mira è l'unità originaria e l'indistinzione di rappresentato e immagine»<sup>15</sup>, ma sostiene anche che «l'immagine estetica nel vero senso della parola ha un suo essere proprio. Questo suo essere di rappresentazione è appunto ciò in cui essa si identifica con il raffigurato»<sup>16</sup>. E, nell'utilizzo della parola «rappresentazione», Gadamer precisa ch'essa «non significa più copia o raffigurazione riproduttiva, ma viene a indicare il *tenere il luogo di*, la rappresentanza. *Repraesentare* significa far essere presente»<sup>17</sup>.

Il verbo *rappresentare* è dunque inteso da Gadamer quasi come sinonimo di *recitare*; ed è, questa, una pratica di senso che appare condivisa e anzi rafforzata da Maurice Merleau-Ponty, studioso che ha forti legami con la psicologia, nell'ambito della quale recupera la nozione di «magia dell'immagine» analizzata da Kris, sino a sostenere ch'essa «trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso»<sup>18</sup>.

Ma, tale trasformazione è resa attiva, reale, nuovamente dall'osservatore poiché si attua, non a caso, nel processo di interpretazione. Come sostiene Sartre, dinanzi all'immagine fotografica di una persona «abbiamo in certo modo la coscienza di *animare* la fotografia, di prestarle la sua vita per farne un'immagine»<sup>19</sup>. E non è davvero un caso che un altro

15. H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1994, p. 173. Per un approfondimento del concetto di rappresentazione discusso da Gadamer e applicato all'immagine fotografica e cinematografica cfr. L. Termini, *Immagine e rappresentazione*, Testo & Immagine, Torino 2003.

16. H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 174.

17. *Ibid.*, p. 175, 176 n.

18. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 27.  
19. «La fotografia è vagamente costituita in oggetto, e i personaggi che vi figurano sono sì costituiti in personaggi, ma soltanto a causa della loro somiglianza con esseri umani, senza intenzionalità particolare. Fluttuano fra la riva della percezione, quella del segno e quella dell'immagine senza mai approdare ad alcuna. Inversamente, la coscienza immaginativa che produciamo davanti ad una fotografia è un atto, e quest'atto implica la coscienza non tetica di esso come spontaneità. Abbiamo in certo modo coscienza di *animare* la fotografia, di pre-



filosofo, Deleuze, parlando del primo piano, lo definisce «immagine-affezione»<sup>20</sup>.

Questo quadro rafforza l'opportunità di un approccio pragmatico, chiamando in causa da un lato i processi percettivi e, dall'altro, quelli emotivi di identificazione e protezione, che diventano più intensi soprattutto nel primo piano la cui natura intrinseca impone forme di elaborazione del tutto particolari per lo spettatore.

Il primo piano, infatti, nell'eliminare la realtà, l'ambiente e il contesto, rendendoli semplici e indeterminato sfondo, fa del volto un universo chiuso, un microcosmo e ripropone il più elementare dei procedimenti percettivo-cognitivi, quello che consiste nel rapporto figura-sfondo. Ha scritto Rudolf Arnheim: «La mente inizia la propria spiegazione della realtà mediante configurazioni autocontenute e circoscritte. Tutte le prime immagini si affidano alla semplice distinzione tra figura e sfondo; un oggetto, definito e più o meno strutturato, è posto contro uno sfondo [...] privo di confini, privo di forme, omogeneo, di importanza secondaria, e spessissimo interamente ignorato»<sup>21</sup>.

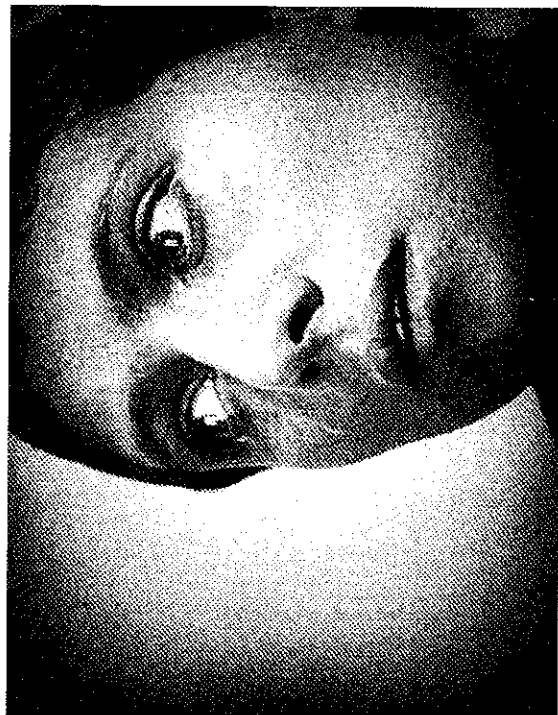
Come dire che, in ottemperanza ad un moto istintivo, ad un automatismo percettivo-cognitivo primordiale, quando la nostra attenzione è attratta da un oggetto o da una figura, per individuarli e identificarli è costretta a eliminare dal campo visivo tutto ciò che agisce come disturbo. Tali considerazioni non si limitano al campo percettivo, ma aprono sconfinamenti insospettiti, dal momento che, applicate al primo piano di un volto, chiamano in causa l'immagine visiva dell'identità individuale, sorta soprattutto nell'arco del Novecento con la concezione freudiana, la quale considera l'identità individuale appunto, l'Id, come entità chiusa e separata, grazie all'Ego, dall'esterno, dal mondo.

Ne deriva che gran parte dell'efficacia percettivo-cognitiva ed anche emotiva del primo piano risiede nella sua capacità di ricreare, anzi di enfatizzare una forma, una proce-

starle la sua vita per farne un'immagine». J.-P. Sartre, *Immagine e coscienza*, cit., p. 46.

20. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 109.

21. R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino 1974, p. 333.



dura e un processo di pensiero già profondamente radicati nella mente dello spettatore.

Per questo motivo, il primo piano riesce, più di qualsiasi altra modalità utilizzata nella ripresa dell'uomo, a proiettare lo spettatore nell'universo e nella dimensione propri del personaggio. Infatti, se riprendiamo l'affermazione di Hans Gadamer secondo la quale nella mente di chi osserva vi è una sostanziale «indistinzione, un'unità originaria tra immagine e rappresentato», allora dobbiamo ammettere che lo spazio entro cui si muove l'osservatore non è più quello dell'immagine, ma proprio quello del rappresentato. Non c'è contraddizione né forzatura in questa asserzione, dal momento che – come è stato osservato – «l'immagine e il suo oggetto sono indistinguibili, non si possono scindere, fanno tutt'uno (l'oggetto non è nell'immagine; ma è l'immagine stessa)»<sup>22</sup>.

Se poi il rappresentato è dato dal volto ripreso in primo piano, tutto ciò vale in misura ancora maggiore, ovviamente. Quindi, poiché il volto si determina come *volto in immagine* e non semplicemente come *l'immagine di un volto*, è proprio il volto – e non appunto la sua immagine – ad assumere la dimensione di vero e proprio spazio, luogo di un accadere, campo d'azione, scena, palcoscenico su cui si consumano eventi, accadono appunto «avvenimenti espressivi», come diceva Panofsky. Il primo piano realizza così in maniera persino enfatica quella rappresentazione e quello spettacolo propri dell'immagine di cui hanno parlato Gadamer e Merleau-Ponty<sup>23</sup>. Anzi, esasperando il rapporto figura-sfondo, il primo piano sostituisce allo spazio reale, quello del volto.

Lo avevano già sostenuto molti teorici del film, come ad esempio, Erwin Panofsky, il quale ha scritto che «il primo piano trasforma il volto in un enorme campo d'azione, dove ogni minimo movimento dei lineamenti [...] diventa un avvenimento espressivo in uno spazio visibile»<sup>24</sup>. Ed Edgar

22. L. Termine, *Immagine e rappresentazione*, cit., p. 123.

23. F. Casetti, analizzando quanto ha scritto Pascal Bonitzer a proposito del primo piano, osserva ch'esso «rivela tutta la sua materialità», in F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, p. 235.

24. E. Panofsky, *Stile e mezzo del cinema*, cit., p. 78.



Morin estende questa nozione al punto da parlare dei «poteri cosmografici del volto ripreso in un primo piano»<sup>25</sup>.

Ma lo spazio del volto è, per sua natura, incomparabile con quello reale. In un primo piano, infatti, ha scritto Béla Balázs, «è vero che i singoli lineamenti del volto appaiono nello spazio, ma è altrettanto vero che l'espressione, il senso del loro reciproco atteggiarsi, non sono un fenomeno soggetto alle regole dello spazio»<sup>26</sup>. [...] L'espressione del volto e il significato di tale espressione non hanno alcun rapporto o legame con lo spazio»<sup>27</sup>.

Quindi, dinanzi a un primo piano, lo spettatore si muove e percorre con lo sguardo un ordine di spazio e di realtà che non può ricondurre in nessun modo a quello reale; e, in questo luogo, in questa nuova dimensione, è obbligato ad utilizzare rapporti del tutto particolari, relazioni inedite tra grandezze, linee, volumi, rilievi, forme, curve, chiaroscuri, luci ed ombre. E saranno proprio le variazioni e i mutamenti reciproci tra gli elementi di questo nuovo insieme, a provocare nello spettatore le reazioni emotive, ossia i processi di identificazione e protezione.

Posto davanti a un volto in primo piano, lo spettatore non ha percezione di muoversi nello spazio. Egli percorre con lo sguardo elementi che perdono il loro legame con lo spazio dell'ambiente soprattutto nel momento in cui questi mutano le loro relazioni reciproche e si trasfigurano in un movimento mimico. Se è vero, infatti, che ogni singolo elemento del volto trova una sua collocazione precisa e continua (la bocca in basso, gli occhi in alto e le orecchie ai lati) e che il volto stesso, come presenza, rimanda a uno spazio a esso esterno; è anche vero che la percezione spaziale svanisce soprattutto quando quegli elementi danno vita ad un'espressione che è sempre espressione di un sentimento, di un atteggiamento o di un pensiero. In quel momento, ne conclude Balázs, «vediamo dunque con i nostri occhi qualcosa che non esiste nello spazio. I sentimenti, gli stati d'ani-

25. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 82.

26. B. Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, cit., p. 57.

27. *Ibid.*, p. 56.

mo, le intenzioni e i pensieri non sono oggetti che si trovano nello spazio»<sup>28</sup>.

Ecco perché la portata innovativa del primo piano ha determinato nello spettatore stravolgimenti, a volte veri e propri *choc*, addirittura incomprensioni le quali hanno, però, aperto la strada ad una nuova sistemazione di pensiero e a sconosciuti percorsi d'interpretazione – e ancora Balázs ne ha dato ampia testimonianza nei due aneddoti della domestica illetterata e del funzionario colto apparentati, al di là del differente bagaglio culturale, dalle reazioni di smarrimento dinanzi ai primi piani cinematografici.

Anche l'attore, sottoposto ad una ripresa in primo piano, è stato obbligato a compiere numerosi e considerevoli cambiamenti nel proprio lavoro.

Già all'epoca del muto, l'attore è stato obbligato, dal primo piano, ad una revisione integrale delle convenzioni recitative e a un ripensamento delle possibilità tecniche espressive che lo hanno allontanato dalla tradizione teatrale e hanno contribuito a far nascere e a dar forma e corpo reali ad uno stile recitativo che potesse definirsi propriamente cinematografico.

Da Hugo Münsterberg<sup>29</sup> in poi, i teorici del film hanno a lungo insistito sulla necessità di rendere maggiormente naturale la recitazione sottoposta al microscopio della macchina da presa. Così l'enfasi teatrale ha via via lasciato il posto ad una recitazione nuova, sottoposta alla *dinamite dei decimetri di millimetro*, per mutare la nota espressione di Benjamin secondo cui il cinema opera con «la dinamite dei decimetri di secondo».

Tuttavia anche i secondi, anche gli istanti di tempo più brevi, assumono un rilievo ed un'importanza del tutto inediti con il primo piano.

È noto, infatti, come nel film la variabile spaziale sia intimamente connessa con quella temporale. Erwin Panofsky ha infatti definito come «possibilità uniche e specifiche»<sup>30</sup> del cinema, proprio quelle che permettono una «dinamiz-

28. *Ibidem*.

29. Cfr. H. Münsterberg, *Il film. Cinema muto nel 1916*, Pratiche, Parma 1980, pp. 66-69.

30. E. Panofsky, *Stile e mezzo...*, cit., anche per le citazioni successive.

zazione dello spazio e, parallelamente, una spazializzazione del tempo». Anche secondo Jean Epstein «l'universo che vediamo sullo schermo ci mostra dei "volumi-durata" in una perpetua sintesi di spazio e tempo. [...] Il cinema ci presenta la spazialità temporale»<sup>31</sup>.

La compressione spaziale operata dal primo piano, quindi, non può non avere ripercussioni anche sulla variabile temporale, a sua volta inverosimilmente ridotta.

Lo dimostra, tra l'altro, il fatto che la rapidità dei movimenti facciali dell'attore assume, in un primo piano, un rilievo ed un'importanza che non verrebbero sicuramente colti in qualsiasi altro tipo di inquadratura.

È chiaro che questa particolare caratteristica ha offerto al volto ripreso in primo piano una serie di potenzialità espressive altrimenti negate all'attore. L'abilità dell'attore ha iniziato a prodursi, ad esempio, in mirabili effetti di contrappunto audio-visivo. Se ne accorse immediatamente ancora Balázs, il quale notò che il ritmo con cui si trasformano le espressioni mimiche è in grado di manifestare mutamenti e metamorfosi interiori e intime che al linguaggio sonoro negate. La «micromimica» del volto è in grado di esprimere un sentimento che, tradotto in parole, si diluirebbe in una lunga frase. Non solo l'espressione micromimica può sostituirsi a quella verbale, ma può anche sovrapporsi ad essa poiché è in grado di manifestare ed esprimere in tempo reale il dispiegarsi della varietà e dei mutamenti del sentimento e del pensiero che si susseguono con maggior velocità di quanto la frase possa trattenere.

Tale immediatezza espressiva, come noto, donò al cinema e alla recitazione dell'attore cinematografico la possibilità, prima inimmaginabile anche per la pantomima, del monologo e persino del dialogo micromimico; affinché le capacità micromimiche degli attori sino a creare *micromaschere* in grado di produrre giochi, anche simultanei, di simulazione e di dissimulazione, e così trasformò radicalmente la rappresentazione dell'interiorità, non solo riducendone i tempi, ma ampliandone gli ambiti e approfondendone le capacità introspettive.

31. J. Epstein, *Spirito del tempo*, Bianco & Nero Editore, Roma 1965, p. 33.

Balázs ha tradotto l'essenza di tale rinnovamento introducendo il termine "microdrammatica", anche se sarebbe forse più opportuno utilizzare il termine *microdrammaturgia*: «lo spazio e il tempo dedicati, attraverso la microfisioromia, al dramma interiore, andarono a scapito dell'azione esterna. [...] Si svilupparono sempre più le capacità di approfondimento del mezzo cinematografico, talchè fu possibile rappresentare quasi esclusivamente nel volto dell'uomo la lotta tra la vita e la morte. [...] Meglio del teatro, il film è riuscito a creare un vero e proprio dramma di anime. [...] Le passioni sifrenate, i pensieri, i sentimenti e le convinzioni lottano fra loro, fuori dello spazio. [...] Dove si svolge questa scena, non sappiamo: né l'occhio, né l'orecchio ci suggeriscono nulla. [...] L'espressione d'un volto è chiusa in se stessa e perfettamente comprensibile: non v'è bisogno di pensare a null'altro nello spazio e nel tempo»<sup>32</sup>. [...] Ci si muove unicamente nella dimensione spirituale dell'espressione»<sup>33</sup>.

Il primo piano, per questa caratteristica, non solo istituisce una cesura nel *continuum* della percezione, ma determina, per così dire, una cesura nella continuità delle inquadrature. Perciò instaura una *drammaturgia seconda*, alla prima sovrapposta. Lo testimonia il fatto che il primo piano faccia emergere una dimensione spirituale o astratta da strutture e leggi diverse e autonome rispetto a quelle delle inquadrature che lo precedono o lo seguono.

Il flusso ininterrotto e scorrevole delle inquadrature, nella mente dello spettatore, appare infatti bruscamente spezzato dall'intervento di un primo piano.

Quest'ultimo può così svolgere una funzione di sovraderminazione o invece di sottodeterminazione dei parametri spazio-temporali creati nel contesto drammaturgico del film, ma ciò che è più importante è che esso segna uno scarto, un'eccezione, un'eccedenza nel film, in ogni caso un salto qualitativo.

Lo sostenne già Eizenštejn, che si interrogò sull'utilizzo del primo piano nella complessa architettura compositiva data dal lavoro di montaggio.

32. B. Balázs, *Il film*, cit., p. 56.

33. *Ivi*, p. 69.

Egli, come noto, individuò due approcci radicalmente diversi su questo problema e li confrontò.

Da un lato, l'approccio quantitativo, tipico del cinema americano e, in particolare griffithiano, il quale considera il primo piano come un «punto di vista»<sup>34</sup> che avvicina - appunto dall'espressione *close-up* -, l'oggetto dell'attenzione, per mostrarlo, ossia per «presentarlo»<sup>35</sup> semplicemente.

Da ciò deriverebbe una considerazione del primo piano come elemento fine a se stesso, «isolato», dice Eizenštejn, e da accostarsi o accumularsi quantitativamente, appunto, ad altri primi piani in una funzione di «rappresentazione e oggettività»<sup>36</sup>, ovvero, di illustrazione piana di un fatto.

Il primo piano assumerebbe così il ruolo di semplice strumento di linguaggio, predisposto per la narrazione; infatti, sostiene Eizenštejn, nei film americani, esso «è spesso un particolare determinante o "chiave" dell'opera»<sup>37</sup>.

L'approccio qualitativo proposto dal cinema sovietico sposta invece l'attenzione dal «punto di vista», al «valore di ciò che si vede»<sup>38</sup>, poiché chiama in campo la nozione di ingrandimento (*kрупный план* significa in russo appunto piano grosso), la quale, diversamente dalla nozione di avvicinamento, dispone ad una scoperta di nuove qualità che portano ad una risignificazione dell'oggetto.

Il primo piano non verrebbe quindi utilizzato, in quest'ottica, come semplice strumento del linguaggio, ma come mezzo della drammaturgia; esso non sarebbe mezzo della mera rappresentazione di un fatto, ma salirebbe verso una rappresentazione di secondo grado, ovvero una messa in forma<sup>39</sup>.

In questa concezione, il primo piano diviene un'«astrazione della rappresentazione reale»<sup>40</sup> per Eizenštejn, il quale, a questo proposito, ricorda come, nel film *Terra*,

34. S.M. Eizenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., p. 207.

35. *Ibidem*.

36. *Ivi*, p. 209.

37. *Ivi*, p. 207.

38. *Ibidem*.

39. Per quel che riguarda le nozioni di messa in rappresentazione e messa in forma cfr. S.M. Eizenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 366-368.

40. *Ivi*, p. 210.



Dov'enko avrebbe potuto rendere la lotta tra la vita e la morte non mostrando una donna dibattersi, come scrive, tra «i forni, le pentole, le tovaglie, le panche, gli asciugamani e tutti i particolari della vita quotidiana»<sup>41</sup>; ma mostrandone semplicemente il primo piano.

E ciò accade perché il primo piano impone già in se stesso un ordine di realtà diverso da quello consueto, al quale deve essere quindi giustapposto e non semplicemente affiancato.

Infatti, a questo proposito Ejzenštejn, si esprime appunto in termini di «giustapposizione»<sup>42</sup> e di «fusione qualitativa fondamentalmente nuova»<sup>43</sup>.

Egli considera quindi il primo piano come uno strumento in grado di far scoprire l'oggetto della visione in forme insospettite, ossia come il mezzo di uno svelamento, di un'epifania, che apre nuovi scenari di pensiero, che muove verso l'astrazione concettuale.

In questo, si trova una chiara risposta all'esperimento di Pudovkin e Kulešov, i quali non tennero conto, nelle loro deduzioni, del fatto che il potere d'astrazione, di pensiero e quindi d'interpretazione o di «generalizzazione concettuale», per dirla con Ejzenštejn, fosse contenuto già soltanto nel primo piano stesso.

Anche Antonin Artaud ha dato conto di questo fenomeno e della sua relativa indipendenza dal montaggio, quando ha scritto che «per il fatto di isolare gli oggetti, il cinema dona loro una vita a parte che tende sempre più a divenire indipendente e a staccarsi dal senso ordinario degli oggetti medesimi. [...] Ecco perché il cinema mi sembra fatto soprattutto per esprimere le cose del pensiero, l'intenorità della coscienza, e non tanto attraverso il gioco delle immagini, quanto attraverso qualcosa di più imponderabile che ce le restituisce nella loro forma diretta, senza interposizioni, senza rappresentazioni. [...] Il cinema è essenzialmente il tramite rivelatore di tutta una vita occulta con la quale ci mette in relazione»<sup>44</sup>.

41. *Ivi*, p. 211.

42. *Ivi*, p. 208.

43. *Ibidem*.

44. A. Artaud, *À propos du cinéma. Scritti di cinema*, Liberoscambio, Firenze 1981, p. 36.



Ed è opinione questa sul primo piano, condivisa non solo da Kracauc<sup>45</sup>, ma anche — e ovviamente per quanto riguarda quello fotografico — da Nietzsche, il quale, ne *La gaia scienza*, ne enfatizza l'aspetto più inquietante, trovando nell'arte teatrale una sorta di rimedio: «senza quell'arte non saremmo nient'altro che primo piano e vivremmo completamente alla mercé di quell'ottica che fa apparire le cose più prossime e più comuni smisuratamente grandi e quasi fossero la realtà in sé»<sup>46</sup>.

Il primo piano quindi, nel *sostituire* un ordine di realtà ad un altro, dà vita ad una sorta di illusione, che non è tanto ottica, quanto mentale: è una vera e propria vertigine del pensiero, una sua rivoluzione.

E in questa rivoluzione, oltre che in altre caratteristiche, il cinema trova la propria modernità.

Walter Benjamin, infatti, ha osservato come peculiare dell'epoca moderna sia proprio «l'esigenza di impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione»<sup>47</sup>, distruggendone così l'aura che definisce anche come «un'apparizione unica di una distanza, per quanto vicina possa essere»<sup>48</sup>. E tuttavia, precisa, l'aura, il valore culturale, in questa sorta di guerra, «occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo»<sup>49</sup>.

Epstein fu tra i primi a darne intensa e poetica espressione: «Il primo piano modifica il dramma grazie all'impressione di prossimità. Il dolore è a portata di mano. Se allungo il braccio lo tocco, intimità. Conto le ciglia di quella sofferenza. Potrei sentire il gusto delle sue lacrime. Nessun viso si era tanto avvicinato al mio. Mi incalza da vicino e sono io che lo inseguo faccia a faccia. E non è vero che tra noi ci sia dell'aria: io lo mangio. È in me come un sacramento»<sup>50</sup>.

45. Cfr. S. Kracauc, *Film: ritorno alla realtà fisica*, cit., pp. 112 e 114, ma anche pp. 110-116 e 140-142.

46. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., p. 134.

47. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991, p. 25.

48. *Ibid.*, p. 49.

49. *Ibid.*, p. 28. Corsivo nostro.

50. J. Epstein, *L'essenza del cinema*, Bianco & Nero, Roma 2002, pp. 29-33. La riflessione di Epstein ha dato origine a molte ricerche di cui



Non è perciò un caso, che Pasolini, vedesse il volto dell'uomo, ripreso in primo piano, ammantarsi di sacralità.

E, questo, proprio perché il volto dell'uomo in un'immagine di primo piano, secondo l'espressione di Balász si fa «spirito visibile»<sup>51</sup>, o appunto, anima visibile.

## Il volto assoluto

Quando, sulle pagine patinate delle riviste, la donna non interpreta uno dei ruoli stereotipati che lo scarno catalogo dell'immaginario collettivo le ha assegnato (vamp, lolita, donna in carriera, ragazza della porta accanto, etc. - cliché in eterna oscillazione tra due poli opposti: attivo-aggressivo e passivo-rassicurante), la donna, dicevamo, sempre più spesso, sembra voler apparire inalterabile, ineccepibile, immutabile, in una parola: "assoluta".

Sfogliando un periodico qualsiasi, contiamo centinaia di fotografie: qualsiasi argomento, qualunque cosa, tutto ormai, sembra dover essere illustrato, rappresentato, non dall'oggetto, non dal paesaggio, non dal corpo, bensì solo ed esclusivamente dal *volto*. Cogliamo volti ovunque; ne siamo letteralmente investiti: è un fiume in piena, una valanga, un turbine. In una recensione, come in un servizio o in un articolo, appare quello dell'autore oppure della persona (o persone) di cui si parla, oppure un volto qualsiasi, associato all'oggetto dello scrivere<sup>1</sup>.

In una pubblicità, domina, però, il volto della donna, il "volto assoluto". Un volto, vale a dire, che ha la pretesa di dominare gli altri, che aspira a diventare appunto *summa* e completamente ultimo di tutti i volti possibili. Vorrebbe bastare a se stesso, dunque imperversa, si propone e ripropone in giochi percettivi allucinanti, dove si duplica, come nella pubblicità di Caractère; o sembra moltiplicarsi in for-

1. Lo ha rilevato, tra gli altri, anche M. Kundera ne *L'immortalità*, cit.

qui ricordo: J. Aumont, *Jean Lipstein*, Cinématèque Française, Paris 1998; S. Liebman, *Visiting of AUFUL Promise*, in R. Allen, L. Mulvey (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.

51. B. Balász, nel 1922, scriveva: «L'invenzione della stampa ha reso illeggibile, a poco a poco, il volto degli uomini. L... Così dallo *spirito visibile* si è passati allo *spirito leggibile*», in *Il film*, cit., p. 31.



me diverse, ipnotizzando l'osservatore e sovrastando la merce: i gioielli di Piero Milano. Poco interessa, infatti, a cosa effettivamente esso si rapporti; importante è la sua presenza, la sua preminenza. Può apparire in una pubblicità per un telefono cellulare (Motorola); oppure, addirittura, in quella per un caffè e una macchina da espresso (Illy e Krups). Ma, non è nemmeno necessario che sia evidente l'oggetto, il prodotto pubblicizzato. È questo, ad esempio, il caso dell'immagine creata per Thierry Mugler, nella quale i cristalli di ghiaccio e il volto fagocitano la merce che appare eclissata, messa da parte, così come nella pubblicità per Gucci Rush o per Borbonese.

Finché il prodotto compare totalmente e il volto infine domina, sovrano e solitario. Accade nell'immagine per Narciso Rodriguez: cosa pubblicizza? Il volto stesso, il volto in sé, ovviamente. Da ciò, la necessità di sottoporlo a lavorazione, farne un mirabile manufatto. Elaborato dalla scienza, confezionato dalla tecnica, esso viene infine trasformato in vero e proprio *prodotto* finito, compiuto, "assoluto", appunto. E, questo, a prescindere da quali siano le sue caratteristiche: il colore degli occhi, dei capelli, della pelle, o i tratti somatici. Certo, predomina il modello occidentale, ma compaiono ugualmente volti asiatici o africani (il mercato, d'altronde, è ormai "globale", per utilizzare una parola più che abusata). È il caso delle pubblicità per Mimí oppure per Chanel Allure, o, per Versace Make up. Tale globalità, tale universalità ci inclina alla convinzione che si aspiri davvero ad una sorta di "assoluto" - che, in maniera esemplare, è assunta soprattutto nell'ultima immagine la quale, non a caso, pubblicizza articoli cosmetici. Nelle pubblicità di prodotti per il viso (dal trucco alle creme), infatti, tutto ciò assume piena evidenza. Eccone alcune, tra le tante: le immagini per Dior Capture Essential, o per Vichy Aéra Teint, o, ancora, per Paco Rabanne Ultraviolet, o, infine, per Helena Rubinstein Face Sculptor. Queste sono le più degne di nota ai fini del nostro discorso, ma se ne potrebbero scegliere molte altre ancora o solo una: le caratteristiche sono sempre le stesse e paiono rincorrersi in un gioco di infinite ripetizioni, perché soggiacciono ad un medesimo schema, ad un solo intento: rappresentano in realtà un unico volto.



Da qui, quell'idea di "assoluto" – non a caso un testo pubblicitario per Dior J'adore recita: «Le féminin absolu» – che, si manifesta, in prima istanza, attraverso le caratteristiche anatomiche, i tratti morfologici del volto, ossia, per così dire, la sua "fisionomia assoluta" (o "microfisionomia assoluta", come avrebbe detto Béla Balász)<sup>2</sup>. Osserviamola. Astratto dalla realtà, il volto si staglia su uno sfondo indefinito e ci colpisce, deve colpirci. È oggetto compiuto, chiuso, liscio. Le sue linee sono simmetriche, i tratti distesi, la superficie levigata, il colore uniforme. Solo il disegno degli occhi, la curva delle sopracciglia, la rotondità della bocca, sembrano aprire un varco nell'omogeneità incolora dell'insieme. Nemmeno i rimbalzi o le carezze della luce o dell'ombra sembrano potergli sottrarre o aggiungere alcunché. Una patina compatta, opaca e lucente allo stesso tempo, sembra custodirlo e avvolgerne la materia coesa sottostante, senza lasciar trasparire segni. Qualsiasi traccia di distinzione è infatti scongiurata. Ed, epurato da imperfezioni, sproporzioni, alterazioni, ossia da indici o indizi di sorta, il volto appare epurato anche di *identità*. A chi apparteniene, infatti? A tutti e a nessuno contemporaneamente. Posti nell'impossibilità di fare congetture, appellandoci o, meglio, aggrappandoci ad accenni o sfumature in grado di tradire la differenza, la particolarità, ci rimane un'unica cosa da dire dinanzi a queste immagini: donna, giovane. L'individuo in quanto tale, in quanto individualità, scompare dietro un tale volto. Prevale, deve prevalere, invece, il "genere", se non forse addirittura la "specie". Certo, questo accade non tanto per un futuribile omaggio all'era dei cloni, quanto piuttosto perché tali immagini, sorte e collocate nell'ambito pubblicitario, debbono rivolgersi ad un pubblico quanto più vasto possibile: chiunque, vedendole, deve potersi identificare. Ben evidenti sono, infatti, le differenze tra questo tipo di volto e quello assunto dal mondo dello spettacolo. Il volto dell'attrice è più ancora quello della diva, per quanto indiscutibilmente bello, prossimo ad un'idea di bellezza universale, deve comunque partecipare sempre di quella particolarità esclusiva, di quella singolarità indefinibile e sfuggente

2. Ci riferiamo qui in particolare a ciò che ha scritto a proposito del primo piano B. Balász in *Il film*, cit., pp. 46-84.

in cui risiede gran parte del suo segreto, del suo mistero, della sua inarrivabile unicità. Risuonano ancora nella memoria le parole che Roland Barthes dedica al volto di Greta Garbo, nel quale vede, non a caso, una «singolarità [...] di ordine concettuale» che incarna una «bellezza esistenziale», dal momento che in esso «si disegna qualcosa di più pungente di una maschera: una specie di rapporto volontario e perciò umano tra la curva delle narici e l'arco delle sopracciglia, una funzione rara, individuale, fra due zone del volto; la maschera è solo una somma di linee, il viso, invece, è soprattutto richiamo tematico delle une alle altre»<sup>3</sup>.

Sospettiamo fortemente che manchi, nel "volto assoluto", un tale «richiamo tematico», e che manchi pure quell'elemento «pungente» in grado di penetrare in profondità; ma, d'altronde, non è questo lo scopo dell'immagine pubblicitaria. Ciò che ad essa preme rappresentare è invece l'indistinzione semplice, definita e nitida, che in prima istanza sembra tradotta attraverso le funzioni morfologiche che formano l'insieme del volto, appunto la sua «somma di linee». La simmetria di queste ultime, la proporzione matematica dei voluti degli elementi, la corrispondenza matematica dei voluti, diventano addendi di una somma di singole perfezioni equamente distribuite, reperti misurabili e calcolabili di un'idea di bellezza aritmetica, scientifica e tecnologica.

Il volto viene trasformato in inventario di fattori, misure, quozienti, a cui il fotografo pubblicitario s'incarica di dare rappresentazione. E, tuttavia, non solo ad esso spetta questo compito. Riusciamo certo a immaginare quale lavoro presupponga la "fisionomia assoluta": la chirurgia plastica, la cosmetica, la tecnica fotografica, la rielaborazione informatica. Emerge chiaramente, al di sotto o dietro quei volti, l'artificio, la manipolazione, in una parola, un lavoro: quello dell'«imologo». Prendiamo in prestito da Kundera tale neologismo, poiché «ci consente finalmente di riunire sotto lo stesso tetto cose che hanno nomi diversissimi: le agenzie pubblicitarie; gli esperti di immagine al servizio degli uomini di Stato; i designer che progettano la linea delle automobili e l'attrezzatura delle palestre; i creatori di moda; i bar-

3. R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, pp. 63 s.

bieri; le star dello *show business* che fissano la norma della bellezza fisica, alla quale obbediscono tutti i rami dell'imagologia. Gli imagologi, naturalmente, esistevano già prima di creare la loro potente istituzione, così come la conosciamo oggi<sup>4</sup>. Ma, oggi più che mai, essi sono signori e sovrani assoluti dal momento che la nostra contemporaneità ha affidato all'immagine un ruolo supremo e superbo rispetto alla realtà, nei confronti della quale, invece, dovrebbe essere servile e sottomessa. Gli imagologi sono i grandi demiurghi dell'era attuale, i nuovi maghi e alchimisti, gli artefici massimi di una nuova *mistificazione* – per usare un'espressione tanto cara a Roland Barthes<sup>5</sup>.

Ma, tornando appunto a Barthes, e riflettendo sul suo brano precedentemente riportato, non possiamo sorvolare su quella acuta osservazione: «la maschera è solo una somma di linee». Non è certo questa la sede adatta per l'approfondimento di un tema, quello della maschera, che si pone al centro di ambiti di studio tanto diversi tra loro; ci basti solo ricordare che la funzione fondamentale della maschera è quella di rappresentarsi come *simulacro* del viso umano. Posta sopra il viso, essa lo nasconde, lo traveste, lo maschera, appunto. Siamo convinti che effettivamente il lavoro dell'imagologo, nel caso della fotografia pubblicitaria che qui prendiamo in esame, sia teso, consapevolmente o inconsapevolmente, alla creazione di una «nuova maschera». Contrariamente alla tradizione del passato, però, il lavoro di fronte al quale ci troviamo, tenta di dissimulare se stesso, di nascondersi, per lasciar spazio ad un'idea di autenticità, di genuinità e naturalezza del volto – non a caso i testi delle immagini pubblicitarie insistono sull'idea che il prodotto reclamizzato sia in grado non di creare la bellezza, ma per così dire di estrarla da ciascuno: «Perfectly you», recita infatti uno slogan di cosmetici. La maschera c'è, ma non deve vedersi, non deve apparire in quanto tale. Si può sembrare diversi da quel che si è non grazie all'occultamento del proprio vero volto, al suo travestimento, ma grazie ad una sorta di trasfigurazione che oggi è resa possibile dai

4. M. Kundera, *L'immortalità*, cit., pp. 129 s.

5. R. Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p. 64.

mezzi che la Tecnica e la Scienza mettono a nostra disposizione. E proprio sulla scia di un tale assunto, si fonda quella nuova *mistificazione* di cui abbiamo parlato, la quale adopera tutti gli strumenti necessari per trasformare la Storia in Natura. «Per quanto paradossale possa sembrare, il mito non nasconde nulla: la sua funzione è di deformare, non di far sparire<sup>6</sup>, ci ricorda Barthes. Da ciò l'idea che, grazie ad un lavoro svolto preventivamente e sotterraneamente nelle più remote profondità da innumerevoli creme, – anche i testi pubblicitari ribadiscono questo concetto al quale, ancora una volta Barthes ha dedicato pagine spassosissime<sup>7</sup> – sia possibile estrarre da ciascun volto quel *quid nascosto*, in grado di far esplodere una sorta di stato «assoluto» della carne.

Viene così postulata, più che mai, la tentazione della maschera totale, appunto «assoluta» che tenta di rappresentare una sorta di essenza della «volitività»; cosicché sembrerebbe recuperata l'originaria equivalenza tra le parole «maschera» e «persona»<sup>8</sup>. Diventa chiaro, in questo modo, perché le fotografie che prendiamo in considerazione, implicano sicuramente meno il tema del segreto, del mistero affascinante, rispetto a quelle delle dive. Il «volto assoluto», diversamente da quello delle dive (della diva, per antonomasia, la *divina* Greta Garbo), non «partecipa del medesimo regno di amore cortese in cui la carne sviluppa mistici sentimenti di perdizione»; non è assunto come archetipo di divinizzazione della carne; e rappresenta tutt'altro che un emblema di deificazione «della persona corporea», in grado di offrire «una specie di idea platonica della creatura»<sup>9</sup>.

Per estrarre dall'immagine di un volto l'idea della «volitività», per raggiungere uno statuto di assolutezza, si gioca sulla povertà di segni. Per rappresentarsi come «assoluto», il volto deve essere astratto da ogni sorta di contingenza. In esso non debbono trasparire tracce non solo dell'età, ossia

6. *Ivi*, p. 203, corsivo di Barthes.

7. *Ivi*, pp. 77-79.

8. A questo proposito si veda il saggio di Marcel Mauss, *Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di "io"*, in *Teoria generale della magia*, cit., pp. 367-407.

9. *Ivi*, pp. 63 s.

del tempo che lo ha attraversato, solcato, ma anche dell'epoca, ossia del tempo in cui ha vissuto e vive, né tantomeno debbono apparire indizi riguardanti lo spazio in cui si situa. Come è possibile raggiungere questi tre risultati? Sul primo, l'età, che sembrerebbe rappresentare l'ossessione della nostra contemporaneità, abbiamo già accennato al lavoro in profondità; sui restanti due, bisognerebbe osservare come il tentativo di eliminare "segni contingenti" sia solo in parte riuscito. È vero che, soprattutto nelle immagini create per articoli cosmetici, si tenta di non porre l'accento sulla pettinatura; si cambiano forma e dimensione alle sopracciglia, pur tentando di mantenere un'aura di naturalezza; si cerca di non far apparire eccessivo il trucco, contenendolo entro limiti che si situano al di qua della soglia della maschera, appunto; ma è chiaro che è del tutto illusoria la speranza di cancellare i "segni della contingenza".

Sappiamo bene che un volto è sempre fissato nel tempo e connotato dalla storia che vi imprime, per così dire, la sua forma e i suoi caratteri. Sono esistiti volti dell'antico Egitto, della Grecia classica, volti medievali, barocchi, etc. Ma è stato forse il Novecento, più di ogni altra epoca, ad imporre al volto repentini mutamenti di forma e disegno, tanto che qualcuno ha visto in un tale fenomeno l'influenza delle mode via via imposte dai primi piani della fotografia e del cinema<sup>10</sup>. Nell'arco di un solo secolo, infatti, si sono visti occhi pesantemente truccati all'epoca del cinema muto, sottilissime linee arcuate delle sopracciglia alla maniera delle dive degli anni Trenta, labbra dapprima rimpicciolite dalla cipria, poi enfatizzate dal rossetto ad imitazione di quelle carnose delle maggiorate proposte sugli schermi negli anni Cin-

10. M. Bontempelli, tra i primi che hanno rilevato tale influenza, nel 1928 scriveva: «Una cosa ha inventato sinora il Cinematografo: il Primo Piano. Ed ecco - riprova improvvisa e magnifica di tutta la mia costruzione - ecco il Primo Piano del cinema è entrato nella vita. [...] L'uso del rossetto e della cipria come strumenti da passeggio non ha altra origine: essi corrispondono alla necessità di poter tenere in continua efficienza il Primo Piano». Citato in Fabri, Simonigh, Termini, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 174. Originariamente in M. Bontempelli, *L'avvenire novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974.

quanta, e così via. Il volto che osserviamo oggi sulle pagine patinate intenderebbe situarsi al di sopra del tempo, in una presunta a-temporalità, eternità che non "passi di moda".

Eppure, anche la ricerca di equilibrio, di *medietas* e *decorum* che costituiscono le caratteristiche proprie di questi volti possono ricadere nell'ambito della moda. Georg Simmel, infatti, rileva che «è relativamente lontano ed estraneo alla forma della moda tutto ciò che può essere definito "classico", anche se qualche volta non riesce a sottrarsi ad essa. Poiché [...] la classicità ha un carattere raccolto, che non offre per così dire appigli su cui innestare modifiche che possano portare a un turbamento o a una distruzione dell'equilibrio [...] e risveglia il sentimento che la sua forma sia sottratta agli influssi mutevoli della vita comune. Per diventare una moda il classico deve trasformarsi in classicistico [...]». Al contrario tutto ciò che è barocco, privo di misura, estremo, è intimamente rivolto alla moda; per cose che hanno queste caratteristiche la moda non giunge come un destino esterno, ma come l'espressione storica delle loro qualità oggettive<sup>11</sup>.

Ma, pur concedendo che le immagini di questi volti siano cadute se non nella categoria dell'eterno "classico", almeno in quella del "classicistico", qualcosa di "barocco" in esse traspare. Se la loro «microfisionomia», infatti, si avvicina in qualche modo ad un'idea di "assoluto", non altrettanto si può dire della loro «micromimica», per usare ancora un'espressione di Béla Balász.

Potrà apparire paradossale, ma in queste fotografie, la rappresentazione dell'astrattezza, della neutralità, dell'assolutezza, è resa con maggiore efficacia da quell'elemento che dovrebbe essere deputato ad esprimere la particolarità, cioè il tratto morfologico, la configurazione anatomica più che da quell'elemento universale quale è considerato il linguaggio mimico. Infatti, osservando ancora quei volti, si direbbe di una ricerca che si muove soprattutto verso una "mimica assoluta" ("micromimica assoluta"), ma parrebbe che questa, o potremmo definire come una sorta di resa drammatica o *drammatizzazione* dell'idea di assoluto,

11. G. Simmel, *La moda*, cit., pp. 57 s.

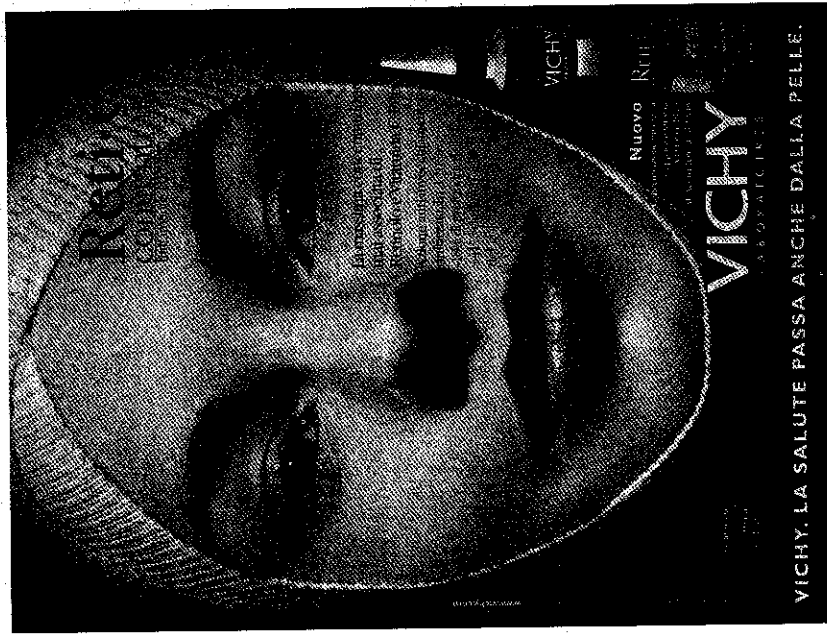
sfugge in qualche modo agli artefici delle fotografie pubblicitarie che prendiamo in esame.

Un'unica espressione dilaga e si appropria non solo del volto della modella, ma anche di quello della "donna comune" (si pensi, a questo proposito, ai volti "della strada", o presunti tali, delle fotografie di Oliviero Toscani per Benetton), e persino - constatiamo con una qualche angoscia - di quello dei bambini (si veda, ad esempio l'immagine creata per Trussardi Junior). Qualche raro tentativo di variare leggermente la mimica facciale non riesce a dissipare l'impressione di uniformità.

Sembrirebbe davvero trattarsi di un fatto di moda, di un'espressione alla moda. Non solo, forse ci troviamo dinanzi ad un'espressione fortemente legata alla contemporaneità, dal momento che gli antichi cataloghi della fisiognomica sembrano non annoverarne una simile. Chissà cosa avrebbero potuto commentare, dinanzi all'espressione che appare raffigurata dalle attuali fotografie su carta patinata, Gian Battista Della Porta, autore cinquecentesco del *De humana physiognomia*; o, Charles Lebrun che, nel Seicento, tentava di cogliere i paradigmi tipici dell'espressività; o due secoli più tardi, Johann Lavater e Hans Lichtenbeg, animatori della vivace polemica intorno alle finalità degli studi fisiognomici; o, nell'Ottocento, il Mantegazza; o, più in generale, quegli autori del passato che si sono occupati dell'espressione del viso e che hanno compilato i cataloghi della fisiognomica.

Preso atto della novità, cosa dovremmo dedurne? che l'espressione di questi volti, nel drammatizzare l'idea di assoluto, adotta davvero una sorta di neutralità facciale, o che addirittura riesce a raggiungere finalmente in maniera impeccabile l'inespressività?

Osserviamo ancora i volti delle pubblicità su carta patinata e vi cogliamo qualcosa di misterioso, enigmatico, alla stregua del sorriso della Gioconda. Anche se le immagini precedenti forniscono un vasto repertorio di "mimica assoluta", prendiamone altre ancora: le fotografie create per Vichy Reti-C, Berti pavimenti legno e Pasquale Bruni. La posizione del volto è frontale, lo sguardo diretto all'osservatore, i muscoli facciali, rilassati (ma, ovviamente, tonici). Non vi



riscontriamo quasi accenno, aura, o sedimento di manifestazione di sentimenti o di atteggiamenti. L'impressione che se ne ricava è quella di una fissità, una staticità, un'immobilità perfino astratte. Il volto sembra volersi innalzare al massimo grado di neutralità, di oggettività, di astrattezza; appare avulso da qualsiasi contingenza, si fa monolite imperturbabile, monumento impassibile.

Si respira oggi effettivamente un anelito all'assenza di espressione.

Il cinema - paradossalmente proprio il cinema -, sappiamo, ha a lungo vagheggiato l'idea di una "neutralità facciale", e l'esperimento di Kulešov e Pudovkin costituisce il momento culminante, si situa all'apice della parabola di questa speranza. Ma il vertice di una parabola inclina su un versante in ripida discesa e, Pudovkin stesso, con un senso di vertigine, sembra averne avuto in anticipo percezione, quando ha definito l'effetto di quell'esperimento (che in seguito verrà denominato, come noto, «effetto-Kulešov») come «tremendo». Tremendo perché, come egli stesso pochi anni più tardi avrebbe riconosciuto - con l'avvento del sonoro che obbligò lui come altri a mettere in discussione, ripensare e riformulare l'intero apparato teorico, compreso quello riguardante l'attore -, non si può affidare al montaggio il compito di attribuire espressione al volto dell'attore, semmai, al contrario, è l'attore a dover utilizzare il montaggio, dirà, come «metodo nuovo e potente, del tutto proprio del cinema, a servizio della recitazione» e «come necessaria finitura del suo lavoro di recitazione», ovvero, dell'espressione<sup>12</sup>. Dunque l'oggetto di quell'esperimento, il volto di Ivan Mosjoukine, non era «materiale grezzo», «neutro» appunto, ma, come ha precisato Liborio Termine, «fisso», fissato in una *espressione* che immediatamente si dà e si mantiene come un atto drammaturgico. Un atto, che non contiene astrattamente la sua interpretazione, il suo significato, ma contiene la disponibilità a farsi definire in rapporto al suo oggetto, che appunto può variare e, variando, muta non l'espressione, ma il senso: come faremmo altrimenti a

12. V. Pudovkin, *La settima arte*, cit., pp. 181-183.

cipare che un pianto, ad esempio, esprime gioia e non dolore?<sup>13</sup>.

Tutti gli studi svolti nell'ambito dell'espressione facciale, dai più antichi ai più moderni, hanno confermato che non esiste espressione neutra, ossia non solo che essa non consta di un suo «grado zero», ma neppure può contemplare un suo opposto. Chi cercasse infatti di non assumere alcuna espressione, si troverebbe costretto a doverne simulare o dissimulare una e perciò cadrebbe nel paradosso di chi, volendo negare l'espressione ne adotta comunque una<sup>14</sup>.

Certo, il viso, proprio in quanto sottoposto alla pressione di forze opposte, di impulsi e di controlli plurimi e discordi, è luogo per eccellenza votato all'indeterminatezza del senso; perciò il suo linguaggio, osserva Ernst Kris, «è illimitato, capace di una grande varietà di espressioni; il suo vocabolario, la sua grammatica e la sua sintassi sono straordinariamente ricchi, e questa dovizia è tanto più sorprendente, in quanto l'espressione è poverissima di termini corrispondenti alle radici verbali, agli *etyma*»<sup>15</sup>.

Ma, a maggior ragione, isolata in un'istantanea, l'espressione del volto appare ancora più fortemente ambigua, almeno secondo ciò che affermano non solo Kris e Gombrich, che realizzarono alcuni esperimenti sull'interpretazione<sup>16</sup>,

13. «Certo, centrale - continua Termine - è pur sempre la relazione tra l'espressione e il suo oggetto (il volto e la minestra; il volto e la bambina, ecc.), perché è in essa che senso e sentimento esplodono; ma questo non significa, contrariamente a quanto Pudovkin e Kulešov affermano, che il meccanismo che la pone (il montaggio) sia anche quello che forma, che dà forma agli elementi che entrano nella relazione. Quegli elementi sono e debbono necessariamente - per necessità drammaturgica, per necessità di convenzione - essere preformati. Si può, in qualche modo, dire che mentre il montaggio è una funzione della relazione (e perciò non neutra, non meccanica, non esterna al processo creativo), la relazione è un sistema i cui elementi sono in precedenza dati, qualificati, orientati». L. Termine, *La drammaturgia del film*, cit., p. 29.

14. Da Bateson a Goffman, da Hinde a Watzlawick, Beavin e molti altri si è a lungo riflettuto su tale impossibilità.

15. E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., p. 236.

16. Si veda E. Gombrich, in R.A. Hinde, *La comunicazione non verbale*, cit., p. 504.

ma anche Birdwhistell e molti altri. Infatti fondamentale in questi casi risulta il contesto.

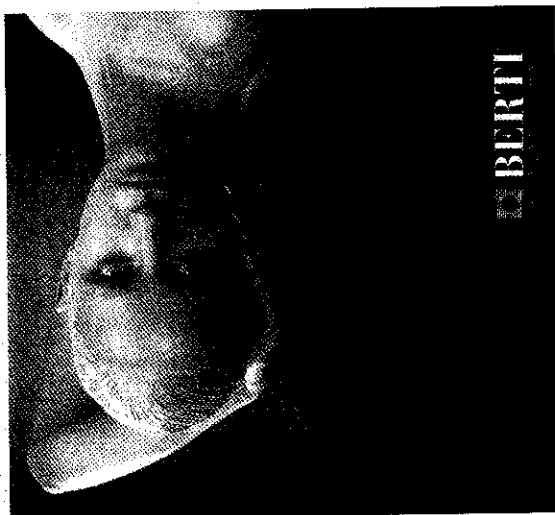
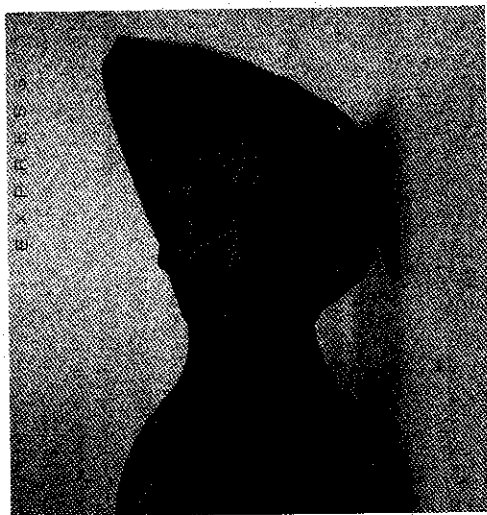
Nelle fotografie alle quali ci riferiamo, i volti sembrano non rapportarsi a nulla, poiché svincolati da ogni sorta di contesto, da qualsiasi tipo di coordinata spazio-temporale, sembrano fluttuare senza peso né sostanza in un vuoto assettico che sembrerebbe riversare su essi la propria qualità nullificatrice, la propria neutralità. Nonostante l'intento di chi ha dato forma a queste immagini sia di trasformare il vuoto in cui quei volti si situano in un amplificatore o attributo della loro presunta astrattezza e assoluta, esso, in realtà, toglie loro senso.

L'assenza di contesto, infatti, impone all'osservatore la necessità di inferire, ipotizzare, proiettare impressioni. Ancora Gombrich, a proposito della rappresentazione statica, ribadisce l'importanza del contesto e della struttura della nostra interpretazione dell'espressione – e intende per "struttura" un insieme di convezioni tanto più efficaci e ben definiti, quanto più legate, per così dire, ad estremi emotivi e comportamentali (gioia-dolore, amichevole-ostile, etc.)<sup>17</sup>.

L'errore, l'incomprensione o il fraintendimento da parte dell'osservatore possono essere evitati se non scongiurati nel caso in cui, pur mancando il contesto, l'espressione adottata dal volto esprima alcuni stati affettivi primari, che si collocano agli estremi di un *continuum* di infinite possibilità espressive. Birdwhistell che, nel tentativo di rendere maggiormente intelligibile un volto, agevolandone l'interpretazione, lo scompone morfologicamente in unità minime di significazione, ossia identifica in esso un numero abbastanza ridotto di "fonemi", tuttavia mantiene ferma la necessità di collocarlo sempre in un contesto.

Se l'interpretazione degli spettatori nell'esperimento di Kulešov e Pudovkin dinanzi ad un volto immobile era perlomeno sottoposta all'azione di due sicure influenze incrociate – non solo quella data dalla fama del grande attore Mosjoukine, ma anche quella creata di volta in volta dagli oggetti a cui il volto veniva associato che creavano una sorta di "contesto immaginario" –; al contrario, il "volto assolu-

17. E. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971, pp. 70-106.



to", appare privato non solo di un'espressione ben identificabile, ma anche di segni che possano in qualche modo indicare un contesto: non si rapporta ad uno sfondo e nemmeno ad oggetti di sorta.

Ma, forse un dato in grado di rendere mobile ed aperta la lettura da parte dell'osservatore è comune sia alla situazione sperimentale predisposta dai due registi russi sia a quella che si riscontra nell'attuale fotografia pubblicitaria: il fatto che l'espressione sia fissata in un istante.

Diversamente da Birdwhistell, gli studiosi Ekman e Friesen - che tra quelli americani sono tra i più autorevoli, dal momento che da molti anni ormai dedicano la loro attenzione quasi esclusivamente a problematiche di questo tipo (a loro si deve il concetto di «facial affect program» ed il metodo del «codice dell'azione facciale») - hanno concluso che è possibile ottenere informazioni esatte dalla sola faccia, anche senza conoscere il contesto in cui ha luogo il comportamento emotivo, a patto però di non utilizzare immagini statiche.

Prima di essi già Kris aveva rilevato che nell'interpretazione di un'espressione facciale risulta fondamentale la conoscenza dell'intera forma temporale; «in una rappresentazione statica, per esempio una fotografia, che coglie una sezione della curva del processo, elementi significativi possono non risultare»<sup>18</sup>.

Infatti, per quel che riguarda le fotografie pubblicitarie che qui prendiamo in esame, siamo sicuri di non trovarci dinanzi a ciò che Barthes ha definito come «numen», ossia quella sorta di congelamento di una posa che pur sospendendo la durata dell'atto motorio, mantiene comunque in qualche modo l'idea del movimento. Il «numen» come segno amplificato dell'instabile, oltretutto, è più facilmente ottenibile in pittura che non in fotografia<sup>19</sup>, dove l'autore non

18. E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., p. 234.

19. Gombrich lo ha rilevato in R. Hinde (a cura di), *La comunicazione...*, cit., pp. 501-506; e a questo proposito ha scritto: «Perché un'immagine silenziosa possa essere leggibile dal punto di vista dei movimenti espressivi, ci sono almeno due esigenze da rispettare. I movimenti devono organizzarsi in configurazioni che possano essere facilmente intese, e devono trovarsi in contesti che siano abbastanza univoci per essere interpretati», *Ivi*, p. 496.

può intervenire attribuendo enfasi ad un movimento, può operare una «maggiorazione immobile dell'inafferrabile - che più tardi al cinema si chiamerà *fotogenia*»<sup>20</sup>.

«Ogni attività motoria - precisa Kris - si compone di movimenti e in ogni movimento la sequenza ha una parte di rilievo. Possiamo parlare, secondo Monakov e Uxküll, di una *melodia dei movimenti* oppure, secondo altri autori, di una forma temporale dei processi motori. In modo analogo possiamo attribuire una notevole importanza alla forma temporale dell'atto espressivo. [...] La prova di quanto ho esposto teoricamente si può avere confrontando una pellicola cinematografica con una fotografia»<sup>21</sup>.

Nelle istantanee dei «volti assoluti» non siamo posti nelle condizioni di poter identificare la sospensione momentanea di un movimento mimico facciale. Il volto appare fisso, cristallizzato, immobile, appunto immutabile, come abbiamo detto precedentemente.

Ma non solo l'aspetto temporale risulta importante secondo Kris, il quale rileva anche che «se copriamo delle fotografie in modo da lasciar visibile solo una parte del viso con la bocca e le labbra o gli occhi e la fronte, possiamo integrare ciascuna di esse con situazioni espressive del tutto diverse. Questo punto di vista risulta banale e ovvio se ci riferiamo alla nostra percezione, perché nessuno ha mai dubitato che l'espressione del volto umano sia una questione di *Gestalt*, nel senso appunto usato dalla psicologia della *Gestalt*. Ma non intendo attribuire a questo rilievo il significato di un contributo alla comprensione dell'espressione; bensì un contributo alla sua genesi; non mi riferisco a un attributo della nostra percezione, ma a un'operazione dell'organismo attraverso cui si attua l'espressione». E, conclude, «solo guardando tutta la faccia nei suoi mutamenti temporali giungiamo alla "espressione"»<sup>22</sup>.

L'idea che la rappresentazione dell'espressione del volto debba configurarsi come un tutt'uno trova le sue radici nel

20. R. Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p. 103.

21. E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., pp. 233 s. 22. *Ivi*, p. 236.



passato remoto. I dettami degli antichi trattati d'arte<sup>23</sup> (in particolare il *Trattato di pittura* di Leonardo) impongono di raffigurare una mimica armonica: «se la bocca sorride mentre i rimanenti tratti del volto smentiscono la sua gioia, ne viene una deformazione, un sorriso sarcastico... Occorre assumere un'espressione sorridente fin dal principio; l'allegria deve diffondersi equamente a tutte le parti del viso. La bocca deve sorridere, ma anche gli occhi, la fronte, tutto il viso»<sup>24</sup>.

Una tale armonia d'espressione non traspare chiaramente dai «volti assoluti».

Osservandoli si coglie una certa dissonanza tra l'aura di sorriso che la sola bocca sembra in qualche modo accennare e la fissità dell'insieme, in particolare quella degli occhi.

Se per quanto riguarda l'aspetto morfologico di questi volti abbiamo potuto parlare di «maschera», per la configurazione della loro espressione possiamo utilizzare il termine «smorfia», nel senso che esso assume per Kris, ossia «un movimento espressivo non riuscito, privo di sfumature emotive»<sup>25</sup>.

Il «volto assoluto», certo non potrebbe mai adottare un'espressione ridente poiché ridere equivale ad indebolirsi (il saggio non ride se non tremando», ci ricorda Baudelaire) ed un volto che intende rappresentarsi come inalterabile e immutabile non può assumere una manifesta deformazione dei propri lineamenti, non può contemplare il riso, semmai il sorriso. Il sorriso è da sempre considerato come l'umanizzazione del riso, rispetto al quale appare in grado di esprimere qualcosa di più elevato, tanto che «sembra che nell'arte greca e medievale il sorriso abbia per fine generale la rappresentazione pittorica dell'animazione psichica»<sup>26</sup>; ma, più in generale, nel culto e nel mito, esso «è segno di una forza divina e quindi di un privilegio divino, ma anche di una ribellione alla stirpe umana»<sup>27</sup>.

23. Cfr. E. Gombrich, in R. Hindé, *La comunicazione non verbale*, cit., pp. 510-520.

24. Sonnenfels, 1768, pag. 57, citato in E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., p. 228.

25. E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., p. 130.

26. *Ibid.*, p. 226.

27. *Ibid.*, p. 231.

Tuttavia, il sorriso che appare nelle immagini che abbiamo selezionato, interessando unicamente la bocca, dà origine ad un'espressione artificiosa che deriva dalla particolare rigidità che persiste sul resto del volto, dove ogni tratto è mantenuto fermamente immobile, ogni minimo movimento dei muscoli facciali è bloccato: il sorriso non si ripercuote sull'insieme, ma solo su un suo singolo elemento.

Il volto viene così suddiviso in singole zone, in singole parti, in elementi tra loro slegati, che si fissano in «mini-espressioni» indipendenti e autonome. In questo modo, il linguaggio mimico che ne deriva appare disarticolato, disarmonico; non è uniforme e conchiuso, ma richiede allo sguardo dell'osservatore una successione di spostamenti da una zona all'altra del volto, per cogliere diversi sensi. Non si può infatti parlare di un unico senso, ma, se non altro, di una parcellizzazione del senso che diventa del tutto sfuggente, poiché agisce sulle singole parti piuttosto che sull'insieme. Il volto tende così a trasformarsi in un vero e proprio *campo retorico*, dove, al di là dell'immediata impressione, sembra dominare la figura dell'enfasi, ovvero di un'esagerazione dell'espressione.

In questo senso si può dire che non venga affatto rispettata la cosiddetta «divina proporzione», come venne chiamata sin dal XVI secolo, ossia il *decorum*, quel giusto grado di enfasi, sul quale tanto hanno insistito gli antichi trattati d'arte.

Qualcosa deborda infatti queste immagini. Si direbbe che il tentativo di rendere superlativa e totale l'immobilità del volto (esclusa ovviamente la bocca, che, abbiamo detto, è l'unica zona che tradisce una sorta di movimento mimico) sia portato all'estremo, si spinge quasi ai limiti del parossismo, tanto da raggiungere l'iperbole, la ridondanza.

Ma forse, tutto ciò non dovrebbe stupirci, visto che parliamo di immagini pubblicitarie che per definizione sono votate all'esagerazione dell'espressione. Infatti, Gombrich osserva che «la pubblicità richiede spesso che si segnali una profonda soddisfazione da parte del bambino che mangia la sua merenda, della donna che usa il suo detersivo o del giovanotto che fuma una sigaretta. Essa si è anche specializzata nell'esplorazione dell'allettamento erotico, del «vieni a vedere» della bella ragazza o dell'inviante sorriso della se-

gretaria che chiaramente raccomanda una macchina da scrivere. Chiaramente, l'artista commerciale e il fotografo commerciale conoscono probabilmente molte cose circa il grado di realismo e di stilizzazione che produce risultati ottimali a questi fini, ed anche a proposito delle mutevoli reazioni del pubblico a certi mezzi e metodi.<sup>28</sup>

Qui, però, rileviamo una certa difficoltà di linguaggio da parte degli artefici di queste immagini; si potrebbe quasi notare come il processo di comunicazione sfugga al loro controllo, almeno stando a ciò che lo stesso Gombrich dice a proposito del *quantum* di significazione che l'espressione del viso, fissata in un'immagine, richiede: «sono convinto che chi desidera comunicare qualche cosa debba rendere meno vaga quella prima ipotesi fisionomica che troppo spesso è identificata con la reazione o corrispondenza estetica. [...] Senza una struttura che ci serva da banco di prova e termine di paragone per le nostre prime impressioni, aiutandoci a modificarle, restiamo abbandonati senza difesa alle nostre proiezioni iniziali. [...] Tanto chi trasmette, quanto chi riceve ha bisogno di essere guidato nella giusta misura da una schiera di alterne possibilità fra le quali una scelta può diventare espressiva».<sup>29</sup>

Abbiamo fin qui detto che in queste immagini manca un contesto; come manca l'indicazione dello svolgimento di una curva espressiva, ossia l'impressione di trovarsi dinanzi ad una momentanea cristallizzazione di un movimento che lascia intuibile il suo successivo svolgimento; infine, abbiamo d'altra parte sottolineato che l'espressione non è identificabile con un preciso stato d'animo o atteggiamento, né con una Gestalt, ma appare atomizzata in singole aree o regioni che agiscono indipendentemente le une dalle altre: alla lieve sfumatura di sorriso che traspare dalla bocca non sembra corrispondere alcun movimento del resto del volto, assolutamente fisso.

Ne consegue che l'ambiguità, sicuramente inseguita dagli artefici di queste fotografie pubblicitarie, poiché attribuito di valore in grado di muovere e stimolare il pensiero e

28. E. Gombrich, in R. Hinde (a cura di), *La comunicazione non verbale*, cit., p. 520.

29. *Ivi*, p. 84, 105.

l'emotività dell'osservatore, non è più sottoposta al dominio dell'autore e vaga assolutamente libera, non sufficientemente connotata. Proprio per questo motivo, possiamo dire che in un caso come il nostro l'enfasi espressiva non corrisponde affatto ad un *surplus* di connotazione. L'eccesso di rigidità e fissità che abbiamo rilevato rende più di ogni altro elemento difficile il recupero di un significato espressivo nel tratto fermo, nella linea immobilizzata di questi volti.

E, tuttavia, l'impressione che si produce nell'osservatore non è tale da far risultare l'espressione del "volto assoluto" vuota, stolidità; quanto di trasformare i significati veicolati da quell'apparato retorico fino a produrre un sorprendente ribaltamento.

Si cade così in una sorta di dilettezza dei contrari, ossia in una vera e propria retorica dell'antinomia, dell'antifrasi, o, meglio, della litote.

E questo accade principalmente per due ragioni. Da un lato, perché, è bene ricordarlo, incombe sull'espressione del volto quell'impossibilità di non comunicare, ossia di fluire nel vuoto o nell'ambiguità assoluta, pena la caduta nel paradosso che abbiamo già sottolineato<sup>30</sup>. Dall'altro lato, perché tutto ciò si verifica nell'ambito di un'insufficiente connotazione, che fa oscillare l'espressione tra significati opposti.

Per scoprire come possa attuarsi un tale ribaltamento osserviamo ancora le fotografie pubblicitarie selezionate. Nell'insieme immobile dei tratti del "volto assoluto", un elemento in particolare ci colpisce: lo sguardo fermo. Esso ci guarda in maniera ostentata e trasparente, fissa il nostro con semplice limpidezza, ma è come se ci sfidasse. E tuttavia è una sfida opaca, vuota, proprio perché in qualche modo pura, innocente, non intrigante, totalmente estranea al mistero.

30. A questo proposito concordano gli studi di Erving Goffman sui «giochi di espressioni» di dissimulazione, rivelazione ostentata e falsa rappresentazione (in E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1997) e gli esperimenti di Ekman e Friesen, i quali individuano quattro tipi di tecniche («display rules»), che, tenendo di regolare l'esibizione emotiva del volto cadono nella simulazione o nella dissimulazione.

Non è uno sguardo «médusant», seducente; ci rendiamo conto di non poter annoverare queste immagini pubblicitarie tra quelle richiamate da Gombrich che fanno leva sulla seduzione calda dell'osservatore, che sollecitano il suo desiderio, ne accendono l'eroticismo. Si tratta, infatti, piuttosto di una sorta di «seduzione fredda», quella che secondo Jean Baudrillard, caratterizza la nostra contemporaneità, e che consiste nel «fascino "narcisistico" dei sistemi elettronici e informatici, il fascino freddo del medium e del terminale»; il quale coincide ormai con una «seduzione sfida, duale e antagonista, della posta in gioco massima e persino segreta; seduzione psicologica che non appartiene alla sfera della natura, ma dell'artificio. È per questo che i grandi sistemi di produzione e di interpretazione non hanno mai cessato di escluderla dalla sfera concettuale»<sup>31</sup>.

La seduzione, in quanto strato più esterno, superficiale, visibile della manipolazione, manifesta l'artificialità a cui soggiace il corpo inteso come apparato e campo retorico.

Secondo Baudrillard, infatti, la seduzione fredda è lo spazio privilegiato delle tecniche di simulazione e dissimulazione, del controllo delle apparenze; come la *téchne* aristotelica è un potere che non appartiene all'ordine della forza, ma ad una logica agonistica, ad una strategia duale – intendendo quest'ultima espressione nel doppio significato di cui si carica nella lingua francese: duale/duello.

La sfida che gli sguardi delle immagini pubblicitarie ci lanciano sembra non temere un'analisi che possa scalfire il «volto assoluto». L'espressione di questo esibizionismo compiuto si manifesta, così, come ammiccamento all'osservatore e come vero segno di un invito esplicito, a verificare la tangibilità, la concretezza della perfezione. Questi volti paiono volerci indicare, non solo attraverso le loro qualità morfologiche, ma soprattutto attraverso l'espressione del loro sguardo, che la «bellezza perfetta» è possibile ed è a portata di tutti: «Guardami e te lo dimostro», sembrano dirci; o, meglio: «Analizzami e te lo dimostro. Come in una televendita, vogliono darci dimostrazione inconfutabile dell'efficacia di ciò che ci mostrano, della calcolabilità e della

31. J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., pp. 168, 185.



programmabilità della bellezza; in altre parole, la bellezza che esprimono è, come abbiamo già rilevato, asettico prodotto di laboratorio, ritrovato della scienza, elaborato della tecnica.

Siamo dinanzi ad immagini che non solo eliminano all'origine la fascinazione vera e propria, aprendo la strada ad una «seduzione fredda»; ma escludono anche la dimensione dell'ambiguità come mistero, come sogno; non rappresentano chimere irraggiungibili o ideali e quindi non possono essere assimilate, ad esempio, a quelle delle dive.

Anche se depurato dalle tracce della vita, della realtà, quel volto è raggiungibile; anche se sembra fluttuare in uno spazio rarefatto, è vicino, ci chiama, ci sfida, e proprio perché comunica con noi si situa nell'*hic et nunc*. Vorrebbe consistere di un'essenza a-temporale, partecipare di uno splendore sublimato; la qualità propria che lo definisce e di cui si bea è sì superlativa, ma non superiore. Per quanto possa rappresentare un ente astratto, più che a un totem o a un'immagine deficiente, il volto sulla pagina patinata si assomiglia ad un "modello originale", una sorta di "prototipo". Esso non si avvolge di un'aura divina, non si situa in un mondo superiore, alto.

La perfezione di cui parla quello sguardo è di ordine sostanziale, tutt'altro che ideale. E perciò proprio l'espressione dello sguardo in queste fotografie pubblicitarie sembra svelarci che ci troviamo dinanzi ad un passaggio fondamentale: il concetto di perfezione, scivola dalla trascendenza verso l'immanenza.

Cosicché la qualità di "assoluto" che si vorrebbe rappresentare, inscenare attraverso l'astrattezza discende verso una carnalità, una concretezza tutta terrena, tutta tecnologica e scientifica. In tale maniera si attua quella retorica dell'antinomia, dell'antifrasi o della litore di cui abbiamo parlato. Ma, dicevamo, il principio di una dialettica dei contrari si rivela in molteplici aspetti dell'espressione.

Se la nota di autocompiacimento con cui questi volti mostrano di darsi allo sguardo dell'osservatore funziona come rimando alla realtà carnale e tradisce la concretezza della loro perfezione molto più plastica, materiale che intellettuale; anche l'abuso di immobilità irreali, li rende tutt'altro che

«assoluti», ossia tutt'altro che inalterabili, immutabili, in una parola, immortali.

L'espressione portata al massimo grado di staticità, proprio perchè evita di segnare il volto e cancella le tracce del tempo e dell'emozione, sembra dare forma nuova e inedita al più antico dei desideri umani: l'immortalità.

Cogliamo nell'espressione che si vorrebbe «assoluta» una sorta di sintomo dello strenuo tentativo di consegnare alla morte un volto perfetto, intonso, non solcato dal tempo né dalla vita.

Non a caso la maggior parte dei testi che accompagnano le fotografie che abbiamo preso in esame insiste sull'«effetto-lifting» (Innoxa), sulla funzione «anti-età» (Innoxa), sulle proprietà «rivitalizzanti» (Collistar) del prodotto reclamizzato, per restituire all'acquirente un «viso, rimodellato, senza tempo» (Biotherm) che la «Ricerca» (Collistar) offre insieme con «la scienza al servizio della bellezza» (Innoxa).

Ma «morte e immortalità — afferma Kundera — sono come una coppia di amanti inseparabili»<sup>32</sup> e, dunque, l'immobilità, la staticità, la rigidità che si vorrebbe rappresentazione dell'immortalità, cos'altro può richiamare se non la morte?

Il volto, così immobilizzato, così immortalato, appare già in un certo senso presagire uno stato di staticità permanente e definitivo. (Nell'immagine creata per Vichy Reti C addirittura appare una testa avvolta da bande che tanto richiamano quelle utilizzate dagli antichi egizi per la mummificazione).

È inutile qui ritornare e insistere ancora sul *relais*, sul legame stretto e a doppia mandata tra morte e fotografia su cui alcuni dei più grandi autori della modernità hanno tanto riflettuto — si pensi a Baudelaire, Valéry, Pirandello, Bazin, Sartre, Barthes, solo per citarne alcuni. Ci basti solo rintracciare nelle parole di Walter Benjamin la spiegazione del perché l'espressione adottata dal «volto assoluto», nonostante non possa sottrarsi al paradosso, si dimostri efficace strumento in ambito pubblicitario dal momento che è in grado di fissarsi saldamente nella memoria dell'osservatore al pari delle prime fotografie di volti. «Le grandi possibilità

32. M. Kundera, *L'immortalità*, cit., p. 63.

di quella prima ritrattistica – scrive appunto Benjamin – derivano dal fatto che non c'era il contatto tra l'attualità e la fotografia. Molte lastre di Hill sono state eseguite nel cimitero di Greyfriars, a Edimburgo – e nulla è più significativo per questi primordi della fotografia, a non dire come i modelli si sentissero a casa loro. [...] Senonché questa sede non avrebbe mai potuto ottenere un simile effetto se la sua scelta non fosse stata motivata da ragioni tecniche. La scarsa sensibilità alla luce delle prime lastre imponeva una lunga esposizione all'aperto. Quest'ultima consigliava a sua volta di disporre il modello nel massimo isolamento possibile, in un luogo in cui nulla potesse turbare una tranquilla concentrazione. «La sintesi dell'espressione ottenuta mediante la lunga immobilità del modello – dice Orlik a proposito delle prime fotografie – è la ragione principale del fatto che queste lastre, di una sobrietà pari a quella di ritratti ben disegnati o ben dipinti, esercitano sull'osservatore un effetto più penetrante e più duraturo delle fotografie più recenti». Il procedimento stesso induceva i modelli non a vivere proiettandosi fuori di quell'attimo, bensì a sprofondare nel suo interno; nel corso della durata della posa essi crescevano insieme e dentro l'immagine, il che è in netto contrasto con l'istantanea. [...] Il volto umano era circondato da un silenzio dentro cui lo sguardo riposava.<sup>33</sup>

33. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 64.

## Nota

Ogni capitolo di questo volume costituisce una singola fase di una ricerca che è stata condotta nel tempo e che via via ha trovato la possibilità di esprimersi ed essere accolta in libri e riviste diversi, anche se in versioni in parte differenti rispetto a quelle qui presentate. Mi corre così l'obbligo di segnalare queste differenti provenienze e precedenti versioni. Per il capitolo 2: *Ejzenstein e lo spazio-tempo della recitazione*, L'asino di B., anno XI, n. 12 gennaio 2007 Trauben, Torino, pp. 41-54; per il capitolo 3: *L'uomo visibile, lo spirito visibile. Pragmatica e drammaturgia del primo piano*, in AA.VV. (a cura di L. Vichi), *L'uomo visibile*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine 2002, pp. 293-301; per il capitolo 4: *Il corpo visibile*, in L. Termini, *Storia del comico e del ritroso. Itinerari antologici nella cultura e nell'arte*, Testo & Immagine, Torino 2003, pp. 447-479; per il capitolo 5: *Un corpo quasi docile. Norma sociale e drammaturgia in Cary Grant*, in AA.VV. (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), *Cary Grant. L'attore, il dio*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 107-127; per il capitolo 6: *Anatomia visiva di un sex symbol*, in AA.VV. (a cura di G. Carluccio), *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il cinema*, Kaplan, Torino 2006, pp. 127-147; per il capitolo 7: *Il volto assoluto*, «La Valle dell'Eden», n. 5, maggio/agosto 2000, Costa & Nolan, Genova, pp. 75-95. Ringrazio pertanto gli editori e i curatori dei volumi e delle riviste per avermi consentito questa pubblicazione.