

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

L'uomo visibile, lo spirito visibile. Pragmatica e drammaturgia del primo piano

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/49266> since

Publisher:

Forum

Terms of use:


Open Access

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





(Article begins on next page)


L'uomo visibile. *The Visible Man*

VIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema
Udine
21/24 marzo 2001

Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali
Laboratorio Cinema e Multimedia
Università degli Studi di Udine 

Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Dipartimento dello Spettacolo

Comune di Udine 
Provincia di Udine 
Regione Friuli-Venezia Giulia 
Consorzio Universitario del Friuli 

Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone 
Nonino Distillatori, Percoto di Pavia di Udine

La Cineteca del Friuli, Gemona
Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone
Cineteca del Comune di Bologna
Laboratorio 'L'immagine ritrovata', Bologna
Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna
Cinemazero, Pordenone
CEC, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine

Cinémathèque Française, Paris
National Film and Television Archive, London
Nederlands Filmmuseum, Amsterdam
Cineteca Nazionale, Roma

Progetto: Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima,
Marco Rossitti, Laura Vichi

Organizzazione: Franca Caufin, Centro Convegni e Accoglienza, Università di Udine
Anna Antonini, Francesco Pitassio, Laura Vichi

Ufficio stampa e sito internet: Sergio Fant

Assistenza tecnica: Marco Rossitti, Laboratorio Cinema e Multimedia, Università di Udine;
Gianandrea Sasso, Laboratorio di Restauro del film - Gorizia; CLAV, Università di Udine

Traduzioni: WS Traduzioni, Udine

Disegno di copertina, progetto grafico ed elaborazione immagine: Stefano Ricci
Stampa: La Tipografica © 2002 Copyright by Forum, Udine

Un ringraziamento a Giovanna Anceschi, Andrea Bruno, Mariapia Comand,
Maura D'Altri, Michela Giorgi, Viva Paci, Maria Grazia Perugini,
Alessandra Raengo, Flavia Tulli, Sandro Zanirato

Il volume è realizzato con il contributo del Consorzio Universitario del Friuli,
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Dipartimento dello Spettacolo e dell'Università degli Studi di Udine

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche non individuate.

l'uomo visibile the visible man

*l'attore
dalle origini del cinema alle
soglie del cinema moderno
film actor from early
cinema to the eve
of modern cinema*

VIII Convegno Internazionale
di Studi sul Cinema

VIII International
Film Studies Conference

Udine
21-24 marzo 2001

a cura di
Laura Vichi

Dipartimento di Storia e Tutela
dei Beni Culturali
Università degli Studi di Udine

Forum

sommario

<i>Presentazione</i>	17
Laura Vichi	
<i>L'Acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne</i>	23
André Gaudreault et Frank Kessler	
<i>Le Passage de la barre: transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps</i>	33
Jean-Pierre Sirois-Trahan	
<i>L'Ob-jeu</i>	43
François Albera	
<i>Actor-persona and Actor-character</i>	69
Roberta E. Pearson	
<i>Rappresentazione e presenza: l'attore fra teatro e cinema</i>	85
Gerardo Guccini	
<i>Petrolini fra teatro e cinema</i>	93
Roberto Alonge	
<i>Profondeur et surface: modalités de l'expressivité dans les textes théoriques d'Eisenstein</i>	99
Maria Tortajada	
<i>Malattie attoriali: istinto e scuola nel cinema americano degli anni '30</i>	113
Franco La Polla	
<i>Le Statut des "joueurs de rôles" en tant qu'"acteurs naturels"</i>	117
Georges Gaudu	
<i>"His Every Movement 'Tells':" Gesture, Character Acting and Sir Herbert Beerbohm Tree in Trilby</i>	121
Jon Burrows	
<i>Scrivere l'attore</i>	135
Giuliana Muscio	
<i>Ivan the Terrible – Beyond the Individual and the Type</i>	143
Mikhail Iampolski	
<i>L'Ecole naturaliste d'André Antoine et son influence sur les réalismes cinématographiques</i>	151
Ángel Quintana	
<i>Menschen am Sonntag. Les acteurs non-professionnels entre document, fiction et expérimentation cinématographique et comme carrefour des discours sur le cinéma à la fin des années 20</i>	157
Margrit Tröhler	
<i>Pacing and Blocking in His Girl Friday</i>	173
Lea Jacobs	
<i>From Extra to Everyman: The Expressive Dialectic of Star and Director in the Films of Frank Capra and James Stewart</i>	179
Tim Palmer	

<i>Mostrare l'attore. A proposito di un film di Willi Forst</i>	189
Francesco Bono	
<i>Jeu de l'acteur et rôle des objets dans Borderline</i>	207
François Bovier	
<i>La maschera e la natura. Delluc & Cie</i>	219
Francesco Pitassio	
<i>Le Rythme des corps. Théorie et critique de l'interprétation cinématographique à partir des arts musico-corporels (danse et gymnastique rythmique) dans la France des années 20</i>	229
Laurent Guido	
<i>Le Jeu de l'acteur dans la critique cinématographique genevoise des années 1920</i>	255
Pierre-Emmanuel Jaques	
<i>Les Naives Balkaniques or Mack Sennett in Belgrade</i>	273
Nevena Dakovic	
<i>Dreyer and the Film Face</i>	289
Casper Tybjerg	
<i>L'uomo visibile, lo spirito visibile. Pragmatica e drammaturgia del primo piano</i>	293
Chiara Simonigh	
<i>Getting to the Point and Getting to the Point. Acting Manuals: From Studio to Stage to Silent Screen</i>	303
Cobi Bordewijk	
<i>Manuals and Mantras: Advice to British Screen Actors</i>	311
Amy Sargeant	
<i>Divine Becomes Human: The Transformation of Silent Shadows into Talking Bodies</i>	329
Ansje van Beusekom	
<i>"Un individu brisé?": The Dubbed Actor in 1930s France</i>	337
Charles O'Brien	
<i>Vocal Style in Early Sound Film Acting - Naturalist and Classicist Principles in Georg Schneevogt's Kirke og Orgel</i>	343
Johannes Riis	
<i>Actor's Voices</i>	353
Alan Lovell and Gianluca Sergi	
<i>La recitazione del Decadentismo nel cinema italiano "muto"</i>	357
Mario Verdone	
<i>Dalla recitazione meccanica all'uomo elettrico. Il concetto di attore come aspetto mitologico del cinema sovietico nella prima metà degli anni Venti</i>	365
Natalia Noussinova	

189	<i>Siegfried: A German Film Star. Performing the Nation in Lang's Nibelungen Film</i>	385
	Anton Kaes	
207	<i>"...und sonst gar nichts!" Marlene Dietrich's Star-Discourse Between Negation and Deferral</i>	395
	Thomas Elsaesser	
219	<i>Il ruolo dell'attore nel Bergfilm tedesco</i>	401
	Irmbert Schenk	
229	<i>Chanson, copla et star cinématographique. Vers une iconographie nationale de la femme espagnole</i>	417
	Vicente Sánchez-Biosca	
255		
273		
289		
293		
303		
311		
329		
337		
343		
353		
357		
365		

L'uomo visibile, lo spirito visibile. Pragmatica e drammaturgia del primo piano

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.

Béla Balázs

“*Tremendo*”, così, con questo aggettivo persino evidenziato dal corsivo, Pudovkin qualifica il risultato e l'effetto suscitato nel pubblico dall'esperimento che compì insieme a Kulešov sul volto dell'attore Ivan Mosjoukine.¹ 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 *tipaz*, “all'epoca in cui il montaggio era tutto”,² come ha detto Ejzenštejn, era considerato – lo ricordiamo ancora con le parole di Pudovkin –

alla stessa stregua di tutti gli altri materiali grezzi occorrentigli [al regista] per la creazione del film.³ [...] Quello che un attore fa dinanzi all'obiettivo non è, per il regista, che materiale grezzo.⁴ [...] 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.⁵

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”,⁶ 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.⁷

Liborio Termine, nel suo volume *La drammaturgia del film*, 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. Ha scritto infatti Termini:

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 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?⁸

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 nuce*, 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 Kulešov, un senso e un sentimento.

Sul ruolo del montaggio in rapporto al volto, ritorneremo più avanti; frattanto, ripercorrendo a ritroso le tappe dell'itinerario del volto nell'elaborazione del film, ci soffermiamo dapprima sulla ripresa. Tynjanov, l'anno successivo 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".⁹ 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",¹⁰ mentre 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 'rappresentate 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'os-

servatore, “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.¹¹

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”.¹²

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.¹³

Che si tratti di un rapporto di rappresentazione lo sostiene 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”;¹⁴ 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”.¹⁵ 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. *Rapraesentare* significa far essere presente”.¹⁶

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”.¹⁷

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”.¹⁸ E non è davvero un caso che un altro filosofo, Deleuze, parlando del primo piano, lo definisca “immagine-affezione”.¹⁹

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 proiezione, 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 semplice 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.²⁰

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 insospettati, 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 procedura 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)".²¹ 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.²² Anzi, esasperando il rapporto figura-sfondo, il primo piano si 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".²³ Ed Edgar Morin estende questa nozione al punto di parlare dei "poteri cosmografici del volto ripreso in un primo piano".²⁴

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.*²⁵

*[...] L'espressione del volto e il significato di tale espressione non hanno alcun rapporto o legame con lo spazio.*²⁶

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, chiaro-scuro, 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 proiezione.

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 contigua (la bocca in basso, gli occhi in alto, 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'animo, le intenzioni e i pensieri non sono oggetti che si trovino nello spazio".²⁷

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 considerabili 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 tecnico-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 Münsterberg²⁸ 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 decimi di millimetro*, per mutuare la nota espressione di Benjamin secondo cui il cinema opera con "la dinamite dei decimi 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"²⁹ del cinema, proprio quelle che permettono una "dinamizzazione 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 spazi e tempo. [...] Il cinema ci presenta la spazialità temporale".³⁰

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 sono negate. La mimica del volto, che Balázs definisce "micromimica", 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, anch

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. 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 microfisionomia, al dramma interiore, andarono a scapito dell'azione esterna. [...] Si svilupparono sempre più le capacità di approfondimento del mezzo cinematografico, talché 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 sfrenate, 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.³¹ [...] Ci si muove unicamente nella dimensione spirituale dell'espressione.³²

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 sovradeterminazione 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 Ejzenštejn, che si interrogò sull'utilizzo del primo piano nella complessa architettura compositiva data dal lavoro di montaggio.

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"³³ che avvicina – appunto dall'espressione *close-up* – l'oggetto dell'attenzione, per mostrarlo, ossia per "presentarlo"³⁴ semplicemente.

Da ciò deriverebbe una considerazione del primo piano come elemento fine a se stesso, "isolato", dice Ejzenštejn, e da accostarsi o accumularsi quantitativamente, appunto, ad altri primi piani in una funzione di "rappresentazione e oggettività",³⁵ 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 Ejzenštejn, nei film americani, esso "è spesso un particolare determinante o "chiave" dell'opera".³⁶

L'approccio qualitativo proposto dal cinema sovietico sposta invece l'attenzione dal "punto di vista", al "valore di ciò che si vede",³⁷ poiché chiama in campo la nozione di ingrandimento (*krupnyj plan* 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.³⁸

In questa concezione, il primo piano diviene un'"astrazione della rappresentazione reale",³⁹ per Ejzenštejn, il quale, a questo proposito, ricorda come, nel film *La terra*, Dovženko 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”;⁴⁰ 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”⁴¹ e di “fusione qualitativa fondamentale nuova”.⁴²

Egli considera quindi il primo piano come uno strumento in grado di far scoprire l’oggetto della visione in forme insospettate, 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’interiorità 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.⁴³

Ed è opinione questa sul primo piano, condivisa non solo da Kracauer,⁴⁴ 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 – scrive Nietzsche – 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”.⁴⁵

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.

Ed 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”,⁴⁶ distruggendone così l’aura che definisce anche come “un’apparizione unica di una distanza, per quanto vicina possa essere”.⁴⁷ E tuttavia, precisa, l’aura, il valore culturale, in questa sorta di guerra, “occupa un’ultima trincea, che è costituita dal *volto dell’uomo*”.⁴⁸

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 un’espressione di Balázs – autore che piace richiamare in chiusura, se non altro perché è stato uno dei primi e più acuti studiosi del primo piano – si fa “spirito visibile”.⁴⁹

Note

Ringrazio Francesco Casetti per i consigli preziosi alla stesura della versione definitiva di questo testo.

¹ V. Pudovkin, *La settima arte*, a cura di U. Barbaro (Roma: Editori Riuniti, 1961), p. 126.

² S.M. Ejzenštejn, "Montaggio 1938", in *Il montaggio* (Venezia: Marsilio, 1992), p. 89.

³ *Ibid.*, 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". V. Pudovkin, *op. cit.*, p. 176.

⁸ L. Termine, *La drammaturgia del film* (Torino: Testo & Immagine, 1997), p. 29.

⁹ J. Tynjanov, "Le basi del cinema", in G. Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema* (Milano: Garzanti, 1971), p. 61.

¹⁰ J.-P. Sartre, "Il segno e l'assenza", in *Immagine e coscienza* (Torino: Einaudi, 1981), p. 37 e segg. Anche per le citazioni successive.

¹¹ E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (Torino: Einaudi, 1967), p. 47.

¹² Ch. Morris, *Segni, linguaggio e comportamento* (Milano: Longanesi, 1963), p. 190.

¹³ 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 Ejzenštejn; 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. (S. Ejzenštejn, "Il montaggio 1938", cit., p. 105).

¹⁴ H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (Milano: Bompiani, 1994), p. 173. Per un approfondimento del concetto di rappresentazione applicato all'immagine cfr. L. Termine, "La cornice dello specchio", *La Valle dell'Eden*, n. 5 (maggio-agosto 2000), pp. 13-70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 175, 176 nota.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (Milano: SE, 1989), p. 27.

¹⁸ "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 prestarle la sua vita per farne un'immagine". J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento* (Milano: Ubulibri, 1984), p. 109.

²⁰ R. Arnheim, *Il pensiero visivo* (Torino: Einaudi, 1974), p. 333.

²¹ L. Termine, "La cornice dello specchio", cit., p. 31.

²² Francesco Casetti, analizzando quanto ha scritto Pascal Bonitzer a proposito del primo piano, osserva ch'esso "rivela tutta la sua [con riferimento alla rappresentazione] materialità", in F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990* (Milano: Bompiani, 1993), p. 235.

- ²³ E. Panofsky, "Stile e mezzo del cinema", in *Cinema & Film*, n. 5-6 (estate 1968).
- ²⁴ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario* (Milano: Feltrinelli, 1982), p. 82.
- ²⁵ B. Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (Torino: Einaudi, 1987), p. 57.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 56.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ Cfr. H. Münsterberg, *Il film. Cinema muto nel 1916* (Parma: Pratiche, 1980), pp. 66-69.
- ²⁹ E. Panofsky, *op. cit.* Anche per le citazioni successive.
- ³⁰ J. Epstein, "Drammaturgia nello spazio e nel tempo", in *Spirito del cinema* (Roma: Bianco e Nero Editore, 1965), p. 33.
- ³¹ *Ibid.*, p. 56.
- ³² B. Balázs, *op. cit.* p. 69.
- ³³ S.M. Ejzenštejn, "Dickens, Griffith e noi", in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* (Torino: Einaudi, 1964), p. 207.
- ³⁴ *Ibid.*
- ³⁵ *Ibid.*, p. 209.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 207.
- ³⁷ *Ibid.*
- ³⁸ Per quel che riguarda le nozioni di *messa in rappresentazione* e *messa in forma* cfr. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio* (Venezia: Marsilio, 1985), pp. 366-368.
- ³⁹ S.M. Ejzenštejn, "Dickens, Griffith e noi", *cit.*, p. 210.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 211.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 208.
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ A. Artaud, *A propos du cinéma. Scritti di cinema* (Firenze: Liberoscambio, 1981), p. 36.
- ⁴⁴ S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica* (Milano: Il Saggiatore, 1962), pp. 112 e 114, ma anche pp. 110-116 e 140-142.
- ⁴⁵ F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1887) (Milano: Rizzoli, 2000).
- ⁴⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1927) (Torino: Einaudi, 1991), p. 25.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 28. Corsivo nostro.
- ⁴⁹ Béla Balázs, nel 1922, scriveva: "L'invenzione della stampa ha reso illeggibile, a poco a poco, il volto degli uomini. [...] Così dallo *spirito visibile* si è passati allo *spirito leggibile*" ("L'uomo visibile", *cit.*, p. 31).