

*a Maria Adriana Prolo
visionaria
combattente
fuori dal coro*

IL **VOLTO** DELLE
EMOZIONI
dalla fisiognomica agli emoji

SilvanaEditoriale

LOGO MUSEO

Museo Nazionale del Cinema

Presidente

Sergio Toffetti

Comitato di gestione

Annapaola Venezia (Vicepresidente)

Gaetano Renda, Giorgia Valle, Paolo Del Brocco

Conservatore e curatore capo

Donata Pesenti Campagnoni

Coordinatore generale

Daniele Tinti

Comunicazione, Promozione, PR

Maria Grazia Girotto

Ufficio stampa

Veronica Geraci

Amministrazione

Erika Pichler

*Il volume è stato pubblicato
in occasione della mostra*

#FacceEmozioni. 1500-2020: dalla fisiognomica agli emoji

Torino, Mole Antonelliana

17 luglio 2019 - 6 gennaio 2020

A cura di

Donata Pesenti Campagnoni e Simone Arcagni

Comitato scientifico

Patrizia Magli (Storia della Fisiognomica)

Enrica Pagella (Arte)

Federica Mazzocchi, Armando Petrini (Teatro)

Silvio Alovio, Claudia Gianetto, Grazia Paganelli,

Maria Paola Pierini (Cinema)

Chiara Magri (Cinema di animazione)

Irene Calderoni (Arte contemporanea)

Roberta Basano, Nicoletta Leonardi (Fotografia)

Coordinamento tecnico-scientifico

Elena Boux

Si ringrazia Maria Teresa Pizzetti

*Il Museo Nazionale del Cinema è a disposizione
degli eventuali detentori di diritti che non è stato
possibile rintracciare*

SOMMARIO

7 Prefazione

Sergio Toffetti

9 Della fisiognomica di un Museo del Cinema.

Relazioni non pericolose
tra cinema e fisiognomica

Donata Pesenti Campagnoni

17 Fisiognomica:

congetturare e legiferare intorno al volto

Patrizia Magli

TEATRO

31 Mimica e fisiognomica nella recitazione

del "grande attore": alcuni esempi

Armando Petrini

40 Maschere di carne. Deformazioni mimiche

nel teatro contemporaneo

Federica Mazzocchi

50 Il volto dell'altro

Gabriele Vacis

52 L'alfabeto della maschera e la magia

delle emozioni nell'opera dei Sartori

Paola Pizzi

CINEMA

59 L'espressione delle passioni

attraverso la cronofotografia

Laurent Mannoni

64 Maschere trasparenti, volti da mangiare:

fisiognomica e cinema muto

Silvio Alovio, Claudia Gianetto

70 "In modo intellegibile per l'occhio". Il volto

cinematografico tra manualistica e fisiognomica

Mariapaola Pierini

76 "L'anima del cinema".

Libera riflessione sul primo piano

Grazia Paganelli

ANIMAZIONE

83 Animazione e fisiognomica: quel bacio galeotto

Alfio Bastiancich

87 Animare da Le Brun a emoji

Chiara Magri

ARTE

91 Volti, ritratti, stati d'animo

Enrica Pagella

96 Maschere di guerrieri:

elmi dell'Armeria Reale di Torino

Giorgio Careddu

100 Vicino, ma non al centro

Irene Calderoni

MUSICA

105 Fisiognomica udibile

Andrea Valle

110 Organum Pineale

Andrea Valle

SCIENZA

113 Fisiognomica e fotografia nell'Ottocento

Nicoletta Leonardi

117 Luna, ladri, emoticon:

così il cervello riconosce le facce

Piero Bianucci

124 Il fondo fotografico

dell'Archivio del Museo Lombroso

Cristina Cilli, Silvano Montaldo

TECNOLOGIA

129 Bit fisiognomici

Simone Arcagni

134 La storia degli emoji:

da optional giapponese a fenomeno globale

Jeremy Burge

139 REGESTO

Sonia Del Secco, Valentina Malvicino,

Fabio Pezzetti Tonion

“IN MODO INTELLEGIBILE PER L’OCCHIO”. IL VOLTO CINEMATOGRAFICO TRA MANUALISTICA E FISIOGNOMICA

Mariapaola Pierini

*Nella forma del volto l'anima
si esprime nel modo più chiaro.*

Georg Simmel

1. In *Ella Cinders* (Alfred E. Green, 1926) l'allora celebre star Colleen Moore reinterpretava il personaggio di Cenerentola. Si tratta di una delle innumerevoli versioni di questa fiaba, trasformata da Hollywood nella storia di riscatto di una fanciulla che diventa una star dello schermo. Del film parliamo per un motivo specifico: Ella (che vive con la matrigna e le sorellastre, indossa abiti logori ed è costretta ai lavori più umili, proprio come Cenerentola) alla notizia dell'imminente concorso per aspiranti attrici scorge tra le mani della matrigna un libro dal titolo *The Art of Motion Picture Acting*. Intuisce al volo che il cinema è la via d'uscita dalla sua triste routine e “decided it was time to act - and to act she must get that book” (“decise che era giunto il momento di recitare - e per recitare doveva procurarsi quel libro.”): si procura il libro e sfogliandolo vi trova una serie di fotografie che mostra come emozioni e sentimenti specifici vadano espressi attraverso diverse attitudini dello sguardo. A “dolore”,

“odio”, “paura”, “amore” corrispondono precise posizioni/direzioni degli occhi. La sequenza ha poi un epilogo comico, ma quel che ci interessa è la testimonianza – mediata dalla finzione – di una pratica diffusa almeno fino agli anni venti, ovvero la pubblicazione di questa tipologia di manuali di recitazione cinematografica. Si tratta di testi che hanno l'obiettivo di offrire agli aspiranti attori le principali coordinate per addentrarsi in un mondo ancora sconosciuto e in un mestiere in cerca di una legittimazione; e, soprattutto, di fornire loro i primi rudimenti di una tecnica dai contorni ancora incerti¹. Inoltre, e questo è certamente l'elemento più interessante, nel manuale consultato da Colleen Moore – che, beninteso, è un libro d'invenzione – riverberano alcuni assunti che mostrano quanto la pedagogia per la neonata professione abbia rinsaldato i legami con alcuni principi della fisiognomica. Una riflessione antichissima che nel corso dei secoli ha spesso incrociato quella sulla recitazione: se da un lato la fisiognomica studia i modi in cui il corpo e il volto esprimono le passioni dell'anima e come l'interiorità si rifletta nell'esteriorità, dall'altro il compito dell'attore è rappresentare le passioni stesse, modellare il proprio aspetto in relazione a ciò che il personaggio prova,

dare al corpo e al volto una forma intellegibile agli occhi di chi guarda. Non deve stupirci quindi che il cinema, l'invenzione “che ha reso l'uomo nuovamente visibile” donandogli “un volto nuovo”, per usare le famose affermazioni di Béla Balázs, abbia riattivato questo scambio, in particolare fino a quando gli attori si trovarono privati di uno degli strumenti cardine della propria arte, la voce.

Non c'è spazio qui per una disamina approfondita del problema della nascita della recitazione cinematografica², ma basti ricordare che l'avvento del cinema (e la configurazione dei paradigmi narrativi) ha comportato una ridefinizione del sapere dell'attore sia per l'assenza di voce sia nelle modalità espressive, che devono fare i conti con la conquista di una sempre maggiore vicinanza della macchina da presa³. Se il cinema trova nel primo piano la propria specificità – la propria “poesia”, la propria “anima”, scrivono in quegli anni Balázs e Jean Epstein –, gli attori devono imparare a essere scrutati da vicino, a esprimersi senza parole, a condensare nei propri tratti, potremmo dire, il senso profondo della vicenda che si sta raccontando.

2. Sono però necessarie alcune precisazioni. Il cinema ha iniziato ben presto a mettere in scena sé stesso e film come *Ella Cinders* e il di poco successivo *Show People* (King Vidor, 1928), in cui l'aspirante attrice interpretata da Marion Davis si esibisce in una serie di espressioni fisse, giocano sul luogo comune degli interpreti del muto costretti alla riproduzione di cliché espressivi legati a specifiche emozioni⁴. Si tratta, in questi casi, di situazioni comiche che ironizzano sul passato (seppur recente), perché l'ambito americano abbandona rapidamente l'idea di una pedagogia per l'attore legata a una rigida codificazione, spostandosi invece verso un'espressività sempre più individualizzata e psicologicamente motivata.

Lo attestano, per esempio, i manuali degli anni venti di Mae Marsh (*Screen Acting*, 1921)⁵ e di Inez e Helen Klumph (*Screen Acting*, 1922) in cui l'approccio da imitativo si fa immedesimativo, da oggettivo soggettivo, e in cui scompare il principio che l'attore debba esercitarsi nella riproduzione di espressioni codificate e sostanzialmente univoche.

È invece nella manualistica italiana dalla metà degli anni dieci fino ai primi anni trenta⁶ che troviamo significativi riscontri del processo che stiamo indagando. Da quello che con buona probabilità è uno dei primi manuali italiani, scritto da Paolo Azzurri (*Come si possa diventare artisti cinematografici*, 1917), fino a *Come si diventa artisti del cinema* di Beniamino Battista del 1931 (quindi l'anno successivo rispetto all'uscita del primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore*), la pubblicitaria specializzata assorbe numerose formulazioni legate alla fisiognomica. Questi manuali fanno incetta di un lessico e di un'impostazione che paiono trasmigrati, nei secoli, dalla fisiognomica a svariati campi del sapere per giungere infine, molto semplificati, in pagine dallo spiccato intento pragmatico, rivolte agli aspiranti attori che vengono invitati a esercitarsi da soli, possibilmente davanti allo specchio, proprio come fa Colleen Moore in *Ella Cinders*. Una mediazione decisiva nella sedimentazione di questo sapere viene dai prontuari di pose sceniche, che nel nostro paese ebbero una grande fioritura proprio nell'Ottocento (pensiamo ai più noti di Antonio Morrocchesi e Alamanno Morelli)⁷. Il debito è innanzitutto iconografico: possiamo immaginare le tavole dei trattati e dei prontuari come le lontane progenitrici delle fotografie che compaiono nel manuale di Azzurri e poi ancor più diffusamente nei successivi di Simonetti-Galasso (*Per diventare attori cinematografici*, 1923) e di Beniamino Battista. Si tratta di primi piani frontali in cui il soggetto – spesso

lo stesso estensore del manuale – è intento a mostrare come si debba esprimere in maniera chiara e intellegibile uno specifico “stato d’animo”. Guardando queste fotografie di volti *fissati* in un’espressione di gioia, riso, dolore, pianto, gelosia, odio, sfida, terrore, dominazione, tornano alla memoria non soltanto la lunga galleria di illustrazioni che a partire da Charles Le Brun ha indagato il rapporto tra emozioni ed espressione del volto umano, ma anche e soprattutto le immagini fotografiche dei volti che dalla metà dell’Ottocento hanno accompagnato la medicina nello studio della malattia mentale e della devianza, da Duchenne a Charcot, per giungere alle sperimentazioni cronofotografiche di Demeny e Marey⁸. Inconsapevoli depositari di una tradizione tanto antica e complessa, gli estensori di questi manuali si limitano a mutuare formulazioni e classificazioni nella loro forma più essenziale: di fatto propongono qualcosa di molto concreto, una “grammatica elementare” del volto, inteso come elemento centrale dell’interpretazione dell’attore cinematografico. Se Azzurri scrive che la recitazione “si poggia sull’espressione del viso che nello schermo bianco deve supplire la parola” (p. 16), Simonetti e Galasso gli fanno eco affermando: “L’organo comunicativo dei sentimenti è il viso, eloquentemente muto nei suoi vari atteggiamenti psichici [...]. I differenti stati d’animo debbono trasparire per mezzo delle varie contrazioni dei muscoli facciali, le quali si ottengono sottoponendo il viso a una vera e propria ginnastica facciale, retta e guidata ormai da criteri fissi e razionalmente studiati e scelti” (p. 109). I criteri fissi, si legge poco oltre, “sono nati dallo studio razionale e scientifico della fisionomia” (p. 110). Da un lato troviamo termini antichi quali “stato d’animo”, dall’altro l’esigenza di rimarcare rimandi più moderni e aggiornati attraverso il riferimento, se pur blando, a criteri scientifici, nonché

all’idea di un *allenamento* di specifici muscoli. La questione dell’anatomia del volto e del funzionamento dei muscoli è invece esplicitamente affrontata nel manuale di Giuseppe Guerzoni (*Cine-scuola-epistolare-illustrata: arte, industria, commercio cinematografico*, 1923) che, almeno in parte, si discosta nell’impianto dai manuali coevi nell’uso di disegni che affiancano le fotografie di dettagli di occhi o di bocche e per la presenza di tavole anatomiche del volto.

In ogni caso, pur con le loro peculiarità, questi manuali si assomigliano, ed evidentemente fanno un uso disinvolto dei modelli da cui prendono ispirazione. Ad esempio, Simonetti-Galasso scrivono, a fianco della fotografia del volto sorridente, che la Gioia prevede “Fronte spianata. Sguardo vivido, palpebre leggermente dilatate. Bocca sorridente che marca lievemente le linee zigomate” (p. 111); Battista riprende alla lettera la formulazione precedente, ma la amplia usando una definizione che pare davvero una parafrasi di un passo di Le Brun. Se nella *Conferenza sopra l’espressione generale e particolare delle passioni* si leggeva che “Il gaudio è una gustosa mozione dell’anima, nella quale consiste il diletto ch’ella sente nel bene, che dalle impressioni del cervello le vien rappresentato come da lei posseduto” (p. 19), in Battista la Gioia è un “sentimento lieto dall’animo [*sic*], prodotto da conseguimento di un bene che accontenta il nostro desiderio” (p. 52). Non ci è dato sapere se questi insegnamenti abbiano avuto un rapporto con una pratica effettiva, né se gli esercizi proposti abbiano davvero contribuito a formare degli attori cinematografici. Di sicuro attestano come la pedagogia dell’attore si sia interrogata, in questa fase, su alcune specificità della recitazione cinematografica, immettendosi in quella lunga tradizione che ha indagato il linguaggio visivo delle emozioni e considerato il volto una superficie da leggere e da interpretare.

3. Se l’attenzione dei manuali è quasi esclusivamente rivolta al viso dell’attore staticamente raffigurato in primo piano, quel che resta a uno stadio embrionale in questi testi è la riflessione sulla dinamica espressiva, le mutazioni, la mobilità, la possibilità di cogliere ogni minimo fremito sul viso dell’attore. Il cinema infatti dona al volto umano la possibilità di essere visto da vicino, ma porta anche inevitabilmente al superamento di una codificazione espressiva che si *condensa* in una fissità fondata sulla corrispondenza tra *un’espressione* e *un’emozione*. Il cinema è movimento, e proprio per questo può finalmente esaltare il carattere mutevole e polifonico del viso, che può contenere *più* espressioni e, quindi, *più* emozioni. Questo tipo di considerazioni trovano soprattutto spazio nella riflessione teorica, in particolare in quella di Béla Balázs, più volte richiamata sopra. *L’uomo visibile*, pubblicato nel 1924⁹, rappresenta da questo punto di vista un esempio alternativo di come la fisiognomica abbia incontrato il lavoro dell’attore. Il pensiero di Balázs è infatti da un lato depositario – non senza alcune contraddizioni¹⁰ – di una rinnovata attenzione alla fisiognomica in ambito filosofico, dall’altro rappresenta una delle prime riflessioni sul cinema che includono e valorizzano il lavoro dell’attore. Se, ragionando in termini comparativi rispetto al teatro, “il cinema è un’arte della superficie e in esso ciò che è interno si manifesta all’esterno” (p. 139), allora, scrive Balázs, “l’attore cinematografico deve rappresentare tutto con il suo aspetto esteriore”; “fin dal primo momento, è il [suo] aspetto a determinare per noi il carattere” (pp. 155-156). La matrice fisiognomica di queste considerazioni però si arricchisce grazie al discorso sulla mimica, ovvero

l’elemento mobile dell’espressione. Per Balázs, se la fisionomia di un volto è un dato fisso, grazie alla mimica questo può modularsi e variare in ogni momento. E ciò dipende dall’attore, dalla sua capacità di rendere il proprio volto cangiante e “parlante”. Sullo schermo infatti sono “la mimica facciale e l’espressione del volto immediatamente visibile” a parlare la lingua universale del cinema, una lingua “intellegibile per l’occhio” (pp. 149-150). Gli attori, che egli definisce “artefici” del film alla stessa stregua dei registi, sono l’oggetto della sua profonda ammirazione, in quanto “la mimica facciale esprime le sensazioni”, e le espressioni dei volti degli attori “sono le depositarie della poesia più profonda e autentica del cinema” (p. 172). Ma la riflessione di Balázs, ed è questa la novità decisiva, si muove – seppur non sistematicamente – dal generale al particolare: dalla fisionomia alla mimica, dall’attore cinematografico ai singoli artisti. È proprio grazie all’osservazione dell’operato dei più importanti attori del suo tempo che egli sviluppa un ulteriore piano della sua riflessione. Guardando Asta Nielsen, per esempio – ma pure Lillian Gish, Emil Jannings, Pola Negri – ciò che lo colpisce è, da un lato, il modo in cui i loro volti si trasformano “lentamente, gradatamente, attraversando tutta una scala di sentimenti” (p. 167), dall’altro il fatto che “le cose più disparate possono apparire contemporaneamente, come in accordo, e il rapporto reciproco dei tratti diversi produce le armonie più disparate” (p. 168). Il volto dell’attore, da superficie in cui si manifesta il carattere, diventa così il luogo degli “accordi dei sentimenti” – definizione bellissima che è, insieme, un omaggio all’arte della recitazione e una delle più feconde intuizioni sul funzionamento dell’espressività del volto cinematografico.

- ¹ A questo proposito rimando a C. Jandelli, *La tecnica nella recitazione cinematografica. Il caso Paolo Azzurri*, in "Bianco e Nero", 549, maggio-agosto 2004, pp. 47-60, e al mio *Imparare a recitare per la macchina da presa. La manualistica americana degli anni Dieci*, in "Acting Archives Review", 6, novembre 2013, pp. 94-119.
- ² Cfr. C. Jandelli, *Lattore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio, Venezia 2016.
- ³ Rimando a questo proposito a G. Carluccio, *Verso il primo piano: attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909: il caso Griffith-Biograph*, CLUEB, Bologna 1999; per una disamina del versante teorico a F. Mazzocchi, *Il primo piano cinematografico. Teorie: 1921-1992*, Tip.Le.Co., Piacenza 1996.
- ⁴ Si veda a questo proposito E. Dagrada, *Emozioni di celluloidi. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini*, in P. Bertolone (a cura di), *Verità indicibili, Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 301 sgg.
- ⁵ Per le indicazioni bibliografiche complete di questo e dei successivi manuali citati nel testo rimando al regesto finale del presente volume.
- ⁶ Cfr. M. Lento, "Basta la mossa!" or Not? *Silent Film, Theatre and the Pedagogy of Actors in Italy*, in K. Klung, S. Trenka, G. Tuch (a cura di), *Dokumentation des 24. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquiums*, Schüren, Marburg 2013, pp. 394-404.
- ⁷ Cfr. S. Pietrini, *Per una mimica degli affetti: Alamanno Morelli e i trattati di recitazione dell'Ottocento*, in A. Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico, Prontuario delle pose sceniche*, a cura di S. Pietrini, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2007, pp. XI-LXI.
- ⁸ Cfr. T. Gunning, *In Your Face: Physiognomy, Photography and Gnostic Mission of Early Film*, in M.S. Micale (a cura di), *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America. 1880-1940*, Stanford University Press, Stanford 2004, pp. 141-171.
- ⁹ B. Balázs, *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008 [1924].
- ¹⁰ Rimando a questo proposito ad A. Geil, *Between Gesture and physiognomy: 'universal language' and the metaphysics of film form in Béla Balázs's Visible Man*, in "Screen", 58.4, inverno 2018, pp. 512-522.

Come rappresentare il riso e il pianto secondo quattro manuali italiani dedicati alla recitazione nell'epoca del muto, 1917-1931
Collezione Museo Nazionale del Cinema
(Regesto, n. 87, 92, 94, 96)

