

MATTIA LENTO

*La scoperta dell'attore
cinematografico in Europa*

Attorialità, esperienza filmica e ostentazione
durante la *seconde époque*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Publicato con il sostegno finanziario
del Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica (SNF).*



*Il seguente lavoro è stato presentato e accolto nella primavera del 2014
come tesi di dottorato in cotutela presso la Facoltà di Filosofia dell'Università
di Zurigo e la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano
su proposta della Prof. Dr. Margrit Tröbler e della Prof. Dr. Elena Dagrada.*

© Copyright 2017

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674911-6

Introduzione

Nel 1935 viene pubblicata in Italia un'antologia degli scritti di Vsevolod Pudovkin intitolata *Film e fonofilm* a cura di Umberto Barbaro. Il teorico italiano traduce e riunisce i testi della prima fase teorica del regista russo, ovvero quella in cui egli è impegnato a sostenere con molta veemenza l'idea del montaggio come specifico cinematografico. Tra questi testi ne troviamo uno datato 1926: *Kinorežissër i kinomaterial*, tradotto in italiano con il titolo *Il regista e il materiale cinematografico*¹. Questo breve scritto, pubblicato in poco tempo in molte altre lingue, diviene uno dei testi più influenti della storia della teoria sull'attore cinematografico².

In questo saggio, il regista russo abbozza una storia evolucionistica, in cui il cinema, da semplice fotografia in movimento, diviene un'arte a tutti gli effetti grazie alla macchina da presa, divenuta osservatrice mobile della realtà, e al montaggio, trasformatosi in principio ordinatore del visibile. Un'evoluzione che porterebbe con sé l'emergere della figura del regista come unico responsabile dell'opera filmica. Il regista cinematografico diviene così, per Pudovkin, il creatore dello spazio e del tempo cinematografici, il demiurgo di una nuova realtà priva di elementi superflui, colui che guida lo spettatore alla scoperta di un'esperienza percettiva fuori dall'ordinario fondata sull'espressività del particolare, del dettaglio. Egli organizza il materiale cinematografico, ovvero il profilmico, attraverso la sua «mise en cadre» e la successiva «mise en chaîne»³. Tra

¹ V. PUDOVKIN, *Kinorežissër i kinomaterial*, Kinopeciat, Moskva 1926 (trad. it. di U. BARBARO, *Il regista e il materiale cinematografico*, in V. PUDOVKIN, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961, pp. 29-82, 1° ed. it. 1935).

² Si tratta in verità di un paradosso perché, come spiega Karl Hicethier, esso contribuisce a segnare, a metà degli anni Venti, uno spostamento dell'attenzione delle pratiche discorsive sul cinema dal problema dell'interprete a quello del montaggio. Cfr. K. HICKETHIER, *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens*, in H.B. HELLER, K. PRÜMM, B. PEULINGS (a cura di), *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*, Schüren, Marburg 1999, pp. 9-30.

³ Questi due termini fanno parte notoriamente del vocabolario narratologico di

questo materiale rientra anche l'attore e gli atti performativi a lui richiesti per l'interpretazione di una data scena. Questi atti sono mediati e frammentati dallo sguardo del regista che ne trasforma l'intenzione e li riduce all'essenzialità più pura. All'attore spetterebbe, quindi, soltanto il compito di cooperare con il regista alla buona riuscita della creazione di quel materiale cinematografico necessario al film; una responsabilità che sembra ridursi alla sola abilità tecnica di compiere movimenti adeguati, di non uscire dal quadro e di entrare in sintonia con la visione del demiurgo-regista. L'attore del film, a differenza di quello di teatro, non deve interpretare una parte, ma possedere «requisiti e qualità reali che costituiscano un aspetto esteriore e un'espressione capaci di suscitare nello spettatore una data impressione»⁴. Pudovkin parla addirittura di «materiale umano», spesso senza alcuna formazione specifica, le cui azioni non sarebbero altro che, appunto, materiale grezzo da organizzare attraverso il montaggio. Il modello da imitare è un regista come Griffith, poiché conferisce importanza «agli effetti della *costruzione* della recitazione degli attori»⁵. Griffith e tutti i registi che si attengono alla tecnica del montaggio analitico, non sono solo creatori di tempo e spazio cinematografici, ma plasmano anche l'attore cinematografico e la sua performance⁶. Infatti, scrive Pudovkin:

L'opera dell'attore, nella creazione della propria immagine cinematografica, è determinata da un assai intricato complesso di elementi tecnici, che sono le condizioni propriamente specifiche del film. L'esatta conoscenza di esse è propria del regista, e l'attore può essere creativamente partecipe solo quando ne sia cosciente e abbia organicamente collaborato col regista e col soggettoista alla preparazione del film⁷.

Pudovkin, nel suo percorso storiografico di stampo teleologico, accenna anche all'epoca in cui il cinema da fotografia animata, «viven-te», avrebbe cercato di portarsi nel campo dell'arte. Proprio durante questa fase, che è facile far risalire grossomodo agli anni Dieci, il cinema sarebbe entrato in stretta relazione con il teatro, anche se esso non

André Gaudreault. Cfr. A. GAUDREULT, *Du littéraire au filmique Du littéraire au filmique. Système du récit*, Armand Colin, Paris 1988 (trad. it. di D. BUZZOLAN, *Dal letterario al filmico. Il sistema del racconto*, Lindau, Torino 1997).

⁴ V. PUDOVKIN, *op. cit.*, p. 64.

⁵ *Ivi*, p. 64. Quando non diversamente indicato i corsivi appartengono all'autore della citazione.

⁶ *Ivi*, pp. 70-72. Oltre al montaggio e al taglio dell'inquadratura è la luce a creare, a costruire l'attore.

⁷ *Ivi*, p. 72.

sarebbe stato altro che fotografia dell'arte dell'attore. Una caratteristica che non ci permetterebbe di parlare di recitazione cinematografica vera e propria, ma di semplice captazione e restituzione di una performance. Al cinema delle origini, primitivo per Pudovkin, seguirebbe quindi un'epoca di mezzo, dalle forti ambizioni artistiche, in cui emerge un attore che non può definirsi cinematografico, in quanto la sua performance non sarebbe costruita, assemblata a partire da materiali eterogenei, ma semplicemente registrata. L'attore e la sua performance, insomma, possono definirsi cinematografici soltanto se rispondono a un principio costruttivista governato completamente dal regista. Il paradosso è presto detto: l'attore al cinema è tale soltanto se nega la sua stessa etimologia, ovvero se da *agente* diviene *agito*⁸.

Se siamo voluti tornare su un testo tanto conosciuto, canonico e per molti versi fondativo rispetto a sviluppi successivi della teoria e della storiografia del cinema, è perché il nostro lavoro ha instaurato un dialogo incessante, talora apertamente conflittuale, con le sue tesi. Ci occuperemo, infatti, dell'emergere dell'attore cinematografico in Europa durante il secondo decennio del Novecento, durante quel periodo caratterizzato, per Pudovkin, da un cinema impegnato a fotografare l'arte dell'attore stesso. Scopo del nostro lavoro è proprio quello di analizzare questo processo e di individuare alcune delle conseguenze che ha avuto sull'esperienza cinematografica degli anni Dieci.

La scoperta dell'attore

Perché parlare di “scoperta” dell'attore? Di primo acchito un tale titolo potrebbe rimandare alla pratica o sindrome storiografica, fortunatamente decaduta, di rintracciare presunte scoperte di figure di linguaggio da parte dei pionieri del cinema, presunte prime volte che preannunciasero il “vero cinema” al di là del “balbettio primitivo”. Inutile dire che una tale prospettiva non è quella del nostro lavoro, poiché si è rivelata erronea e ha portato a fraintendere un periodo storico, quello delle origini, che soltanto in questi ultimi tre decenni, grazie a un avvenuto cambia-

⁸ Ferdinando Taviani nell'Enciclopedia Treccani (Universo del corpo) ci ricorda alla voce “Attore” che il termine «viene dal latino *actor*, derivato di *agere*, ‘fare, agire’. Fra le sue varie accezioni (già presenti nel vocabolo latino, e tutte riconducibili al senso generale di ‘chi ha un ruolo attivo in qualcosa’), la più comune è attualmente quella che indica ‘chi interpreta una parte in uno spettacolo’». LINK: http://www.treccani.it/enciclopedia/attore_%28Universo_del_Corpo%29/ (ultima consultazione 10/10/2015).

mento di paradigma storiografico e teorico, ha rivelato tutta la sua autonomia di linguaggio e di espressione⁹. Il titolo è, dunque, indicativo piuttosto della volontà di affrontare i primordi della storia del cinema dal punto di vista dell'attore. Buona parte della riscoperta del cinema dei primi tempi è avvenuta infatti attraverso il filtro di due categorie: attrazione e narrazione. L'emergere dell'attore è stato spesso dato per scontato, raccontato come naturale conseguenza della sempre maggiore importanza che in breve tempo ha assunto la narrazione¹⁰. Non è così. La scoperta, a cui facciamo riferimento, è sì legata al ruolo della narrazione, ma assume caratteri di forte indipendenza. La scoperta dell'attore – e in contemporanea del fenomeno divistico – di cui parliamo avviene infatti tra il 1910 e il 1911, quando l'irrompere dei film di Asta Nielsen provoca una vera e propria rivoluzione in Europa dal punto di vista della produzione, della distribuzione e in particolare della programmazione delle sale.

Come hanno mostrato le ricerche di Corinna Müller e Martin Loiperdinger tutto ha inizio in Danimarca, ma si sviluppa successivamente in Germania¹¹. Una serie di ricerche ulteriori, condotte su scala locale, ha dimostrato che la rivoluzione Asta Nielsen è da considerarsi valida quantomeno in tutta Europa¹². La “scoperta dell'attore” è insomma un titolo che «non è fatto per comprendere, è fatto per prendere posizione»¹³. La

⁹ Imprescindibile come decostruzione della storiografia antecedente al congresso di Brighton e come punto di partenza per approfondire il cinema delle origini è certamente N. BURCH, *Life to Those Shadows*, BFI, London 1990 (trad. it. P. CRISTALLI, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994).

¹⁰ Non è un caso che André Gaudreault sembra riservargli davvero poco spazio nel suo compendio relativo al cinema delle origini. Cfr. A. GAUDREULT, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, Il Castoro, Milano 2004. Le eccezioni ovviamente non mancano e per questo rimandiamo soprattutto al primo capitolo del nostro lavoro.

¹¹ Cfr. almeno C. MÜLLER, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994 e M. LOIPERDINGER, *Monopolfilm, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in 'Abgründe' - ein Medienumblick auf dem deutschen Filmmarkt 1910/1911*, in I. SCHENK, M. TRÖHLER, Y. ZIMMERMANN (a cura di), *Film - Kino - Zuschauer. Filmrezeption / Film - Cinema - Spectator. Film Reception*, Schüren, Marburg 2010, pp. 193-212.

¹² Cfr. M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013. Il fenomeno Asta Nielsen, occorre ricordarlo, va ben oltre e raggiunge luoghi insospettati come dimostra la settima sezione del libro sopracitato. Cfr. anche AA.VV., *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009.

¹³ M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogia, l'histoire*, in AA.VV., *Hommage à Jean Hyppolite*, Presses Universitaires de France, Paris 1971, pp. 145-172 (trad. it. di A. FONTANA, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in M. FOUCAULT, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977, pp. 29-54, p. 43).

presa di posizione intende sottolineare prima di tutto la cesura tra un'epoca precedente ad Asta Nielsen e un'epoca successiva¹⁴. Si tratta di una scelta, il cui intento principale è quello di difendere le peculiarità di un periodo che abbiamo deciso di definire, sulla scorta di Eric De Kuyper, come cinema della *seconde époque*¹⁵. Anche se lo studioso si riferisce indistintamente sia al cinema americano, sia a quello europeo, mentre noi soltanto a quest'ultimo, la presa di posizione di De Kuyper ci sembra assai coraggiosa e lodevole¹⁶.

Come afferma Johnatan Crary, le periodizzazioni esistono solo nella testa dello storico e non appartengono alla Storia¹⁷. Sono dei costrutti, dei dispositivi discorsivi ideologici e artificiosi. Continuità e discontinuità si intrecciano e compongono una matassa molto intricata. Non lo neghiamo. Il problema è che questi dispositivi fanno parte del pensiero dello storico e del teorico anche senza che questo lo dichiari o, peggio, se ne renda conto. È per un tale motivo che, forse, il cinema della *seconde époque* ha sofferto e non poco della sindrome da collocazione intermedia o da periodo di transizione. Una collocazione intermedia tra un «modo di rappresentazione primitivo (MRP)» e un «modo di rappresentazione istituzionale (MRI)», ad esempio, oppure semplice periodo di passaggio tra un «cinema delle integrazioni narrative (SIN)» e cinema classico a tutti gli effetti¹⁸. Un periodo sovente interrogato per

¹⁴ Su tale tema è utile fare riferimento a B. BREWSTER, *Periodisation of Early Cinema*, in C. KEL, S. STAMP (a cura di), *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2004, pp. 66-75.

¹⁵ Cfr. E. DE KUYPER, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix*, in «Cinémathèque», n. 1 (1992), pp. 28-35 e E. DE KUYPER, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix (II)*, in «Cinémathèque», n. 2 (1992), pp. 58-68.

¹⁶ La posizione di De Kuyper ha avuto fino a oggi poco seguito. La lettura dell'autore è stata sollecitata dallo studio di due tra i pochi saggi che assumono il medesimo punto di vista. Cfr. E. DAGRADA, *Le film épistolaire*, in F. PITASSIO, L. QUARESIMA, *Scrittura e immagine. La didascalìa nel cinema muto / Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Editrice Forum, Udine 1998, pp. 255-264 e E. DAGRADA, A. GAUDREULT, T. GUNNING, *Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in Cabiria*, in P. BERTETTO, G. RONDOLINO (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano 1998, pp. 150-183. Il secondo tra questi due studi ci ha messo di fronte anche all'esigenza di operare una distinzione, benché non così netta, tra il contesto europeo e quello americano. Questo tema sarà affrontato in seguito.

¹⁷ J. CRARY, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge-London 1990, p. 7.

¹⁸ Queste distinzioni rimandano notoriamente alle categorie di Modo di Rappresentazione Primitivo (MRP) e Modo di Rappresentazione Istituzionale (MRI) introdotte da Noël Burch e a quelle introdotte da André Gaudreault e Tom Gunning che parlano di Sistema della Attrazioni Mostrative (SAM), che andrebbe dal 1895 al 1906, e di Sistema dell'Integrazione Narrativa (SIN), che arriverebbe fino al 1913. Sulla messa in discussio-

comprendere permanenze rispetto ai codici del cinema delle origini e mutamenti in direzione di quelli propri al cinema classico. Il cinema della *seconde époque* è il momento in cui l'attore emerge con tutte le sue potenzialità, acquista visibilità, sostanza, diviene mediatore tra sala e schermo. Il cinema della *seconde époque* è il periodo in cui l'istituzione è impegnata a valorizzare, ma anche a negoziare questa presenza ingombrante, talora esorbitante, nei modi più disparati che andremo presto ad analizzare. Il divismo cinematografico è solo una parte di questo processo che porta con sé la creazione di un nuovo rapporto tra schermo e sala, tra corpo del film e corpo spettatoriale e sarà analizzato soprattutto in questa prospettiva.

Il teatro

Paradossalmente, per quanto superato sotto molti punti di vista, il sintetico disegno storiografico tracciato da Pudovkin riconosce proprio al cinema della *seconde époque* un'identità ben precisa. Peccato che il regista russo liquidi questo cinema come genericamente teatrale e, soprattutto, neghi di attribuire agli interpreti del periodo la patente di attori cinematografici. Per ora ci limitiamo a sottolineare come Pudovkin nel suo giudizio sia condizionato dall'idea del «*théâtre comme 'mauvais objet'*», per riprendere un'espressione dello stesso De Kuyper¹⁹. È indubbio infatti che il cinema degli anni Dieci in Europa sia fortemente influenzato dalla serie culturale del teatro di prosa e dal melodramma. Tale influenza ha costituito per molti altri storici e teorici uno stigma nei confronti di questo cinema²⁰. Alcuni studiosi, invece, si sono impe-

ne di tali periodizzazioni cfr. E. BOWSER, *History of the American Cinema (Volume 2). The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Charles Scribner's Sons, New York 1990 e C. MUSSER, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Charles Scribner's Sons, New York 1990.

¹⁹ E. DE KUYPER, *Le theatre comme 'mauvais objet'*, in «Cinémathèque», n. 11 (1997), pp. 63-75. Su tale tema cfr. anche M. GIROD, *Beredte Stummheit, Fritz Kortner als Filmschauspieler (1915-1929)*, in A. LOACKER, G. TSCHOLL (a cura di), *Das Gedächtnis des Films, Fritz Kortner und das Kino*, Filmarchiv Austria, Wien 2014, pp. 99-121.

²⁰ Pensiamo quantomeno alla condanna del cinema degli anni Dieci da parte degli storici Siegfried Kracauer e Lotte Eisner, oppure alla presa di distanza critica di Louis Delluc negli anni Venti. Cfr. S. KRACAUER, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton 1947 (trad. it. a cura di L. QUARESIMA, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001, 1° ed. it. 1955) e L.H. EISNER, *L'écran démoniaque. Influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, André Bonne, Paris 1952 (tr. it. M. VERDONE, G.

gnati a difenderlo a spada tratta proteggendolo dalle accuse di teatralità, cercando di sottolineare la maestria “autenticamente” cinematografica di tale regista o le finezze di talaltra messa in scena²¹. Intento lodevole che a volte sembra però ricadere nella stessa idea dell'estetica teatrale come fonte d'influenza riprovevole per il cinema. Fondamentali per una comprensione del cinema degli anni Dieci in Europa, e per certi versi paragonabili al congresso di Brighton, sono state le retrospettive delle *Giornate del cinema muto* di Pordenone dedicate all'*annus mirabilis* 1913²², insieme, ad esempio, alle retrospettive dedicate al cinema tedesco «prima di Caligari»²³, al cinema prerivoluzionario russo²⁴, al cinema scandinavo degli anni d'oro²⁵.

Alcuni studiosi, sulla scorta di queste e altre riscoperte, pur non occupandosi soltanto di attorialità, hanno incarnato lo spirito che anima parte di questo lavoro: stiamo parlando della storiografia cosiddetta “post-Vardac”, dal nome dell'autore di un celebre studio del 1948, in cui si analizzano i rapporti tra teatro tardo-ottocentesco e cinema delle origini americano e si descrive quest'ultimo come emulatore delle codificazioni formali e recitative del primo²⁶. Eric De Kuyper, ma anche Victoria Duckett, Matthew Solomon, Frank Scheide, soltanto per citare i nomi più noti, possono essere considerati membri di un gruppo che, rifiutando il determinismo di Nicholas Vardac e dei suoi epigoni, ha riformato lo studio dei rapporti tra teatro e cinema. Per loro il rapporto tra i due media è frutto di un dialogo costante, di uno scambio di saperi, maestranze e modelli, da studiare in un'ottica interdisciplinare. Insieme a questo gruppo informale, autori quali James Naremore, Ben Brewster, Lea Jacobs,

DRUDI, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'impressionismo*, Bianco & Nero, Roma 1955).

²¹ Cfr. E. DE KUYPER, *Le theatre comme...*, cit., pp. 63-75.

²² L'edizione del 1993 delle *Giornate del Cinema Muto* di Pordenone ha dedicato spazio alla produzione mondiale dell'anno 1913. La rivista *Griffithiana* ha dedicato il numero 50 del maggio 1994 a questo anno straordinario per la produzione europea e non solo.

²³ P. CHERCHI USAI, L. CODELLI (a cura di), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920 / Before Caligari. German cinema, 1895-1920*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1990.

²⁴ Cfr. P. CHERCHI USAI, L. CODELLI, C. MONTANARO, D. ROBINSON (a cura di), *Teatrimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1989.

²⁵ Cfr. P. CHERCHI USAI (a cura di), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Edizione Studio Tesi, Pordenone 1986. Il cinema italiano e francese sono stati protagonisti a più riprese del festival.

²⁶ N.A. VARDAC, *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film. David Garrick to D.W. Griffith*, Da Capo Press, New York 1987 (ed. orig. 1949). Sui rapporti tra teatro e cinema e sul cosiddetto gruppo “post Vardac” rimandiamo a «Theatre Journal», LVIII, n. 4 (2006).

Roberta Pearson, Yuri Tsivian, David Mayer, Knut Hickethier, e altri ancora, hanno saputo guardare ai rapporti tra teatro e cinema con occhi nuovi. Di particolare importanza, per quanto ci riguarda, è pure il contributo della teatralogia d'area italiana. Studiosi quali Gerardo Guccini, Sandra Pietrini, Maria Paola Pierini, Gigi Livio, Armando Petrini, Claudio Vicentini, Cristina Jandelli hanno importato negli studi cinematografici nuovi strumenti analitici e teorici che hanno influenzato positivamente i lavori delle generazioni più giovani. In particolare hanno dimostrato che parlare genericamente di rapporti tra teatro e cinema è deleterio, talora inutile. Soprattutto per quanto riguarda lo stile attorico, occorre fare riferimento a determinate scuole, esperienze o personalità. La presenza di attori del teatro di prosa, inoltre, è un fattore che influenza sotto più punti di vista il cinema muto. A partire dalla Francia e ancor prima di Asta Nielsen, questa presenza è decisiva per rompere con l'anonimato degli interpreti cinematografici, influenza l'estetica cinematografica stessa, stimola un dibattito relativo al tema del performer e offre delle categorie interpretative relative alla recitazione cinematografica.

I rapporti con il teatro giocano un ruolo fondamentale in più parti di questo lavoro, in particolare lo studio di alcuni manuali destinati agli attori dell'epoca del muto rivela una fortissima influenza delle teorie, delle pratiche, della *doxa* circolanti all'epoca in ambiente teatrale²⁷. I punti di contatto tra teatro e cinema durante la *seconde époque* sono molteplici, sarà impossibile affrontarli tutti, ma la nuova consapevolezza intermediale, a cui accennavamo sopra, sarà la cifra per interpretare più aspetti dell'attore della *seconde époque*. Senza contare, ovviamente, le molteplici influenze di altri media che si vengono ad aggiungere a quella teatrale.

Un cinema per l'attore

Oltre ai travasi di esperienze, convenzioni, formazioni discorsive d'impronta teatrale nel cinema, ci si occuperà del tema della messa in scena in profondità, argomento centrale di molti studi pregevoli dedicati al cinema europeo degli anni Dieci²⁸. Proprio la messa in scena in

²⁷ Una prima analisi di parte di questi manuali si trova in M. LENTO, 'Basta la mos-sa!' or Not? Theatre, Silent Film and Pedagogy of Actors in Italy, in K. KLUNG, S. TRENKA, G. TUCH (a cura di), *Dokumentation des 24. Film- und Fernsehwissenschaftli-ches Kolloquiums*, Schüren, Marburg 2013, pp. 394-404.

²⁸ Ben Brewster è stato uno dei primi studiosi ad affermare l'alternativa europea in termini non evolucionistici. Occorre però tenere presente il monito di David Bordwell che, pur sostenendo delle differenze tra USA ed Europa, invita a non assolutizzare que-

profondità, insieme alla ripresa in continuità e allo stile attorico, è stata la caratteristica che più di altre ha fatto parlare in senso negativo di teatralità del cinema della *seconde époque*, nonché di ritardo del cinema europeo nei confronti di quello americano, rappresentato soprattutto dallo sperimentalismo griffithiano²⁹. In realtà, come hanno mostrato alcuni studi degli autori già citati, non si tratta assolutamente di ritardo, bensì di scelte estetiche ponderate che, tra le altre cose, presentano fondamentali differenze con il dispositivo teatrale. Anzi, al contrario, a partire da un confronto tra *Enoch Arden* (David Wark Griffith 1911 USA) e *Padre* (Dante Testa - Gino Zaccaria 1912 USA) – ispirato dalla testimonianza critica di Malwine Rennwert³⁰ e da alcune discussioni successive relative al regista statunitense – arriveremo a sostenere addirittura una stabilità maggiore del cinema europeo rispetto a quello griffithiano: agli albori degli anni Dieci il cinema del vecchio continente è quello che ha già trovato un assetto formale che perdurerà stabilmente lungo tutto il decennio, un assetto teso soprattutto a valorizzare, in una maniera del tutto particolare e per certi versi irripetibile, l'attore³¹.

Il cinema europeo degli anni Dieci, perlomeno quello che costituisce un'alternativa alla frammentazione dell'inquadratura operata dal cinema americano attraverso il montaggio, è stato infatti un momento straordinario per l'arte dell'attore. Questi film non sono eccellenti soltanto dal punto di vista della composizione del quadro, della messa in scena o della fotografia, ma anche perché, attraverso la ripresa in continuità, concedono agli interpreti un'autonomia creativa straordinaria e lo spazio per dispiegare gli effetti³². Nel caso di *Padre* (e di altri esem-

sta dicotomia, ovvero quella tra montaggio analitico e riprese in continuità. Nello stesso studio, Bordwell fa risalire questa differenza alla centralità del produttore nel cinema americano, che faceva crescere d'importanza i momenti di pre- e post-produzione, mentre in Europa, la centralità del *direttore artistico*, portava a concentrarsi sulla messa in scena. Cfr. B. BREWSTER, *Deep staging in French films 1900-1914*, in T. ELSAESSER (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, London 1990, pp. 45-55 e D. BORDWELL, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge-London 1997, p. 97.

²⁹ Il rappresentante più celebre di questa linea di pensiero è Barry Salt. Cfr. B. SALT, *Film Style and Technology. History and Analysis*, Starword, London 2009, 1° ed. 1983.

³⁰ M. RENNERT, *Heureka*, in «Bild und Film», V, n. 2 (1912-1913), pp. 112-114.

³¹ Il dibattito sulle differenze tra cinema americano e cinema europeo degli anni Dieci ha segnato soprattutto la fine degli anni Novanta. Siamo consapevoli di trovarci di fronte a una disputa in qualche modo datata, ma crediamo sia necessario riapirla e affrontarla di nuovo mettendola in relazione alla cultura attoriale di allora.

³² La presenza non sempre secondaria di figure di montaggio alquanto ardite, della frammentazione del piano o di tagli d'inquadratura particolari, dimostra che le scelte dei cineasti europei erano assolutamente ponderate.

pi che andremo ad analizzare) è difficile non pensare che proprio la presenza dell'attore teatrale, nella fattispecie del mattatore Ermete Zacconi, sia tra le cause da attribuire al consolidamento di un'alternativa all'europea rispetto alla frammentazione operata dal montaggio analitico³³. Molti di questi film, lungi dall'essere fotografia dell'attore, offrono al contrario effetti di presenza del corpo attoriale straordinari, nonché forme alternative di coinvolgimento spettatoriale, anche senza l'ausilio di particolari tagli di inquadratura o del montaggio. Senza contare che spesso, come nel caso di Asta Nielsen e delle dive italiane, erano proprio le attrici a favorire un tale modo di produzione, e, per molti versi, ad autodirigersi³⁴. Il cinema della *seconde époque* schiude spazi impensabili per l'arte dell'attore e arriva addirittura in alcuni casi a concedere patenti d'autorialità all'interprete.

La costruzione dello spazio in profondità è stato il primo elemento che ci ha portato ad affrontare gli anni Dieci in Europa come un'epoca caratterizzata da un cinema costruito soprattutto per esaltare l'attore, il suo agire e il suo ruolo di mediatore tra schermo e sala. Per questo motivo siamo ritornati su un dibattito che da un po' di tempo sembrava essersi smorzato. L'avventura storiografica, analitica, teorica è iniziata proprio da questa peculiarità estetica del contesto europeo, ma ha poi preso in considerazione altre sfumature relative alla "scoperta dell'attore". Ci siamo occupati infatti di altre modalità di mediazione della presenza attoriale – a partire dall'analisi di paratesti, soglie ed emergenze testuali particolari – abbiamo studiato aspetti strettamente legati alla produzione performativa della *seconde époque* e, non da ultimo, abbiamo ricostruito frammenti altamente significativi della ricezione dell'attore. In questo senso, la "scoperta dell'attore" è un'espressione che si lega a molteplici aspetti dell'esperienza cinematografica degli anni Dieci e non può essere ridotta a un'unica definizione. La "scoperta dell'attore" definisce o sottintende, infatti, non solo un passaggio epocale o un tipo di cinema volto a valorizzare l'interprete cinematografico, ma anche una serie di negoziazioni operate dall'istituzione per mettere in risalto e valorizzare questa stessa scoperta.

³³ Su tale diatriba rimandiamo anche a S. ALOVISIO, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005, pp. 158-159.

³⁴ Su questo argomento e per il contesto tedesco rimando almeno a H. SCHLÜPMANN, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Stroemfeld-Roter Stern, Basel-Frankfurt am Main 1990.

Esperienza cinematografica e modellizzazione

Il concetto di esperienza cinematografica, intesa come «la particolare modalità con cui l'istituzione cinematografica fa fruire a uno spettatore un film»³⁵, ha accompagnato la strutturazione del nostro lavoro. Abbiamo cercato infatti di costruire e interpretare frammenti relativi a differenti aspetti di un'archeologia dell'esperienza cinematografica degli anni Dieci in rapporto all'emergere dell'attore cinematografico. Il passaggio epocale («Medienumbruch»)³⁶ provocato dalla comparsa dei film di Asta Nielsen, come ricordato, è stato il perno attorno al quale strutturare le ricerche. A partire da questo momento, l'esperienza dell'andare al cinema non è più la stessa. Ciò che cambia è in primo luogo la *séance*, il programma tipico dello spettacolo cinematografico offerto dalle numerose sale, costruito attorno a un film di metraggio spesso superiore ai mille metri e non più a partire da pellicole poste praticamente sullo stesso piano d'importanza.

Questo passaggio ha avuto numerose conseguenze registrabili non solo a livello contestuale, ma anche paratestuale e testuale. L'attore cinematografico, o meglio, la sua immagine in breve tempo colonizza la sfera pubblica europea non solo attraverso il film, ma anche attraverso disparate forme paratestuali. La presenza dell'attore sui manifesti, ad esempio, non è soltanto fondamentale per ricostruire il rapporto che si viene a instaurare tra l'attore stesso e lo spettatore, ma costituisce talora un'esperienza a se stante, la cui importanza è stata spesso sottovalutata.

A occupare una posizione centrale nel seguente lavoro non poteva che essere però l'esperienza spettatoriale inscritta nel testo filmico stesso. Fondamentale, sotto questo aspetto, è l'impostazione teorica di natura semiotica sostenuta con grande convinzione da Ruggero Eugeni. Lo studioso ha infatti contribuito a rinnovare gli studi di settore in Italia, portando la semiotica fuori dalle secche teoriche in cui rischiava di incagliarsi³⁷. In particolare, è il suo progetto di semiotica dell'esperienza

³⁵ Cfr. F. CASETTI, *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, 2007, p. 1. LINK: <http://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/esperienzafilmica.pdf> (ultima consultazione: 05/03/2016).

³⁶ Cfr. M. LOIPERDINGER, *Monopolfilm...*, cit.

³⁷ Le ultime evoluzioni della semiotica portano in direzione di una semiotica dell'esperienza, disciplina oramai contaminata con la fenomenologia e persino con apporti cognitivisti e delle neuroscienze. Per un approfondimento cfr. R. EUGENI, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010. In questo testo, un manuale introduttivo ed operativo, si trova anche una ampia bibliografia, a cui rimandiamo.

mediale a giocare un ruolo di primo piano nella strutturazione di parte di questo lavoro. L'intento principale di Eugeni è quello di sostenere il principio del carattere costruito e progettato dell'esperienza mediale contro chi teorizza una sua «naturalizzazione»³⁸. Inoltre, l'idea di testualità a cui pensa Eugeni è, per così dire, “debole”, ovvero pronta ad accogliere la dimensione sensibile ed emotiva dei fenomeni di significazione, oltre che la distinzione tra questi fenomeni e le pratiche sociali a cui sono sottoposti. In questo senso, abbiamo spesso utilizzato il termine “corpo del film” per indicare il testo filmico. Compito della semiotica dei media è infatti proprio quello di avanzare ipotesi relative alla progettualità esperienziale (*Erfahrungsmodus*) inscritta nei materiali mediali analizzati³⁹.

L'incontro con questa disciplina ci ha portati quindi a lavorare sui testi filmici e i paratesti delle origini e della *seconde époque*, per cercare nello specifico le forme dell'esperienza filmica legate a filo doppio alla presenza dell'attore (o del performer) cinematografico. Come ha affermato Patrice Pavis, «paradossalmente, l'attore cinematografico non è quasi stato studiato dalla semiologia, dalla narratologia o dalla teoria dell'enunciazione»⁴⁰, questo perché, sempre secondo il teatrologo francese, l'analisi delle recitazioni dell'attore cinematografico obbligherebbe a trascurare le strutture semiologiche, narrative ed enunciative, per “estrarre” l'attore dal discorso filmico “ricostituendolo” nel profilmico, senza troppo preoccuparsi delle forme, per andargli incontro direttamente. Proprio l'estrazione acritica dell'attore dal profilmico è stato l'errore che abbiamo evitato accuratamente, un errore in cui incappano spesso anche i migliori lavori dedicati all'attore⁴¹. Studiare l'attore cinematografico non può prescindere dall'analisi delle mediazioni a cui va incontro la sua performance. In questo senso la prospettiva della semiotica dell'esperienza mediale, però, non è sufficiente per rendere conto della complessità della presenza attoriale nel testo filmico. Il corpo perfor-

³⁸ *Ivi*, p. 16.

³⁹ Il termine tedesco è utilizzato in riferimento alle ricerche sui rapporti tra modernità e percezione, oppure come variante del termine *mode de lecture* (in tedesco *Lektüremodus*) introdotto negli studi cinematografici da Roger Odin, che implica quindi un'idea di ricezione che va oltre la semplice lettura e comprende altri aspetti dell'esperienza. Noi preferiamo la seconda accezione del termine. Ringrazio Kristina Köhler per le indicazioni che mi ha fornito relativamente all'utilizzo di questo termine nella lingua tedesca.

⁴⁰ P. PAVIS, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris 1996 (trad. it. di D. BUZZOLAN, R. CORTESE, *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino 2008, p. 145, 1° ed. 2004).

⁴¹ Un esempio in controtendenza è B. BREWSTER, L. JACOBS, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, New York 1997.

mante richiede di andare oltre la sola dimensione del senso, materia della semiotica, per considerare aspetti che trascendono il senso stesso e che si avvicinano di più al concetto di *presenza*. Su questo fronte, abbiamo riscontrato delle difficoltà a rifarci a paradigmi teorici forti e radicati e, per questo motivo, a partire da suggestioni provenienti dai teorici della recitazione come Auerbach, Kirby, Naremore, Schoenmakers, abbiamo costruito un modello d'analisi della performance cinematografica.

Questo modello è costruito gradualmente nel corso del nostro lavoro e presentato alla fine di ogni capitolo. Si presenta sia come strumento di analisi dell'esperienza che lo spettatore fa del corpo del performer, sia come riassunto schematico degli argomenti affrontati in ogni capitolo: è insieme proposta teorica e guida alla lettura. Questo modello considera il momento produttivo, quello ricettivo, le differenti mediazioni della performance, nonché le interazioni dialettiche di questi tre momenti. Con esso speriamo di dimostrare che avere a che fare con il performer o con l'attore cinematografico significa inevitabilmente passare sia attraverso l'analisi delle mediazioni della sua performance, sia dalla ricezione della stessa. Mediazioni che riguardano fattori influenzati dall'istituzione, dal dispositivo⁴² e da specifiche scelte estetiche che trascendono il solo montaggio e il punto di vista della macchina da presa.

Ostentazione

Lo studioso Jean-Pierre Sirois-Trahan in un intervento tenuto al convegno di Udine del 2001 dedicato all'attore cinematografico ha dichiarato:

On voit donc que l'acteur et le spectateur, trop souvent cantonnés aux extrêmes du processus, alors que le cinéma n'est rien d'autre finalement, que leur rencontre, leur *mise en présence* par un cinéaste, devraient être remis au centre de l'analyse, sur le devant de la scène⁴³.

⁴² Frank Kessler parla di *dispositif* in riferimento alla categoria d'attrazione e la definisce come un momento storicamente determinato in cui il medium cinematografico ha prodotto una specifica configurazione composta da una tecnologia, il testo e un tipo di spettatorialità. Cfr. F. KESSLER, *The cinema of attractions as 'dispositif'*, in W. STRAUVEN (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 57-69.

⁴³ J.-P. SIROIS-TRAHAN, *Le Passage de la barre: transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps*, in L. VICHI (a cura di), *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*, Forum, Udine 2002, pp. 38-39.

Il concetto di *mise en présence*, nonché l'inclusione dell'attore e dello spettatore nella sua definizione, chiariscono al meglio la natura delle mediazioni a cui accennavamo. Stratificazioni, fasci di mediazioni che non sono altro che un insieme di effetti di presenza, condizionati sia dalla produzione della performance, sia dalla sua ricezione⁴⁴. Queste stratificazioni vengono a costituire o a costruire, come direbbe Pudovkin, il *corpo cinematografico*.

L'attenzione nei confronti della mediazione della performance cinematografica, nonché la centralità della categoria di presenza, è nata in seno ai lavori del gruppo di ricercatori del programma di ricerca nazionale svizzero *NCCR Mediality. Medienwandel - Medienwechsel - Medienwissen. Historische Perspektiven* nella sezione intitolata *Konfigurationen und Dynamiken der kinematografischen Ostentation*⁴⁵. Questo programma nazionale di ricerca dedicato ai media nasce in seno alla medievistica e nel tempo si è esteso anche ad altre epoche e discipline, includendo così anche il cinema che è studiato secondo prospettive altre rispetto alle classiche teorie sui media di stampo sociologico e comunicazionale. L'*NCCR Mediality* ha organizzato nel 2007 un workshop dedicato proprio alla categoria dell'*ostentazione*, in cui sono emersi i connotati fondamentali di una categoria imprescindibile per la riflessione sui media. Come ricorda Christian Kiening, direttore del programma di ricerca, l'*ostentazione* ha a che fare con orientamenti teorici e analitici che si concentrano sulla dimensione del mostrare rispetto a quella del dire, ovvero su quelle dimensioni del testo che trascendono il mero significato, che hanno a che fare, appunto, con la categoria di presenza. La categoria descrive inoltre una serie di fenomeni religiosi storicamente determinati di origine medievale che più di altri sono specchio di un orizzonte culturale che predilige il materiale, il corporeo, la presenza, il *Dasein* rispetto al senso⁴⁶.

⁴⁴ È Francesco Pitassio a parlare esplicitamente di *effetti di presenza*: «il differimento della presenza umana nello spettacolo cinematografico è incontrovertibile. Tuttavia, gli *effetti di presenza*, ovvero le opzioni adottate per rendere l'istanza dell'attore sono molteplici». Preferiamo tuttavia il termine francese nell'accezione datagli da Sirois-Trahan in quanto include implicitamente anche lo spettatore ed è più efficace nell'indicare un processo piuttosto che un risultato. Cfr. F. PITASSIO, *Attore-Divo*, Il Castoro, Milano 2003, p. 26.

⁴⁵ Il gruppo di ricerca attivo presso l'Università di Zurigo è uno di quelli appartenenti alla *Swiss National Science Foundation* (SNSF) e si occupa principalmente di forme della comunicazione emerse prima della comparsa dei mass media e di formazioni discorsive che trascendono la mera natura tecnologica dei media. Il progetto *Konfigurationen und Dynamiken der kinematografischen Ostentation* è tradotto in inglese come *Dynamics of Cinematic Display*.

⁴⁶ Cfr. C. KIENING, *Medialität in Mediävistischer Perspektive*, in «Poetica», n. 39

La riflessione mediale di stampo medievistico, pur essendo lontana dal nostro oggetto di ricerca, ha offerto quindi degli spunti di riflessione teorici e metodologici e ha permesso, inoltre, di svuotare di qualsiasi connotazione negativa un termine come “ostentazione”, che nel linguaggio comune e in quello critico è associato rispettivamente a comportamenti sociali malvisti oppure a un grado di affettazione recitativa sgradevole⁴⁷. A fare il paio con l’ostentazione è la categoria d’*ostensione*, altresì importante nel nostro lavoro dal punto di vista teorico. L’ostensione per noi si configura come la categoria che descrive il processo di *presentificazione* nella sua dimensione più astratta, al contrario dell’ostentazione che, invece, è categoria utile anche in sede analitica per descrivere gli effetti di presenza più visibili e marcati del corpo performante. L’analisi delle emergenze più evidenti della *mise en présence*, di quelle che abbiamo definito come configurazioni ostentative, è infatti strumento per comprendere il funzionamento del film in rapporto alla presenza dell’attore, per delineare le coordinate entro le quali la performance deve esprimersi, la funzione che è chiamato a ricoprire il performer stesso e, non da ultimo, l’esperienza filmica che viene suggerita allo spettatore in rapporto al performer.

Se volessimo utilizzare un metro di paragone conosciuto nell’ambito degli studi cinematografici potremmo dire che l’ostensione e l’ostentazione, che si riferiscono al processo di presentificazione, stanno rispettivamente all’enunciazione e all’enunciazione enunciata di metziana memoria, benché da queste si distinguano⁴⁸. Anche nel caso delle

(2007), pp. 285-352 e anche l’introduzione in C. KIENING, *Mediale Gegenwärtigkeit*, Chronos, Zürich 2007.

⁴⁷ Occorre far presente che il termine “ostentazione” si avvicina al termine inglese “display”. Cfr. nota 45.

⁴⁸ Cfr. C. METZ, *L’enonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991 (trad. it. A. SANNA, *L’enunciazione impersonale, o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, 1° ed. it. 1992). Secondo Ruggero Eugeni, c’è in Metz la tendenza alla «descrizione assolutamente fedele di ciò che è presente nella purezza fenomenologica e nel tener lontano ogni interpretazione che trascenda il dato» (R. EUGENI, *Le relazioni d’incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita e Pensiero, Milano 2002, p. 52). Le forme di enunciazione enunciata, configurazioni discorsive che producono uno sdoppiamento dell’enunciato, permettendo al film di parlare di se stesso, del cinema o della posizione dello spettatore, possono essere, per Metz, molteplici e riguardare la voce e gli sguardi in macchina, scritte rivolte al pubblico, la messa in scena di “funzioni schermiche” e altro ancora. Per una concezione deittica dell’enunciazione rimandiamo a F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 2005, 1° ed. it. 1985. Proprio contro questa concezione saranno rivolti gli strali polemici di Metz che sostiene al contrario una concezione «anaforica», come l’ha definita Warren Buckland nel suo *The Cognitive Semiotics of Films*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

due categorie torna il riferimento alla semiotica, questa volta di stampo metziano, ma torna anche la semiotica teatrale di autori come Umberto Eco e Ivo Osolsobě, che hanno scritto pagine fondamentali sull'ostensione in rapporto alla significazione teatrale⁴⁹. La semiotica segna il punto di partenza di molte delle nostre riflessioni, anche se il suo orizzonte analitico legato al senso lascia spazio a impostazioni teoriche più fluide, meno vincolanti, legate al concetto di presenza in tutte le sue manifestazioni. Il corpo del performer, infatti, sfugge spesso al senso e costituisce uno dei principali fattori di piacere del testo⁵⁰. Scopo di molte delle nostre analisi non sarà quindi quello di interpretare l'agire del corpo in immagine, ma di descrivere i modi del suo apparire.

I materiali e il contesto

Nel nostro lavoro si sono posti fin dall'inizio con particolare veemenza due problemi: quello delle fonti e quello del corpus di film da analizzare. Innanzitutto, lavorare su di una dimensione europea voleva dire confrontarsi con una mole enorme di fonti primarie potenziali, alcune delle quali sono ora disponibili anche in rete, con sempre nuovi studi e orizzonti storiografici tra i più svariati. L'argomento stesso del nostro lavoro avrebbe potuto portarci in una miriade di direzioni. Si è scelto quindi di operare a partire dal frammento, dal contesto locale, dal singolo film o da un determinato performer per cercare di giungere a un discorso più complesso che abbracciasse orizzonti storiografici e teorici di più ampio respiro. È stato necessario costruire letteralmente passo a passo il nostro oggetto di ricerca. Di fondamentale importanza sono state, ad esempio, le ricerche condotte in ambito locale sulla rivo-

Questo autore ha sostenuto e ripreso la posizione di Metz, ma ha lasciato aperta la possibilità di rintracciare nel testo simulacri di interazioni comunicative (deittiche) o, come diremmo noi, modi dell'esperienza inscritti nel testo. Per una ricostruzione esaustiva del concetto all'interno degli studi cinematografici cfr. G. MANETTI, *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Protagon Manetti, Siena 1998.

⁴⁹ U. ECO, *Semiotics of Theatrical Performance*, in «The Drama Review», XXI, n. 1 (1977), pp. 107-117 e I. OSOLSOBĚ, *Cours de theatristique générale*, in «Études littéraires», XIII, n. 3 (1980), pp. 413-435.

⁵⁰ Non si può che rimandare a R. BARTHES, *Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein*, in «Cahiers du cinéma», n. 222 e R. BARTHES, *Diderot, Brecht, Eisenstein*, in «Revue d'esthétique», n. 2-4, pubblicati ambedue in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Edition du Seuil, Paris 1982 (trad. it. di GIAN PAOLO CAPRETTINI, *l'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Einaudi, Torino 1985, pp. 42-61 e 89-97).

luzione apportata dai film di Asta Nielsen nel contesto di Zurigo, nonché la scoperta della dimensione europea di tale fenomeno durante i lavori della conferenza di Francoforte dedicata all'attrice⁵¹. Il debutto cinematografico di Asta Nielsen è considerato lo spartiacque tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque* e in questo senso ha strutturato buona parte del nostro lavoro. Approfondire un contesto come Zurigo ha reso possibile operare delle distinzioni e delle macrocategorie di performer passibili di analisi e, inoltre, ha permesso di fare riferimento a materiale e a episodi di storia locale illuminanti rispetto a questioni storiografiche più ampie, come nel caso del ritrovamento di alcuni paratesti o della querelle sulle versioni del 1908 e del 1913 de *Gli ultimi giorni di Pompei*.

Le ricerche in ambito svizzero, condotte in archivi della città di Zurigo e non solo, hanno influenzato anche la scelta di orientare la ricerca soprattutto verso i contesti italiano e tedesco, senza tuttavia trascurare il contesto francese, egemone in Europa fino agli inizi degli anni Dieci⁵². Il cinema tedesco, vero trampolino di lancio di Asta Nielsen e istituzione tra le più interessanti dal punto di vista (proto)teorico, richiedeva una considerazione sostanziale. A giocare un ruolo di primo piano è stato, però, il cinema italiano, uno dei contesti più interessanti per analizzare la scoperta dell'attore, a causa della presenza di categorie di interpreti molto particolari e caratteristici – le dive e i forzuti su tutti – per la straordinaria influenza del teatro di prosa nei confronti del cinema e soprattutto per la buona disponibilità di fonti come i manuali, i prontuari, i precetti e gli articoli su rivista destinati all'aspirante attore cinematografico. Fonti che in altri contesti si fatica a reperire.

I manuali destinati all'attore, in particolare, si presentavano di primo acchito come qualcosa di estraneo alla pratica del tempo, come un oggetto alieno rispetto all'osservazione diretta dell'attore cinematografico. Per renderli produttivi è stato necessario comprendere che la via che conduce da queste fonti ai testi e, soprattutto, alle performance non è sempre diretta. In ogni caso, comunque, le nostre scelte di analisi, che si trattasse di paratesti, singoli film o performance, hanno privilegiato materiale, personalità, esperienze esemplari ed emblematiche che potessero anche mettere alla prova alcune delle proposte metodologiche comprese nel nostro lavoro. I contesti e il periodo affrontati, insomma, non sono considerati secondo criteri di continuità e di sviluppo storici, ma sono osservati a partire da emergenze particolari, talora

⁵¹ M. LOIPERDINGER, U. JUNG, *op. cit.*

⁵² Più sporadiche, invece, le incursioni in territorio danese, russo e britannico.

eccezionali, con il tentativo comunque di restituire attraverso una rete di rimandi, corrispondenze e richiami uno spaccato storico del periodo. Le differenti analisi sono state infatti il punto d'incontro tra frammenti importanti di storia del cinema della *seconde époque*, teoria del cinema e della performance cinematografica.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore

Quaderni di Serafino Gubbio operatore è stato un altro di quegli incontri che hanno contribuito a strutturare in maniera decisiva il nostro lavoro. Il romanzo di Luigi Pirandello nel tempo è diventato una sorta di punto di riferimento euristico, benché esso non possa a tutti gli effetti essere definito come opera teorica in senso stretto. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ambientato nel mondo del cinema muto, non è soltanto un documento storico attendibile relativo ai contesti di produzione degli anni Dieci, ma ci restituisce indirettamente le impressioni di uno spettatore a contatto con la novità culturale costituita dall'attore cinematografico. Nel romanzo di Pirandello non troviamo tanto un'interpretazione del fenomeno cinematografico, ma alcune delle emozioni, delle sensazioni, lo stupore, lo choc, il fascino e l'orrore provocati dal corpo performante trasfigurato dall'immagine cinematografica. La forte critica pirandelliana nei confronti del cinema è nulla a confronto delle suggestioni (proto)teoriche che lo scrittore ci offre al di sotto dell'apparente semplicità della sua opera. Pirandello non interpreta, bensì esperisce.

Il romanzo pirandelliano ci ha spinti inoltre a considerare altri esempi di letteratura finzionale d'argomento cinematografico per ricostruire alcuni aspetti della spettatorialità delle origini e degli anni Dieci in rapporto alla presenza del performer e dell'attore nel film. Insieme a questi, hanno trovato spazio anche resoconti non finzionali di spettatori coevi, testimonianze dirette quindi, che riescono in ugual maniera a restituire alcune delle caratteristiche della spettatorialità degli anni Dieci. Si tratta sia di spettatori "ordinari", come nel caso del giovane e sconosciuto Gino Ambrosetti, sia di frequentatori "straordinari", come Gor'kij e Kafka.

Lo spettatore è una figura che torna frequentemente nel nostro lavoro. Oltre allo spettatore individuale, empirico, che ci fornisce una testimonianza diretta della sua esperienza, e lo spettatore "di finzione" dei testi letterari, come abbiamo detto, considereremo anche lo spettatore iscritto nei testi e nei paratesti cinematografici secondo prospettive differenti, prendendo spunto dalla semiotica dell'esperienza mediale, come già ricordato, ma anche dalla semiopragmatica e dalla pragmatica stori-

ca. La considerazione di questi sistemi teorici e metodologici riguarda soprattutto la capacità di risalire a uno spettatore ideale, implicito all'interno dei paratesti e dei testi. Tuttavia anche se facciamo riferimento ad alcuni tratti del metodo di queste discipline, come già ricordato, non ne condividiamo sempre il fine, in quanto le nostre analisi trascendono sovente la dimensione della significazione per approdare a considerazioni legate maggiormente al concetto assai più liquido di presenza.

In un tale lavoro, come ovvio, non poteva mancare nemmeno lo spettatore "critico", anche se questa tipologia è considerata ancillare rispetto al momento analitico legato alle fonti primarie. Nel corso dei capitoli non si troveranno, infatti, tentativi di ricostruire le tendenze della critica di allora, anche se non sarà trascurata la ricezione dell'attore in ambito elvetico da parte dei primi critici, nonché le numerose suggestioni della prima saggistica tedesca dell'epoca che rappresentano molto probabilmente l'avanguardia (proto)teorica del tempo.

Struttura del lavoro

Nel primo capitolo, intitolato *Prima dell'attore*, affronteremo la performatività della cosiddetta cinematografia-attrazione. Perché prendere in esame il performer delle origini in un lavoro dedicato all'attore degli anni Dieci? Innanzitutto, abbiamo avvertito l'esigenza di costruire un modello d'analisi, o per meglio dire, un orientamento analitico a partire da un contesto variegato dal punto di vista della produzione performativa, in cui la finzione non gioca un ruolo di primo piano. Anche se nel nostro lavoro ci occupiamo sostanzialmente del performer "classico", ovvero del performer impegnato a interpretare un personaggio piuttosto definito, infatti, ci sembrava metodologicamente produttivo pensarlo all'interno del concetto più ampio di performatività mediata. Inoltre, era necessario affrontare questo argomento per poter sottolineare al meglio i fattori di discontinuità tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*, nonché le differenti logiche sottese a questi due periodi storici in rapporto alla presenza umana nel film.

Nel secondo capitolo affronteremo la trasformazione del cinema in Europa a partire dal contesto di Zurigo. La sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico, l'introduzione di differenti forme di noleggio e distribuzione della pellicola, a partire dal 1907, sono indagati come fenomeni che anticipano l'esplosione del fenomeno Nielsen. Anche nella città di Zurigo, infatti, i film di Asta Nielsen spopolano e provocano in pochi mesi lo stravolgimento della programmazione cinemato-

grafica delle differenti sale attraverso l'introduzione del lungometraggio. A partire da questo momento il performer cinematografico diviene l'argomento centrale per promuovere un film. L'attore si trasforma inoltre nello strumento principale per sostenere la rispettabilità dello spettacolo cinematografico contro gli strali censori degli oppositori del medium. Questo capitolo acquista importanza e respiro europeo soltanto se inserito, come abbiamo cercato di fare, all'interno della serie di studi di stampo locale condotti da altri ricercatori per la conferenza dedicata alla fortuna delle pellicole di Asta Nielsen in ambito internazionale⁵³. La ricerca sulla ricezione nel contesto zurighese ha permesso inoltre di orientarsi con più facilità all'interno di una produzione molto variegata come quella della *seconde époque*.

Nel terzo capitolo lavoreremo soprattutto su paratesti e testi filmici in rapporto alla *mise en présence* dell'attore. Scopo di questa parte del lavoro è quello di mettere in luce le differenti tipologie di presentazione della figura umana operate dal corpo filmico e dalle sue protesi. In particolare ci siamo concentrati sul manifesto cinematografico, sul prologo visivo e su altre tipologie di soglie testuali in cui abbiamo riscontrato la presenza di configurazioni ostentative tra le più significative. In questo capitolo cercheremo di far emergere, inoltre, l'importanza del paratesto nell'orientare il rapporto tra corpo cinematografico e spettatore, la funzione di mediazione operata dall'attore stesso in rapporto al lungometraggio e all'entrata dello spettatore nella finzione, nonché casi d'influenza dell'attore teatrale sulla *mise en présence* del periodo.

Nel quarto capitolo, invece, prenderemo in considerazione singole performance attoriali capaci di sollevare problematiche storiografiche e critiche più ampie legate all'attore degli anni Dieci in Europa. In prima istanza, abbiamo deciso di affrontare un'analisi comparata di testi filmici canonici che permettessero di rilevare alcune peculiarità della cultura performativa della *seconde époque*. Sulla scorta di alcuni documenti ritrovati a Zurigo, a partire quindi da una *querelle* locale alquanto emblematica, abbiamo comparato le due versioni Ambrosio de *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1908 e del 1913, rilevando l'abisso che separa una performatività di transizione come quella del 1908, imbrigliata in parte nel dispositivo attrazionale e votata alla sintesi e velocità dell'azione, soprattutto a causa del formato corto, e una performatività più distesa ed emancipata dal dispositivo attrazionale stesso. La scoperta dell'attore è in parte conseguenza dell'aumento di metraggio e,

⁵³ Cfr. M. LOIPERDINGER, U. JUNG, *op. cit.*

quindi, del tempo concesso all'attore per curare l'espressione, il gesto, la posa e per restituire psicologie a tutto tondo dei personaggi, ma anche dell'avvicinamento della macchina da presa, che rivela le potenzialità della mimica facciale al di là del primo piano.

A partire da una recensione d'epoca di Malwine Rennert, abbiamo stabilito un altro raffronto tra *Padre* dell'Itala Film di Torino ed *Enoch Arden* di David Wark Griffith. Una comparazione che ci ha permesso di affrontare l'annosa questione del sistema di costruzione dello spazio filmico in profondità, di stampo europeo, e della costruzione dello spazio filmico attraverso il montaggio, di cui Griffith è stato maestro, in rapporto alla performatività.

La seconda parte del capitolo è stata dedicata invece al femminile, il vero protagonista della *seconde époque*. In questo caso non ci si poteva esimere dal considerare il diva film italiano, rappresentato nel nostro caso dall'arte di Lyda Borelli. Questa scelta è dovuta al fatto che proprio il diva film si è rivelato il terreno d'elezione per "pensare" il cinema della *seconde époque*, per analizzare la sua estetica e i suoi interpreti. Si tratta certo di una produzione per molti versi d'avanguardia⁵⁴, ma non per questo meno utile nel rivelare caratteristiche fondamentali dell'epoca storica presa in considerazione. Insieme a Lyda Borelli, al suo cinema teatrale, masochista e isterico, siamo tornati ancora su Asta Nielsen. L'artista è stata considerata, grazie al suo talento, alla sua intelligenza e al grande potere contrattuale acquisito, autrice di se stessa, almeno fino a quando gli spazi concessi all'attore dal cinema che lei stessa aveva contribuito a rendere grande, non si sono ristretti, fino a relegarla ai margini del sistema produttivo.

In chiusura, troveremo un capitolo che riguarda il "racconto dell'attore" e affronta quindi più in profondità rispetto ai capitoli precedenti il tema della ricezione. Terreno d'elezione di questa parte sono stati i racconti di finzione d'inizio Novecento che hanno narrato sotto diversi punti di vista il performer e l'attore cinematografici. L'analisi di questi racconti ha permesso di ricostruire elementi dell'esperienza cinematografica che altrimenti sarebbero rimasti oscuri. Il solo riferimento agli spettatori "critico" e "implicito" dei paratesti e dei testi non era sufficiente per far emergere tratti fondamentali della complessità della ricezione dei corpi cinematografici negli anni Dieci. Occorreva investigare, seppur non in maniera sistematica, il possibile conflitto tra il

⁵⁴ Riprendiamo questa definizione da G. GUCCINI in *Il cinema delle divine. Un'invenzione all'avanguardia*, in G. FARINELLI, J.L. PASSEK (a cura di), *Star al femminile*, Transeuropa, Ancona 2000, pp. 103-117.

progetto esperienziale dei testi e la risposta ricettiva, oppure semplicemente cercare testimonianze di vissuto spettatoriale capaci di dialogare con questioni emerse già nei capitoli precedenti. In questo capitolo abbiamo cercato di problematizzare l'utilizzo di fonti finzionali al fine di ricostruire la ricezione spettatoriale ma abbiamo preso in considerazione anche documenti non finzionali come un diario dell'epoca ritrovato nell'archivio di Pieve Santo Stefano, in Toscana, o l'eccezionale reportage giornalistico del letterato italiano Giustino Ferri. A chiudere, un confronto tra due capolavori degli anni Dieci: il già citato *Quaderni* di Pirandello e *Die Films der Prinzessin Fantoche* del meno conosciuto, ma altrettanto brillante, Richard Arnold Bermann.

Indice

<i>Introduzione</i>	7
<i>Capitolo Primo</i>	
Prima dell'attore	29
1. Corpi, fantasmi, fenomeni da baraccone e <i>personalities</i> nel cinema delle origini	29
2. Ostensione, <i>Mise en présence</i> e serie culturali	49
3. Ostentazione e cinematografia-attrazione	59
4. La lettura, lo sguardo e la prassi spettatoriali	73
<i>Capitolo Secondo</i>	
La trasformazione del cinema in Europa	83
1. Prima della rivoluzione, ovvero la sedentarizzazione dell'esperienza filmica	83
2. Una rivoluzione produttiva, distributiva, spettacolare	91
3. La scoperta dell'attore. Asta Nielsen e non solo	109
4. Il ruolo dell'attore nell'affermazione del cinema nella sfera pubblica	126
<i>Capitolo Terzo</i>	
Esperienza filmica, <i>mise en présence</i> e ostentazione nel cinema della <i>seconde époque</i>	135
1. Paratesti	141
2. <i>Limina</i> (parte I): il prologo visivo	158
3. <i>Limina</i> (parte II): l'inizio del racconto e la morte in scena	176
4. Il cinema della <i>seconde époque</i> e la performance nella performance	200
5. Il ritratto dell'attore nel film della <i>seconde époque</i>	214
<i>Capitolo Quarto</i>	
La performance della <i>seconde époque</i>	229
1. <i>Die letzten Tage von Pompeji</i> (il ritmo, il gesto e la mimica)	230
2. Heureka! (l'energia e l'espressione)	248
3. Lyda Borelli: teatro e masochismo (intermedialità)	264
4. <i>Die Filmprimadonna</i> (autorialità)	277

Capitolo Quinto

Il racconto dell'attore	287
1. <i>Devant le cinématographe</i>	289
2. Il desiderio d'attore	298
3. L'attore della <i>seconde époque</i> tra immaginario e quotidianità	304
4. Il racconto dell'attore e la modernità	311
<i>Conclusionione</i>	323
<i>Bibliografia</i>	331
<i>Film citati</i>	361

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di maggio 2017