

Studi cinematografici

Collana diretta da Alberto Scandola

Jacqueline Nacache

L'attore cinematografico

Prefazione di Alberto Scandola

Traduzione di Nina-Lisa Riviaccio e Alberto Scandola

Negretto Editore

In copertina: Anna Magnani in *L'amore* di Roberto Rossellini (1948)

Traduzione della bibliografia
e ricerche bibliografiche a cura di Caterina Rossi

Impaginazione e grafica di copertina
a cura di Officine Grafiche di Elena Avanzini (Mn)
info@officine-grafiche.it

Titolo originale: *L'acteur de cinéma*, Nathan, Paris 2003

© Negretto Editore, Mantova, novembre 2012
Telefono 340 5241726
negrettoeditore@gmail.com www.negrettoeditore.it
Tutti i diritti riservati

Isbn 978-88-95967-22-6

Indice

Prefazione	9
Introduzione	11
Capitolo 1 - Nascita di un attore	15
L'attore, o come sbarazzarsene	17
<i>Platone e Aristotele</i>	18
<i>Un attore ingombrante</i>	19
Verso un attore di cinema	20
<i>Nuovo mestiere, nuove regole</i>	20
<i>L'attore come paradosso</i>	21
<i>Persistenza del teatro</i>	23
Un attore senza aura	24
<i>Tutto recita nel film</i>	24
<i>Il cinema non è una questione di attori</i>	24
<i>Attenuare la presenza</i>	26
Pensare l'attore	27
<i>Fotogenia e fisionomia</i>	27
<i>Un culto del gesto</i>	28
<i>Presenza, pericolo e combustione</i>	29
<i>Tutti gli attori sono dei bambini</i>	30
Capitolo 2 - Un momento teorico	32
Una rivoluzione teatrale	32
<i>L'arte dell'attore</i>	34
<i>Stanislavskij e Mejerchol'd</i>	36
I registi storici	39
<i>Kulešov</i>	39
<i>La FEKS</i>	42
<i>Ejzenštejn</i>	43
<i>Barthes, Brecht, Ejzenštejn</i>	45
<i>Pudovkin</i>	47
Verso il sonoro	49
<i>Eloquenza e sobrietà</i>	49
<i>L'incontro di un corpo e di una voce</i>	51
<i>Ritorno a teatro</i>	52
Capitolo 3 - Ciò che fa un attore	53
Utilizzare il proprio aspetto	53
<i>Il bello, il brutto</i>	53
<i>Una forma plastica</i>	55
<i>Gesto ed espressione</i>	56
Un rapporto confuso con la mimesis	58
<i>Recitazione e non-recitazione</i>	58
<i>Fare e fingere</i>	59
<i>La naturalezza</i>	60
Corpo, voce, movimento	64

<i>Tecnica del gesto, gesto tecnico</i>	64
<i>La voce</i>	67
<i>Dalla forma fisica alla stanchezza</i>	69
<i>La danza</i>	71
The actor is the limit	72
<i>Tecnologia e scomparsa</i>	72
<i>L'immagine hard</i>	73
<i>La fantasia finale</i>	74
Capitolo 4 - L'attore, il regista: artisti e modelli	76
La direzione d'attori	76
<i>L'azione e l'interpretazione</i>	76
<i>Un legame occulto</i>	77
<i>Troupe, duetti e feticci</i>	79
L'attore come materiale	80
<i>Von Sternberg</i>	81
<i>Hitchcock</i>	83
<i>Bresson</i>	85
<i>Pasolini</i>	88
Armonie e incontri	89
<i>«Il nostro lavoro comincia con il volto umano»</i>	89
<i>La "famiglia": John Cassavetes</i>	91
<i>L'attore-regista</i>	93
Capitolo 5 - Attore e personaggio	96
Stati del personaggio	96
<i>Personaggi in cerca d'attore</i>	96
<i>Remake e serie</i>	97
<i>Disfatta dei miti</i>	99
L'attore personaggio	100
<i>L'inevitabile pienezza</i>	100
<i>Una coppia significante-significato?</i>	101
Alcuni attori-personaggi	103
<i>Attori di complemento</i>	103
<i>Supporting Actors</i>	104
<i>L'attore del documentario: un autoperpersonaggio?</i>	106
<i>Il figurante</i>	109
Lontano dalla mimesi	111
<i>Una garanzia della finzione</i>	112
<i>I "prototipi corporei"</i>	114
Capitolo 6 - L'attore americano	116
La naturalezza americana	116
<i>Da Delsarte all'AADA</i>	117
<i>Recitare il proprio ruolo</i>	117
<i>Il destino della metamorfosi</i>	118
Le trasformazioni della recitazione hollywoodiana	120
<i>Attori americanizzati</i>	120
<i>Attenuare la performance</i>	121

<i>La tradizione dell'attore fisico</i>	123
L'Actors Studio	127
<i>Un metodo</i>	128
<i>Una nuova presenza del corpo</i>	129
<i>Una forma ideale per la recitazione</i>	131
Un'evoluzione irreversibile	135

Capitolo 7 - Attore vero, non attore 137

Una ricerca di verità	137
<i>Recitare o vivere?</i>	141
<i>Troppo vero uccide il vero</i>	142
L'attore non professionista	144
<i>L'attore del neorealismo</i>	145
<i>Paradossi della verità</i>	147
<i>I corpi veri sono ingannatori</i>	148
Il bambino attore	151
<i>Una verità tenace</i>	151
<i>Il child actor hollywoodiano</i>	153
<i>Come l'etica interviene nella direzione degli attori</i>	154

Capitolo 8 - L'attore e l'analisi 156

Critica: un discorso d'amore	156
<i>Affetto e contemplazione</i>	156
<i>Un progresso irreversibile</i>	158
<i>L'attore-autore</i>	159
Una problematica: la star	162
<i>La star al centro del film</i>	162
<i>Studi femministi</i>	164
<i>La preistoria degli Star Studies</i>	167
<i>Lo sviluppo degli Star Studies</i>	169
Analisi testuale: l'attore come testo introvabile	174
<i>L'impossibile semiologia del testo</i>	175
<i>Una concezione dell'immagine</i>	177
<i>Un momento di moderazione</i>	179
Un cantiere in corso	180
<i>Un campo interdisciplinare</i>	180
<i>Il dominio americano</i>	181
<i>Cinema e teatro</i>	182
Prospettive	184
<i>Relazioni tra attori</i>	186
<i>Il ritorno alle immagini</i>	188
<i>Un gesto: La morte corre sul fiume</i>	189
Conclusione	191

Bibliografia	193
--------------	-----

Indice dei film	203
-----------------	-----

Indice dei nomi	211
-----------------	-----

Prefazione

Immagine senza carne, figura dell'assenza nonché principale vettore dell'identificazione spettatoriale, l'attore cinematografico ha per anni costituito un buco nero nella ricerca e nell'editoria del settore, restie - quanto meno in ambito europeo - a prendere in considerazione quello che resta il codice più visibile e al contempo più sfuggente del linguaggio cinematografico.

Pur nella sua natura di simulacro, infatti, il corpo attoriale è ciò che immediatamente si offre allo sguardo, costituendo una presenza dal destino multiforme e contraddittorio: segno astratto nella sperimentazione delle avanguardie e traccia del vero nel neorealismo, vertice dello spazio centripeto nel cinema classico e massa opaca nel cinema della modernità. E potremmo continuare.

Qualora eletto a star, l'attore può illuminare con la sua luce la regia ma anche ostacolare l'ego dell'autore. Il fatto che egli sia visibile - addirittura *troppo* visibile per la semiologia - non aiuta però l'analista, il quale si confronta, più che con un corpo solo, con una dualità mostruosa: né attore né personaggio, ma attore-personaggio dal corpo spesso amputato, ombra tremante e parlante con una voce non sua.

Uno dei meriti del presente saggio, che offriamo al lettore italiano a nove anni dalla sua edizione francese, è proprio quello di esaminare le contraddizioni e gli enigmi dell'«istanza attoriale», tanto ambigua quanto irrinunciabile. «Che l'attore sia fermo o in movimento - scrive l'autrice - che nasconda il suo personaggio o sia nascosto da lui, che la cinepresa lo capti interamente o in parte, qualsiasi film recitato sviluppa delle forme attoriali più o meno ricche o significanti, ma pienamente ancorate nelle strutture filmiche».

Le strutture filmiche prese in considerazione da Jacqueline Nacache, che trascura l'approccio socio-culturale al fine di riflettere sul ruolo dell'attore nella costruzione del senso, sono familiari anche al lettore italiano, il quale, tra i numerosi modelli d'analisi, troverà testi e soprattutto volti noti: dai divi del muto (Asta Nielsen) a quelli del Postmoderno (Christophe Lambert), passando per i corpi quotidiani del neorealismo (gli attori-bambini) e le

emozioni del Metodo (Marlon Brando, James Dean).

Prima di indagare l'attore come testo, apparentemente "introvabile" nel tessuto filmico, l'autrice si sofferma anche su questioni delicate da un punto di vista teorico e - aggiungo - modernissime oggi forse più di quanto non lo fossero nove anni fa. Il paradosso dell'attore non-professionista, i limiti della mimesi nel realismo e soprattutto la natura "ingannatrice" dei corpi veri - argomenti trattati nel capitolo 7 - sono nodi centrali, ad esempio, in certo cinema italiano contemporaneo (penso alle ricerche di Matteo Garrone, di Pietro Marcello o di Alice Rohrwacher).

Come in molti altri studi sul tema, il teatro è scelto quale termine di confronto per evidenziare la natura fantasmatica di un attore, quello cinematografico, che - in ossequio al Verbo di tutti i "realismi" - spesso non ha nemmeno bisogno di essere un attore. Bambini, oggetti, animali, paesaggi: da Robert Flaherty a Abbas Kiarostami, tutto recita nel cinema.

Solo l'attore però, pur «immagine nella quale l'umano ha poco peso», riesce a catturare il nostro sguardo e orientare le nostre emozioni. Per questo, nel corso della storia, la critica ha faticato a guardarlo con la giusta distanza, ovvero senza contemplazione e affetto.

Affetto che invece vorremmo il lettore rivolgesse a questa nuovissima collana di studi cinematografici, destinata a chi il cinema lo ama e vorrebbe conoscerlo meglio o semplicemente imparare ad amarlo: dagli studenti universitari ai semplici, ma irrinunciabili, appassionati.

Alberto Scandola

Introduzione

Gli attori e le attrici occupano quantitativamente la maggior parte della letteratura cinematografica, ma secondo modalità che variano poco: l'intervista, l'album, la biografia o le memorie. All'attore piace farsi vedere e raccontarsi. Anche quando è dietro le quinte, egli agisce rispetto ai parametri dello spettacolo e dell'esibizione, del glamour e dell'aneddoto. L'attore interessa il fan e il profano, ma lo studioso non lo prende in considerazione: come prendere sul serio uno che fa del film un parcosgiochi? E se mai l'attore riesce a suscitare ammirazione, questo avviene per ragioni vaghe e confuse: la bellezza, il fascino, una presenza enigmatica. Il che basta a farci concludere che gli attori di un film non ci guardano (in teoria non ne hanno neanche il permesso). E noi, studenti, universitari, critici, ricercatori, contraccambiamo: «Sui divi si sono scritte il maggior numero di parole ma anche le cose meno sensate» (Dyer, 1986). Eppure, a furia di ripetere così spesso che non si parla abbastanza degli attori, si finisce per parlarne, e più di quanto si pensi. Infatti, da un po' più di vent'anni, commentatori sempre più numerosi si dimostrano interessati all'attore di cinema, alla sua storia, alla sua tecnica, ai suoi rapporti con la creazione, con lo spettatore, con il campo artistico e sociale. Ma questi tentativi sembrano infimi, in quanto altri sono gli interessi che dominano il campo degli studi cinematografici; l'analisi delle opere, dei registi, delle influenze, degli stili; lo studio del cinema come linguaggio, come racconto, come arte audiovisiva. Sembra che l'attore abbia poco a che fare con quest'avventura, essendo inoltre vittima di un vecchio pregiudizio che risale alle origini stesse del teatro, ovvero la riprovazione morale, sociale, estetica che ha sempre colpito gli istrioni. Il cinema ha fatto sua questa riprovazione così come ha fatto suoi la maggior parte dei problemi posti, prima del suo avvento, dall'arte drammatica; ha perfino peggiorato la situazione, perché la difesa dell'attore non solo non aiuta la richiesta di legittimazione (ancora incompiuta oggi) dell'arte cinematografica, ma rischia spesso di comprometterla.

Non c'è da stupirsi, in un contesto simile, che le ricerche sull'attore abbiano ancora poca visibilità. Esse si articolano però su una tradizione vecchia quanto il cinema stesso. Da quando registi e critici hanno cominciato,

un secolo fa, a riflettere sulla settima arte, sono stati loro, più dei teorici, ad osservare, apprezzare, discutere e molto spesso scartare l'attore. Questa base teorica, spetta a noi costruirla, rassegnandoci di farlo nell'ambito limitato di questo libro, in maniera ridotta.

Qual è la situazione oggi? Siamo abbastanza sicuri del cinema, del suo posto nell'arte e nella società per non dover più temere di parlare degli attori? Sia ben chiaro che non si tratta di riabilitare una vittima della storia, né di difendere l'importanza della futilità, ma semplicemente di ricordare che, nonostante la resistenza continua dell'animazione, del cinema sperimentale, del documentario, il film narrativo di finzione come film recitato rimane la forma cinematografica dominante. Certo gli attori non fanno tutto, e sarebbe ingenuo fermarsi alla loro opacità; ma è anche illusorio volerla attraversare come uno spettro, come il semiologo, evocato in modo malizioso da André Gardies (1980), che incrocia Marilyn Monroe in ogni inquadratura senza vederla.

Per vincere questa cecità, bisogna innanzitutto dimostrare che l'attore di cinema non è stato regalato al film, ma fabbricato, conquistato, quasi inventato da esso: questo aspetto merita almeno un'inchiesta dettagliata nel corso della quale nascerà forse un'altra certezza. Lassù, sullo schermo, delle creature si agitano, donne, uomini, bambini (ci limiteremo agli umani, almeno per questo libro) parlano o tacciono, emettono o captano raggi luminosi, circolano nel quadro, lo dispongono e lo animano, si prestano a colori, personaggi, emozioni. Sono solo ombre, ovviamente, prese nella tela di una regia, d'un progetto formale e narrativo, e non ci verrebbe in mente di separarli. Ma non si può negare che regalino effetti d'immagine, di suono e di senso, a loro congeniali, al quadro che li circonda, alla luce che li illumina, alla regia che li organizza, e influenzano il film in tanti modi. Che l'attore sia fermo o in movimento, che nasconda il suo personaggio o sia nascosto da lui, che la cinepresa lo capti interamente o in parte, qualsiasi film recitato sviluppa delle forme attoriali più o meno ricche o significanti, ma pienamente ancorate nelle strutture filmiche.

Per analizzarle o cominciare a farlo sembra più semplice iniziare con la recitazione. Eppure, già da questa prima fase si pone in termini cruciali la questione del metodo. Nicole Brenez, il cui nome si presenterà spesso in questo libro perché si è spesso cimentata con questo problema, propone di iniziare ad indagare la recitazione solo dopo aver finito l'analisi di tutto il resto. Ma quando cominciare, se qualunque analisi è sconfinata? In questo caso è d'obbligo essere pragmatici, e anche umili. Se mancheranno ancora gli strumenti,

faremo con quel che abbiamo sotto mano. E se lo studio delle forme attoriali non ha né inizio, né fine, né limiti, possiamo comunque stabilirne il quadro e proporre l'idea - attraverso alcuni momenti di cinema, alcune dichiarazioni, alcuni gesti bloccati - che il corpo dell'attore è, se non quello che Serge Daney chiamava "la vera storia" del cinema, perlomeno la sua faccia visibile, leggibile, e perciò degna di tutta la nostra attenzione. Lo scopo di questo libro non è tanto studiare alcune prestazioni attoriali quanto costituire attorno all'attore un terreno legittimo di riflessione. Si è scritto molto sull'attore. È il momento di fare una pausa ed elaborare una prima sintesi.

Nonostante il titolo ampio e ambizioso, questo studio non ha nessun intento enciclopedico. I suoi spazi di silenzio, coscienti e voluti, devono essere capiti come un modo di incoraggiare ognuno ad occupare il territorio a modo suo. Inoltre, il discorso sull'attore richiede una padronanza del contesto storico, economico ed estetico delle opere presentate, e soprattutto una familiarità culturale con gli oggetti analizzati, il che ci porterà a privilegiare i campi a noi più congeniali (tra cui, in primis, film americani e francesi). La prossimità linguistica è altrettanto fondamentale, perché l'attore doppiato non è *uno* ma *due* attori; Jean Eustache, con l'esaltazione tipica della cinefilia classica, dichiarava di gradire la visione di film di Mizoguchi senza sottotitoli per non dover occuparsi della bravura della recitazione, ma quale studioso di cinema preferirebbe oggi non capire i dialoghi di *La Maman et la Putain*?

Due precisazioni per finire. La presenza registrata dell'attore, incisa nella pellicola è anche ancorata in spazi, epoche, comportamenti. Per questa ragione studiarlo presenta un interesse etnografico, sociologico, antropologico, ma non è di questo che ci occuperemo, se non di passaggio. L'attore (è una delle fatalità che incombono su di lui) ha anche il dono di portarci continuamente fuori dai film, nell'ambito professionale, economico, televisivo, psicologico, politico. Tali questioni sono importanti, fondamentali per alcuni lettori, ma su questo non ci soffermeremo più di tanto. Semplicemente, le questioni urgenti sono altre e bisogna fare delle scelte.

Infine, ogni volta che si parlerà di *attori* e *attrici* di cinema in modo generale, e visto che non esiste un termine neutro, si preferirà il maschile per motivi pratici. Questa scelta politicamente scorretta è evitata oggi dalla maggior parte dei testi anglosassoni, ma la lingua francese¹, purtroppo, scappa difficilmente alle ingiustizie grammaticali.

¹ Anche nella lingua italiana si preferisce scegliere il sostantivo maschile come termine neutro per indicare la professione attoriale.

Ringraziamenti

I miei ringraziamenti vanno a Michel Marie per la fiducia e a Francis Vanoye per aver permesso la nascita di questo libro e aver accompagnato con solerzia i suoi primi momenti. Grazie ai colleghi che mi hanno dato consigli e mi hanno segnalato o procurato articoli e volumi: Pierre Beylot, Rosemarie Godier, Hervé Joubert-Laurencin, Tim Palmer, Geneviève Sellier, Gianluca Sergi, Christian Viviani.

Grazie a Raphaëlle Moine per le nostre stimolanti conversazioni; a Alain Kleinberger, Barbara Le Maître e Thierry Tissot, Claire Nacache, Claudine e Jennifer Ruimi per il sostegno e gli incoraggiamenti.

E per finire grazie a Jean Roy per il prezioso aiuto, a Michaël e Lucile per l'affettuosa pazienza.

Capitolo 1

Nascita di un attore

Incarnazione del legame tra spettatore e film, vettore privilegiato dell'immaginario, l'attore cinematografico rimane misterioso e intatta rimane la domanda: che cos'è un attore cinematografico? Intorno a me si stupiscono del fatto che io mi ponga tale questione. L'attore non dovrebbe essere ciò che il cinema fa vedere con maggiore compiacimento? Non saprei dunque chi sono quelle donne, quegli uomini, quei bambini che abitano i film, mobili o immobili, muti o loquaci, quei volti, quegli sguardi, quei corpi che si espongono, quelle voci il cui timbro riconoscibile è per me la voce stessa del film? Non sono forse abbastanza informata sul mestiere – fingere di essere quello che non si è, di vivere quello che non si vive, rendendo l'illusione nel modo più perfetto - e sul rituale, set, cineprese, luce, prove, motore, azione, stop? Tutto ci porta a credere che l'attore sia il *tutto* del film, quello che il film contiene di più desiderabile, commovente, o odioso, ma in ogni caso umano. Credere che lo schermo sia innanzitutto uno specchio nel quale ci riconosciamo e che ci assomiglia. Ma tanta certezza merita la nostra diffidenza. A teatro c'è un corpo di fronte a me, il cui modo di funzionare mi affascina e m'intriga, preso nell'unità di un tempo e di uno spazio. Dell'attore di teatro, Valère Novarina può augurarsi che regali un giorno il «corpo vivo alla medicina, che lo si apra, che si sappia finalmente quello che si svolge là dentro, quando si recita». (*Lettera agli attori*). Al cinema, niente pelle e niente carne, niente fuori-dentro. L'attore è solo fantasma, *analogon* elettrico, vestigio di qualcosa che ha vissuto, che si è mosso, ha sorriso, pianto davanti alla cinepresa, ma di cui non rimane quasi niente. Egli è solo immagine nella quale l'umano ha poco peso, ma che non smette di orientare, di catturare lo sguardo. Eppure questa presenza lampeggiante che percepisco sullo schermo non mi appare tanto come traccia di un momento umano, ma sintesi di una temporalità multipla e frammentata. L'attore non è, a priori, quello che costa di più in un film, è addirittura quello che gli costa meno. Fonte essenziale di movimento, è anche l'aspetto essenziale di ciò che è "filmabile", ciò che si può sempre filmare quando nient'altro si farebbe catturare dalla cinepresa. Ma se quel volto è quello di una star, ecco che vale una fortuna, evoca il lusso e oscura tutto ciò che intorno a lui ha un prezzo. L'attore non

è il personaggio di finzione. Non posso confonderli, soprattutto se si tratta di un volto conosciuto, ricco di vite anteriori. Nello stesso tempo, egli si offre solo in quanto personaggio: come mi è dato da vedere nel film, come lo vedo nel primo istante, dai vestiti, dalla postura, dalla scenografia in cui si trova, è già personaggio e non sfuggirà né a questa condizione né a quella di essere se stesso. Di questo corpo illusorio, niente mi garantisce l'unità. In qualsiasi momento può essere separato dalla voce o dotato di una voce prestata. In qualsiasi momento l'inquadratura può isolarne i frammenti: curva della spalla tagliata dalla linea del quadro, ingrandimento inaspettato d'uno sguardo, d'un sorriso, piani di dimensioni diverse che il montaggio articola in effimere combinazioni. Di questo corpo non ho neanche la certezza che sia uno e autentico.

C'è forse qualcosa di composito, un'inquadratura di mani o di piedi che viene da un altro contesto, una controfigura per una scena impudica o difficile. Anche se conosco bene l'attore, non so mai sotto quale sorprendente aspetto il film me lo rivelerà, in quanto gli effetti più realistici possono esaltarne la bellezza, renderlo anonimo o sfigurarlo, farlo entrare nel regno della mostruosità, perfino rubarmene completamente il viso, uomo invisibile, donna-leopardo, uomo-elefante. Se volessi, per rassicurarmi, far coincidere l'attore nel film con l'immagine che percepisco di lui in televisione, mentre fa la promozione dei suoi film, mentre riceve dei premi, anche in questo caso non potrei farlo. Come riconoscere in una Sandrine Bonnaire avvenente, elegante, sorridente sul set televisivo dai colori vivi, i modi brutali di quella che vedo ne *Il buio nella mente*? Se è passato un po' di tempo - perché il dramma (o la fortuna) del pubblico di cinema è di non essere sempre contemporaneo rispetto agli attori che guarda-, l'abisso che separa le due immagini è insuperabile. Bisogna immaginare una vita spenta da tanto tempo, bisogna, con dolore, sovrapporre le rughe di Lauren Bacall alle immagini eternamente giovani de *L'isola del corallo*. Infine, vista la difficoltà di percepire qualcosa dell'attore nel flusso delle immagini in movimento, posso affidarmi alle fotografie, che mi propongono delle immagini, se non stabili, perlomeno fisse. Ma come posso fidarmi? Il ritratto fatto in studio, sofisticato e fuori dal tempo, non m'insegna niente, tranne una versione romanzesca e idealizzata di quei volti, come Roland Barthes scriveva a proposito dei ritratti dello Studio Harcourt (*Miti d'oggi*). Suddetto ritratto però non è più romanzesco, in fin dei conti, di un momento intimo di vita di famiglia rubato dai paparazzi, o di quel servizio fotografico di *Life* che mi promette di vedere Elizabeth Taylor senza trucco. Staccata

dai film come da qualsiasi realtà, pezzo di finzione immobile, la foto di un attore, in qualunque modo la si guardi, è sempre una messa in scena.

L'attore, o come sbarazzarsene

Da Platone a Shakespeare, l'attore è diventato il luogo comune di un'inevitabile analogia tra vita e teatro. Qualunque sia il regista (Dio, il destino, la storia) ogni essere umano può essere visto come parte di una grande *pièce* la cui fine è fin troppo conosciuta. Montaigne, citando Petronio, lo diceva ai suoi tempi: «Mundus universus exercet histrionam», il mondo intero recita. Ogni azione può essere assimilata al rappresentato e dunque al recitato: «L'uomo è l'unica specie drammatica» (Jean Duvignaud). La prossimità metaforica tra vita e rappresentazione si è talmente logorata che non ci si stupisce di sentir parlare di attori nel campo dell'economia (in situazioni che hanno ben poco a che vedere con la commedia), e soprattutto in ambito sociologico: siamo gli attori delle regie sociali che interpretiamo continuamente, per cui adottiamo discorsi, atteggiamenti, costumi particolari nell'ambito di rituali molto simili al teatro – con la differenza che i nostri personaggi non sono immaginari e che il dispositivo non è quello di uno spettacolo consentito e condiviso. L'etimologia favorisce sicuramente tale confusione. Per designare l'attore, né il latino né il francese hanno conservato l'*upokritès* greco (“quello che risponde”), parola che ha subito molto presto nella sua storia la deriva morale che sappiamo. L'*actor* latino è più semplice: prima di indicare il mestiere di attore significa molto concretamente «quello che fa, che agisce». Poi il francese avrebbe di nuovo creato confusione a proposito di quella parola, *attore*, il cui significato secondo il dizionario Robert rimase a lungo impreciso: “autore (di un libro)” nel 1236, poi “personaggio di una pièce” all'inizio del seicento, finalmente “comédien” (commediante)¹ nel 1663. Quest'ultima parola ha il merito di indicare un insieme di condotte codificate che permettono, su un palcoscenico in quanto tale di dare i tratti della realtà ad un personaggio fittizio. La nascita del *comédien* di cinema, questa nuova specie, avrebbe potuto imporre l'uso di una nuova parola, dal campo semantico ristretto. Invece alla fine è l'attore ad averla vinta, ma

¹ Nota del traduttore. *La parola comédien rappresenta un problema semantico in quanto nella lingua italiana la differenza tra acteur e comédien è assente. La traduzione letterale di comédien, commediante, è infatti carica oggi di un'accezione negativa non presente nel sostantivo francese.*

l'ambiguità attore/commediante rimane. Per gli anglosassoni, ha acquistato una sfumatura precisa, in quanto “*comedian*” indica l'attore di commedie e “*actor*” l'attore drammatico. Per noi francesi la sfumatura offre più libertà: *comédien*, più tecnico, suscita l'immagine d'un professionista al servizio della parte e del testo. La parola evoca il palcoscenico senza essergli esclusivamente riservata, ma non s'impone allo schermo. La sfera dell'attore include condizioni e statuti più vari. Il termine inglese “*performer*”, infine, è sempre più spesso usato a teatro per insistere «sull'azione compiuta dall'attore, in opposizione alla rappresentazione mimetica di un ruolo» (Pavis, 2008, p. 76)*. Solo nell'ambito del cinema emerge la differenza tra *acting*, attività collettiva degli attori al servizio della finzione, e *performing*, termine con il quale si invita il pubblico non più a concentrarsi sulla rappresentazione, ma a riconoscere ed ammirare la performance (d'una star, d'un clown, d'un ballerino, o semplicemente d'un “grande commediante”²).

Platone e Aristotele

Platone non aveva un'alta opinione del teatro, in quanto gli spettacoli drammatici erano secondo lui concepiti per un pubblico volgare, incapace di sforzi di rappresentazione, schiavo dell'imitazione. Preferisce l'epopea, recitata dal rapsodo e riservata ad un pubblico d'élite che non ha bisogno di rappresentazione. Certo la *mimesis* è condannata ne *La Repubblica* è una nozione complessa, che indica nello stesso tempo l'imitazione di un modello e il frutto di quest'imitazione. La critica che ne fa Platone è anch'essa di una grande complessità. Inoltre riguarda il campo della poesia nella totalità e non solo quello della rappresentazione drammatica. Tuttavia, è un principio di base del lavoro dell'attore, che mette in gioco tutti gli aspetti dell'attività mimetica, aggiungendo inoltre una dimensione tecnica con la padronanza dei modi d'espressione a lui congeniali. Riconsiderando le idee di Platone sul teatro, Aristotele paragona la coppia epopea/tragedia all'opposizione di due generazioni di attori, con gli attori epici che considerano quelli tragici delle “scimmie” per via del loro modo di recitare eccessivo. Eppure, precisa Aristotele, «come dunque gli attori moderni stanno agli antichi, nello stesso rapporto l'arte intera sta rispetto all'epica»³.

* Nota del traduttore: *I volumi stranieri sono segnalati nell'edizione italiana più recente o più reperibile.*

² Si veda Jerome Delamater, *Ritual, Realism and Abstraction: Performance in The Musical* in C. Zucker, 1990.

³ Aristotele, *Poetica*, traduzione e introduzione di Guido Paduano, Laterza, Bari 1998.

Nel Novecento il cinema ha lo stesso tipo di rapporto con il teatro che la tragedia aveva con l'epopea, e questa rivalità potrebbe anche ritrovarsi oggi nell'ambito dello stesso cinema, penso a quella tra cinema commerciale e cinema "d'autore". Del resto, se Aristotele difende la tragedia, non rinuncia a criticare gli attori: quando il teatro sembra contorto, non è colpa del poeta ma dell'attore. Mentre declama l'epos, anche il rapsodo può dimostrarsi cattivo attore, e «eccedere con i mezzi espressivi». La cosa migliore è ancora eliminare la tentazione della recitazione, visto che «la tragedia realizza il suo carattere specifico anche senza movimenti, come l'epica, in quanto rivela chiaramente le sue qualità alla lettura»⁴.

Un attore ingombrante

È solo l'inizio di una discussione che si presenterà di nuovo sotto molte forme: cosa fare dell'attore? Come sbarazzarsene? Ingombra, da tutti i punti di vista, la nostra civiltà occidentale. Quando nel Seicento prende forma in Francia la nozione di attore, ciò accade nello spazio limitato assegnatogli dalla società, dalla Chiesa e dalla retorica classica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e l'ultima parte, l'*actio* oratoria, insieme di tecniche di eloquenza insegnate tra l'altro dai gesuiti ai futuri professionisti della parola pubblica (Chaouche, 2001). Per molto tempo le leggi della declamazione si confondono con l'arte drammatica; poi, quando essa passa dall'enfasi all'interiorità, al realismo del gesto, alla psicologia, quando il regista prevale sull'attore, è tutto ciò che c'è d'umano nell'attore, di non riducibile alla tecnica della recitazione e alla regia, che ostacola ancora la perfezione teatrale e soprattutto la riflessione. Perfino nel campo del teatro, dove l'attore ha suscitato molto più interesse che al cinema, l'analisi del suo contributo allo spettacolo rimane un terreno poco conosciuto, per il quale si stanno ancora proponendo nuovi strumenti (Pavis, 2008).

⁴ Ibid.

Verso un attore di cinema

Nuovo mestiere, nuove regole

Il cinema dovrà anch'esso, lo vedremo, affrontare l'ingombro attoriale. Ma il suo arrivo alla fine dell'Ottocento sospende per un pò il problema, trasformando brutalmente il mestiere, lo statuto, il contenuto del concetto di attore. Fin dalle prime vedute dei Lumière, compaiono sullo schermo delle figure umane animate alle quali non corrispondono né il titolo di *comédien* né quello di mimo. Auguste Lumière, sua moglie e il loro figlio occupano i ruoli principali di *La colazione del bimbo*, la signora Lumière e le sue due figlie quelli di *L'uscita dal porto*. L'attore de *L'innaffiatore innaffiato* è il signor Clerc, un vero giardiniere al servizio della famiglia Lumière, e il ragazzo è un apprendista della fabbrica. Persone reali, certo, ma di cui si percepiscono soltanto ombre fluttuanti e silenziose; uomini e donne della strada, lontano da qualsiasi palcoscenico, colti dal vivo in una situazione reale o appena finzionale. Così, fin dall'inizio, il cinema usa il corpo come elemento della scenografia e dunque del mondo, ovvero in un modo che non ha nessun equivalente con il teatro.

Non ci sono ancora differenze tra la controfigura e il protagonista, le cui azioni concentrano l'attenzione della cinepresa. Ma è proprio questo che è prezioso. In un'epoca in cui né il montaggio né la scala dei piani possono frammentare il corpo, i film primitivi affrontano a modo loro la particolare condizione dell'attore cinematografico, che è qui senza esserci, recita senza fare l'attore, "agisce" e nello stesso tempo è agito, è catturato da una cinepresa che è al contempo «presa di vista» (*prise de vue*) e «presa di vita» (*prise de vie*), come dice François Niny (2000) a proposito del documentario. I primi "attori" professionisti non sono nei film, ma intorno ad essi: sono gli imbonitori che commentano, leggono le didascalie, rendono comprensibile il racconto, offrono una prima forma di voce fuori campo esplicativa. Tutto ciò richiede un talento sia di pedagogo che di attore, tanto che la fama del conferenziere oltrepassa a volte quella del film. In Giappone, il ruolo dei commentatori ("benshis") fu così importante che conferì loro fino all'arrivo del cinema sonoro un potere quasi dittatoriale. In Europa i veri attori si erano già in parte affermati e la loro attività aveva ormai delle regole, sotto l'influenza di un "maestro dello spettacolo". Nel suo teatro di posa di Montreuil, Georges Méliès costruisce, già nel 1897, un vero palcoscenico, «con trappole, appendiabiti, quinte» (Lenk, 1994). Egli definisce il lavoro

dell'attore, tra teatro e pantomima. La pratica di cui definisce le regole è anche una bozza di teoria che si basa su due principi fondamentali:

Il primo riguarda gli imperativi tecnici ai quali gli "artisti" non possono sfuggire: devono «capire di primo acchito quello che gli viene chiesto» per non rallentare le riprese che dipendono dalla luce del giorno; non devono restare immobili altrimenti si confondono con la scenografia, e devono perciò ricorrere a movimenti anche se ordinati. Perché sullo schermo i personaggi si trovano «come in una grande fotografia, schiacciati gli uni sugli altri», e se non recitano uno dopo l'altro, il rischio di confusione tra personaggi principali e secondari è importante. La seconda raccomandazione, nonostante questa concezione molto scenica della superficie dello schermo, è che l'attore lotti contro le sue tendenze teatrali. «Il gesto molto giusto che un attore fa quando accompagna la parola non è più comprensibile quando egli mima». Il buon attore cinematografico è quello «che "sa" farsi capire senza parlare, e il suo gesto, anche volontariamente esagerato, è sempre giustissimo». Il che spiega che perfino un ottimo attore di teatro possa non valere «assolutamente nulla in una scena cinematografica».

In effetti l'adattamento degli attori di teatro al cinema non si realizza senza difficoltà, non foss'altro che per ragioni materiali e psicologiche: l'obbligo di alzarsi all'alba per recarsi agli studi, la necessità di entrare e uscire dal personaggio a comando, l'assenza di stimolo del palco e delle quinte, di complimenti o di critiche, e soprattutto la riduzione della recitazione all'espressività del viso e del corpo (Lenk, 1994). L'attore non deve però, ricorda Méliès, confondersi con un mimo professionista che fa «la pantomima con dei principi convenzionali» poiché «la mimica cinematografica richiede uno studio e delle qualità specifiche... Bisogna che l'attore capisca che deve farsi capire, pur essendo muto, dai sordi che lo guardano».

L'attore come paradosso

Nel 1908, la collaborazione tra la società di produzione Le Film d'Art e la Comédie-Française, seguita da altre iniziative dello stesso tipo, testimonia un tentativo ufficiale di avvicinare al cinema il teatro e alzare il livello culturale e artistico. Si tratta forse, al di là di tutto, di ridurre la stranezza di quella creatura dalle sembianze umane che si vede agitarsi e trasformarsi in modo frenetico sugli schermi.

I più grandi attori, come Mounet-Sully, si lasciano allora tentare dal cachet, dalla pubblicità, dalla novità dell'esperienza. Ma *Le Film d'Art* non durerà. Quello che dura è il paradosso nel quale è preso l'attore cinematografico, allo stesso tempo nel teatro e fuori di esso, attivo e agito, muto e loquace. L'attore è storicamente una tensione, uno strappo, una sorta di mostro, e questo statuto resterà a lungo il suo nel campo della teoria. Per quanto riguarda la produzione, invece, la questione si è a poco a poco semplificata, man mano che il cinema si orientava verso la narrazione e la finzione, che si costituivano le leggi del racconto filmico, che si normalizzava l'uso delle didascalie e dell'accompagnamento musicale e che si attuavano in tutto il mondo diversi modi di gestione del cinema. Alcuni registi capiscono che è meglio scegliere attori formati per il cinema piuttosto che collaborare saltuariamente con attori di teatro. È il caso di Louis Feuillade. È uno dei primi a circondarsi di una troupe permanente di attori, a stabilire contratti duraturi che sostituiscono l'ingaggio per un solo film. L'industria del cinema si struttura e professionalizza i suoi attori. Essi rimangono però spesso anonimi, almeno fino al 1910 quando, con l'allungarsi del metraggio dei film per rispondere alla domanda pubblica, alcuni produttori chiaroveggenti si rivolgono di nuovo a famosi artisti del mondo del teatro e della lirica. Asta Nielsen gira *L'Abisso* nel 1910, Sarah Bernhardt *La regina Elisabetta* nel 1912, Eleonora Duse *Cenere* nel 1917. L'arte di recitare di Nielsen ne *L'Abisso* cerca subito nel cinema un modo di esprimere il suo erotismo vibrante (Audé, 1993). Molti altri, che il cinema lascia senza parole, non hanno niente da dargli in cambio. Louis Delluc diceva di Sarah Bernhardt, riguardando i suoi primi film, che era una "specie di criminale". In Italia, l'arte dei grandi attori della fine dell'Ottocento, la Duse, Zacconi, Novelli, è già in fase di declino. Essi si accontentano di ripetere sullo schermo il modo in cui recitano a teatro, più per registrare la loro performance che per cimentarsi con il cinema (Farinelli 2000, 108). A Hollywood, Adolph Zukor diventa con la *Famous Players* il più famoso promotore dello *star system*. William Fox trasforma un'attrice di teatro, la simpatica Theodosia Goodman di Cincinnati, in una *femme fatale* dallo sguardo intenso, dotata di tutte le attrattive dell'Oriente. Lo pseudonimo di questa mangiatrice di uomini è Theda Bara, anagramma scandaloso di "Death" e "Arab", e il suo personaggio di vamp si sviluppa tra il 1915 e il 1919, prima di cadere nell'oblio. Gli altri attori sono reclutati in tutti gli ambienti – cabaret, vaudeville, circo – e spesso per fare tutt'altra cosa che il lavoro di attore. Talora il cinema li sfrutta per il loro aspetto molto

caratteristico – e penso alle controfigure messicane o cinesi, che nei primi tempi di Hollywood speravano sempre di trovare lavoro girando intorno alle nuove aziende cinematografiche. Altre volte invece si chiedono loro soprattutto delle competenze fisiche, come successe con i primi cortometraggi Pathé, e ancora di più col cinema “burlesque”. L’attore del *burlesque* muto - e penso a Jean Durand, ai suoi Calino e Zigoto, alla morbida eleganza di Max Linder, a Mack Sennett e ai “Keystone Cops” negli USA - è un corpo elastico, sportivo, sospeso.

Persistenza del teatro

Tuttavia, mentre la tradizione dell’attore acrobata continua nei generi di azione e avventura, il teatro non perde peso. Anzi, la circolazione degli attori di teatro diventa abituale e regolare. In Francia, nonostante un breve tentativo per difendere uno stile di recitazione congeniale al film, gli attori degli anni venti vengono ancora in gran parte dal teatro, compresi quelli che recitano nei film dei registi d’avanguardia: Eve Francis per Louis Delluc, Georgette Leblanc e Jacques-Catelain per Marcel L’Herbier⁵. In Germania, Paul Wegener, Werner Krauss, Emil Jannings sono tutti formati da Max Reinhardt, direttore di teatro e regista. Lo stile “naturale” del teatro svedese dà i migliori risultati nei film di Victor Sjöström o di Stiller, venuti entrambi dall’arte drammatica. Negli Stati Uniti, la scena teatrale continua a fornire molti attori, i quali però poi devono essere preparati alle esigenze dello schermo. Che facciano carriera in Inghilterra oppure oltreoceano, pochi saranno gli attori britannici a non aver cominciato su un palcoscenico. In Cina, il cinema è conteso tra la copia dei film occidentali e i generi teatrali tradizionali. Bisognerà aspettare gli anni trenta e il “neorealismo” ante litteram di *Angeli della strada* (Yuan Muzhi, 1937) quello che il grande attore cinese Zhao Dan chiama “una vera recitazione cinematografica”. In Giappone, una stretta dipendenza rispetto al teatro impone il repertorio, in quanto i riti e le rappresentazioni del teatro *no* si ritrovano nelle principali regie cinematografiche, e l’*onnagata* (uomo incaricato di interpretare ruoli femminili) si arrende solo ad un “realismo” venuto dall’Occidente. E vedremo che in URSS i modelli teorici proposti per l’attore cinematografico si sono tutti costruiti/articolati su rivoluzioni teatrali.

⁵ Si veda a questo proposito la voce «Acteurs» in François Albera, Jean Antoine Gili (a cura di), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, Paris, 2001.

Un attore senza aura

Tutto recita nel film

Se l'attore cinematografico è difficile da concepire, questo accade perché, contrariamente a quello che si svolge sul palco, tutto "recita" in un film. Tutto ha un'anima – un albero, un oggetto, un paesaggio. Il cinema, come diceva Morin, «si nutre di cose umili, logorate dall'abitudine, le risveglia a una vita nuova». In effetti, il film promuove continuamente nuovi attori: scenografie, effetti, respiri e movimenti; animali con un valore drammatico quasi alla pari dell'uomo; e infine fantasmi la cui assenza vibrante fa risuonare i mondi del cinema. Fritz Lang, ricorda J-L. Leutrat, vede Rebecca, in una scena del film di Hitchcock, come se fosse presente⁶. Lo è, attrice assente, personaggio che non aspira, per esistere, all'incarnazione. Di fronte a questa rude e multipla concorrenza, l'attore è secondario, periferico, segnato in ogni caso da un deficit di presenza. Fin dall'apparizione del cinema, è l'uomo a stupire di meno. Dopo tutto, nota Jurij Lotman, la mobilità dei personaggi non aveva niente di nuovo, mentre la locomotiva e il fogliame dietro *La colazione del bimbo* commuovono e sorprendono, per «il movimento insolito degli elementi dello sfondo, ai quali, tuttavia, erano state applicate le norme della messa in scena teatrale» (Lotman, 2009).

Il cinema non è una questione di attori

Se l'attore è il tutto del teatro, non lo è del cinema, la cui materia infinita, al di là dell'uomo, è «il flusso dei fenomeni visibili» (Kracauer). «Una porta che sbatte, una foglia al vento, le onde che lambiscono una spiaggia possono raggiungere il massimo potere drammatico», dice Bazin.

«Alcuni dei capolavori del cinema si servono dell'uomo solo come accessorio; come una comparsa, o un contrappunto della natura che costituisce il vero personaggio centrale. Anche se in *Nanook* o *Man of Aran* soggetto del film è la lotta dell'uomo e della natura, non ci potrebbe essere paragone possibile con un'azione teatrale, in quanto il punto d'appoggio della leva drammatica non

⁶ Cfr. Jean-Louis Leutrat, *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, Le Mani, Genova, 2008, p. 112.

è nell'uomo ma nelle cose. Come ha detto, credo, Jean-Paul Sartre, a teatro il dramma parte dall'attore, al cinema esso va dall'ambiente all'uomo»⁷.

«Partire dall'attore», appunto, diventa il presupposto con cui il teatro si difende, resiste all'invasione del cinema. Un luogo comune della critica teatrale, secondo Bazin, è «l'insostituibile presenza dell'attore», sul palcoscenico, presenza fisica finora perfettamente banale, e alla quale il cinema conferisce invece un immenso prestigio. Il teatro è il santuario dell'attore; il rumore, il respiro, la materialità del suo corpo sul palcoscenico dimostrano che non è *da nessun'altra parte* nello stesso tempo, che l'istante teatrale è effimero, unico, irripetibile, e perciò degno di tutto il rispetto. Secondo Benjamin questa è l'unica condizione possibile per un'aura dell'attore: «Poiché l'aura è legata al suo *hic et nunc*. L'aura che sul palcoscenico circonda Macbeth non può venir distinta da quella che per il pubblico vivente avvolge l'attore che lo interpreta»⁸. Gli attori cinematografici recitano in un altro modo: «Per la prima volta – e questa è la caratteristica del cinema – l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sì con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura». Gli attori cinematografici sono, secondo le parole di Pirandello citate da Benjamin, «come in esilio. In esilio non solo dalla scena ma anche da loro stessi», ombre tremanti, prive di corpo e di voce, condannate a recitare davanti alla piccola macchina. Come quella creatura pallida e indebolita avrebbe potuto resistere agli attacchi regolari che indicano l'attore come il grande nemico? Questo è cominciato presto, negli anni dieci, quando critici e artisti entusiasti dal cinema, cercando in esso la purezza di un'arte nuova, autonoma, di natura essenzialmente visiva e plastica vogliono ridurci il più possibile la pesantezza che ci mette ancora l'attore, quello che porta in sé di teatralità, e che offende la purezza della settima arte. Il padre di questa espressione, Ricciotto Canudo, è tornato continuamente sull'argomento. Contrariamente all'attore di teatro, quello del «dramma visivo» deve esprimere senza parlare: «Le figure umane vi appaiono come mobili concentrazioni della luce». Canudo ammira gli Americani, gli Svedesi, liberi secondo lui dai vincoli dell'arte drammatica, e trova il cinema francese troppo succube del teatro:

⁷ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 2008, p. 168.

⁸ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 2004, p. 33.

«Spingiamo il nostro servilismo verso il Teatro fino a scrivere a lettere d'oro sui nostri programmi il nome del teatro da cui è giunto allo schermo, tra una commedia e l'altra, quel tale attore o attrice, del tale o tal'altro teatro, abituato quindi a parlare per esprimere un dramma; senza comprendere che far seguire al nome dell'attore quello del suo "teatro" significa gettare discredito sulla stessa concezione della recitazione cinematografica»⁹.

Si tratta non solo di eliminare il teatro come riferimento culturale vincolante, ma anche d'imporre l'idea che il cinema richiede un nuovo tipo di attori. Quelli che vengono dal teatro devono perciò cambiare le loro abitudini. Evitare qualsiasi ricerca d'espressività grossolana è il chiodo fisso dell'epoca: la ricerca della naturalezza è cominciata senza alcun avvertimento, ed è solo l'inizio. Louis Delluc, critico e regista, lamenta il fatto che tanti grandi attori francesi «accentuano sullo schermo i tic, le intenzioni, la micromimica, invece di ridurli al minimo. Questo eccesso teatrale sfocia quasi sempre in una deformazione o in un ingrandimento vicino alla caricatura»¹⁰.

Attenuare la presenza

Come molti dei suoi colleghi, Delluc ammira l'approccio del cinema americano che ha avuto l'intelligenza di «formare attori speciali, votati alle esigenze del cinema, meno deformanti di quelle del teatro», e si fa commuovere più di tutto dalle performance fisiche, come quelle di Douglas Fairbanks, «attore da ginnastica e da sentimento, capace di rendere tutte le espressioni della vita moderna». Delluc non nega che ci siano grandi attori in Francia e in Europa, e preannuncia però nel 1919 che se si può sperare di vedere presto in Francia film «in cui non ci sia niente di stupido», bisognerà per questo prendere in considerazione «la soppressione quasi totale degli attori e attrici di cinema», dei quali resterebbero solo una dozzina. Per ingiusto e eccessivo che possa sembrare questo discorso, esso traduce il desiderio di capire e possibilmente di codificare la specificità dell'attore di cinema.

Ma questo desiderio ha per ora solo come risultato la volontà di attenuare in due modi ricorrenti la presenza troppo pesante dell'attore, che lo

⁹ Ricciotto Canudo, *L'officina delle immagini*, Bianco e Nero, Roma, 1966, p. 89-90.

¹⁰ Louis Delluc, *Écrits cinématographiques II, Cinéma & Cie*, Cinémathèque Française, Paris, 1986.

si consideri un “ginnasta” che agisce e non pensa (ciò che Aragon scriveva a proposito di Pearl White o di Tom Mix), o che diventi puro materiale esposto ai capricci del regista. L’attore-ginnasta, pura forma in movimento, ispira l’entusiasmo per il cinema americano, per la sua verginità, per quell’energia che l’Europa non potrà mai imitare. «Non ci sarà mai un Charlot in Francia» lamenta Ivan Mozzukin nel 1929¹¹. Ma oltreoceano Vachel Lindsay parla dell’attore come di un «pigmento sulla tela» del cineasta. Laddove il teatro si scandalizza che una scenografia possa rubare importanza all’attore, l’attore cinematografico è solo «l’umore della folla, o del paesaggio o del grande magazzino che sta dietro di lui, ridotto ad un unico geroglifico»¹².

Pensare l’attore

Fotogenia e fisionomia

Esiste, se vogliamo, un contrappunto a queste vedute. Le teorie gemelle della fotogenia e della fisionomia sono, fino ad un certo punto, teorie sull’attore, nel senso in cui tentano di rendere conto del mistero per il quale dei volti (e anche corpi, oggetti, paesaggi) impressionano miracolosamente la pellicola. Ma la fotogenia, presentata dal pensiero d’avanguardia (Delluc, Epstein) come una formula magica, infittisce il mistero anziché chiarirlo. L’attore vi è descritto come una cosa da poco, «superficie riflettente» capace di adattarsi alle più sottili intenzioni della regia senza affermare un’individualità troppo palese.

Béla Balázs va oltre con la sua fisionomia e l’avvento dell’«uomo visibile». Fisionomia, microfisionomia, polifonia espressiva: tutto ha un volto, ma il volto è tutto. Fiducia assoluta nel potere dell’espressione, e la capacità di alcune donne, di alcuni uomini, per dire, in un alfabeto di gesti, quello che non sarebbe comprensibile in nessuna lingua. Le descrizioni di Balázs hanno la forza delle immagini, come Asta Nielsen nello specchio:

«Pallidissima, le ciglie aggrottate, un’espressione di cupa serietà nei lineamenti, Asta si guarda nello specchio. Preoccupazione e indicibile ribrezzo si disegnano

¹¹ Citato da François Albera, 1995, p. 126.

¹² Vachel Lindsay, *L’arte del film*, a cura di Antonio Costa, Marsilio, Venezia 2008, p. 147.

su quel volto. Come un generale accerchiato da forze preponderanti che si chini ancora un'ultima volta sulla mappa: che si può tentare ancora? Non c'è via di scampo? Asta comincia con mano tremante a ritoccare quel suo viso deturpato. Maneggia il rossetto come Michelangelo dopo aver maneggiato lo scalpello nell'ultima notte della sua vita. È una lotta mortale. Lo spettatore segue col fiato sospeso i movimenti della donna davanti allo specchio. Nel vetro opaco e slabbrato scorge gli ultimi fremiti di un'anima ormai distrutta. Una donna cerca di salvare la propria vita col belletto. No, così no. Passa uno straccio sul viso. Ricomincia, ma è tutto inutile. Una scrollata di spalle. Si deterge definitivamente il viso con lo straccio. E basta quel gesto per significare che il volto ha rinunciato per sempre a vivere. La donna getta via lo straccio. Un primo piano mostra lo straccio che cade e si affloscia sul pavimento. Anche la mimica dell'oggetto è significativa. Così si affloscia, nell'ultimo istante, il moribondo»¹³.

Così la «mimica dello straccio» riduce a molto poco quel che precede, sottintendendo che al cinema gli attori sono alla pari degli oggetti, che tra di loro circola la stessa forza espressiva. Anche se la teoria fisionomica è bella e poetica, i suoi eccessi la rimandano allo stesso piano delle grandi utopie dell'espressione tipiche dell'epoca. La naturalezza dell'attrice, il suo volto raggianti e la precisione eloquente dei suoi gesti possono essere ammirati, ma nessuno si preoccupa dell'essenziale, ovvero della presenza ambigua d'un corpo così lontano, nel tempo, e che tuttavia colpisce così tanto lo sguardo e l'immaginario.

Un culto del gesto

Oggetto di culto durante quasi tutto il periodo del muto, il gesto turba e affascina, seppur in misura minore rispetto alla presenza. Si scopre una nuova lingua, più potente delle parole e ancora di più quando si emancipa dall'eccesso di espressività. Il linguaggio del corpo e del volto è tanto più ammirato quanto più il gesto impara a diventare inutile, a valere solo per se stesso, per il suo slancio, per la sua bellezza plastica: il critico René Jeanne richiede nel 1922 la creazione di un "Museo di gesti" destinato a conservare le performance dei grandi attori (Albera, in Murcia & Menegaldo, 1996, p. 21). In Chaplin, Ricciotto Canudo ammira un «dizionario di gesti», che

¹³ Bela Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 61-62.

la sua esuberanza protegge da qualsiasi eccesso semantico.

Molto tempo dopo la fine del muto i teorici continuano a elogiare la superiorità artistica del non-verbale (vantaggio culturale confermato, ai giorni nostri, dal fatto che il muto sia più conosciuto dalle “élite” di cinefili che dal grande pubblico.) Per Rudolf Arnheim è nel muto che il significato ci giunge nel modo più artistico, grazie al gioco dei muscoli, del viso, delle membra, del corpo. La qualità emozionale della conversazione è resa ovvia, con una chiarezza e un’esattezza che sono inaccessibili al linguaggio.

Le cose sono però meno semplici di quanto sembrino e l’attore del muto deve, eliminando la sovra-espressività teatrale, promuovere il gesto come fondamento d’un linguaggio espressivo. La sua recitazione sarà dunque compresa in una serie di tensioni, tra *overacting* e *underacting*, umano e disumano, enfasi e sobrietà. In Italia, le pose e la lentezza ieratica delle dive coesistono con la gesticolazione degli attori di *Cabiria* (1914). Il burlesque si può solo concepire in un rapporto dialettico tra l’“esuberanza” chapliniana (F. Bordat) e l’economia Keatoniana. L’impassibilità del Giapponese Sessue Hayakawa ne *I Prevaricatori* (1915) suscita l’ammirazione della critica intellettuale. Alla leggendaria inespressività di Mozzukin, emblema dell’effetto Kulešov, si oppone un cinema muto in cui l’attore, contando solo su se stesso, continua a ruotare gli occhi, ridere, piangere, fare smorfie, e ritrova così, come scrive Sylvie Pierre, «tutto il campo dei teatri infantili, tutte le rappresentazioni teatrali con un valore regressivo, primitivo, basso, popolare, etc.».

Presenza, pericolo e combustione

Ciò che è in gioco in questa tensione è niente meno che lo statuto della presenza cinematografica. Molto tempo dopo toccherà alla critica e alla teoria riproporre la questione al centro dei dibattiti sulle differenze tra teatro e cinema. È falso, scrive Bazin,

«dire che lo schermo sia assolutamente impotente a metterci “in presenza” dell’attore. Lo fa alla maniera di uno specchio (di cui si ammetterà che restituisce la presenza di quello che vi riflette), ma di uno specchio dal riflesso differito, la cui foglia di stagno trattenga l’immagine. È vero che anche a teatro Molière può agonizzare sulla scena, e noi avere il privilegio di vivere nel tempo biografico dell’attore; ma nel film *Manolete* assistiamo all’autentica morte del celebre torero, e se la nostra emozione non è altrettanto forte come quella

che avremmo provato se fossimo stati nell'arena in quel momento storico, tuttavia è della stessa natura»¹⁴.

L'emozione come prova di una presenza: il soggetto ha qualcosa d'incontestabile ma di ingenuo, pieno di fede nello «specchio segreto» dell'immagine cinematografica. Più tardi ancora Christian Metz, in un articolo fondatore, metterà ordine in quelle impressioni, distinguendo presenza e realtà. Dirà che il dispositivo teatrale, attori compresi, compromette l'impressione di realtà più di quanto non la favorisca: gli intervalli, il rito sociale, la presenza dell'attore sulla scena, non permettono che sia avvertita come reale la finzione sviluppata dalla pièce. Al contrario, continua Metz, «e proprio perché il mondo non interferisce con la finzione per smentire le sue pretese a costituirsi come mondo - cosa che succede a teatro - che la diegesi dei film può provocare questa strana e famosa impressione di realtà, che stiamo cercando di capire»¹⁵.

Tutti gli attori sono dei bambini

La rivalità cinema-teatro si è a lungo sviluppata sotto forme più o meno nobili. Si conosce la sfilza di luoghi comuni che tendono a sminuire la condizione dell'attore cinematografico rispetto all'attore teatrale. Sacha Guitry, prima di cambiare opinione, infierì a lungo contro un cinema «in scatola», privo di vitamine, che mette in scena attori che non recitano ma «hanno recitato»: così sono stabilite in modo quasi definitivo le competenze. Al cinema, dice Guitry, nessun'azione pericolosa è degna d'ammirazione, perché il successo è garantito; a teatro, è la possibilità stessa del fallimento che rende le cose meravigliose. Dalla parte del palcoscenico troviamo la maturità, la formazione, il rischio, «l'attore non registrato» (Laurent Terzieff). Sullo schermo invece l'infanzia, l'irresponsabilità: ci si prepara come si può per una parte, cominciando magari con l'acquisto di un paio di scarpe (Christine Boisson). Sul palcoscenico, il vero mestiere. Non ci sono tanti modi di imparare un testo, bisogna lavorare, mettercela tutta, vivere il trauma della rappresentazione. Per Fabrice Luchini, qualsiasi vero apprendimento

¹⁴ A. Bazin, *op. cit.*, p. 163.

¹⁵ Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1989, p. 32.

si svolge a teatro; la buona volontà dell'attore «non interessa il cinema».

Da questo punto di vista il cinema è precario, si basa su una ricerca rischiosa della giustezza, sempre condizionata dall'economia: il ciak può diventare ripetizione, o il contrario. Si parla a partner che non sono presenti, qualche volta al vuoto, non si esprime niente in modo che il volto rimanga una maschera che possa contenere tutte le emozioni, ci si rassegna facilmente a non avere nessuna visione d'insieme sul proprio lavoro. Si arriva sul set e qualche ora dopo si hanno rapporti intimi con un perfetto sconosciuto, sotto lo sguardo attento della troupe. Sternberg ironizza: per sopportare tale trattamento meglio non avere un'intelligenza troppo sviluppata, al massimo un'età mentale di dieci anni. Ovunque la frase diventa una specie di ritornello: per i registi, sempre stupiti di aver bisogno di un materiale così assurdo, l'attore di cinema è irresponsabile, angosciato dalla propria nullità. Per Jerry Lewis (*Scusi dov'è il set? Confessioni di un film maker*), gli attori hanno tutti nove anni, l'età in cui smettono di crescere. Per Godard, non sono soltanto puerili, ma anche vanitosi, pigri e pieni di pregiudizi.

Bisogna poi dire che tutti dicono la loro, a cominciare dagli stessi attori. Una giornalista chiede un giorno a Isabelle Huppert: «Arrivare al teatro non è giungere all'età adulta?». L'attrice si butta a capofitto in questa facile dialettica: il teatro, dove si lavora senza «rete di protezione», sotto gli occhi di tutti, è ovviamente più pericoloso. Eppure, non è proprio al cinema che bisogna essere veri e spesso lavorare senza rete di protezione? Non mancano gli esempi di attori feriti nell'esercizio un pò troppo realistico delle loro funzioni, da Tippi Hedren (*Gli Uccelli*) a Martin Sheen (*Apocalypse Now*). Non importa: il rischio puramente simbolico che l'attore teatrale corre sul palco, e che mette in pericolo solo il suo prestigio, è sempre considerato più importante dei pericoli fisici dell'attore cinematografico. Di quest'ultimo si dice comunemente che «dà prova di sé» a teatro, ma non viceversa. L'attore o l'attrice di teatro in visita sullo schermo onorano un film della loro presenza. Il teatro continua a godere di un grande prestigio culturale e un can-can mediatico accompagna sempre gli attori cinematografici che calcano le scene (si veda per Isabelle Huppert lo scalpore in occasione delle sue prestazioni teatrali in *Orlando* o *Medea* al festival di Avignone). Si può ammirare quello che Roland Barthes elencava tra i «miti del Nuovo Teatro», eredi a loro volta dei miti di quello antico: la «combustione» di un attore «divorato dal personaggio», «bruciato in un vero rogo di passione» (*Miti d'oggi*). Almeno, sottolineava Barthes con senso dell'umorismo, lo spettacolo valeva il prezzo del biglietto. Sullo schermo, il fuoco sarebbe sempre stato spento.

Capitolo 2

Un momento teorico

Una rivoluzione teatrale

Due direzioni condizionano di solito qualsiasi discorso sulla recitazione; due direzioni che potremmo per farla breve riportare alla dialettica nicciana dell'apollineo e del dionisiaco¹. Da un lato l'ordine, la calma, il controllo - ovvero, per un attore distaccato un modo di recitare elaborato in modo cosciente, un lavoro sottomesso a delle regole precise; dall'altro la passione e la possessione, l'attore *entusiasta* che, lontano dai giochi di maschere e di simulazione, si lascia trasportare fuori da se stesso.

La seconda è storicamente la più antica. Risale alle origini religiose del teatro. Sta nel suo movimento naturale e risponde all'attesa di uno spettatore in cerca d'emozione, d'ebbrezza, d'identificazione. Regolarmente riattivata, in particolare sotto la forma attenuata della "sensibilità", essa domina le concezioni dell'arte drammatica fino al settecento. È il momento in cui, con l'accalararsi delle teorie, nasce la polemica: l'attore deve recitare "con l'anima", lasciare parlare la natura, confidando nel fatto che un sentimento forte produrrà il gesto giusto, e sarà convincente? Oppure deve invece "rimanere padrone della propria anima per farla a suo piacere somigliare a quella di altrui"?²

Con il *Paradosso dell'attore*, Diderot si inserisce dunque in una discussione già ricca. La sua tesi è famosa³: oppone l'attore mediocre della sensibilità all'attore bravo del giudizio. Quest'ultimo non è pazzo da cercare di provare le emozioni che trasmette («è la mancanza assoluta di sensibilità a

¹ Cfr. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Mondadori, Milano, 2007.

² Antoine Riccoboni, *L'Art du théâtre* (1750), cit. in Sabine Chaouche, presentazione e dossier in Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, Paris, 2000, p. 212. E' il testo che provoca la polemica più intensa e soprattutto un'alzata di scudi da parte dei difensori della sensibilità. Per un'analisi esaustiva del conflitto tra estetica della sensibilità ed estetica della ragione si veda il *dossier* curato da Chaouche.

³ Ricordiamo che il testo del *Paradosso* non era conosciuto dai suoi contemporanei. La sua stesura durò per alcuni anni dal 1769, poi fu pubblicato sotto forma di articoli e fu stampato solo molto tempo dopo la morte di Diderot, nel 1830.

preparare gli attori sublimi»), ma le riproduce con genio, e in fin dei conti si «dimena» senza provare nulla. Fortunatamente per lui, tra l'altro, perché altrimenti l'attore avrebbe «la condizione più misera». Non è il personaggio, «lo impersona, e lo impersona così bene che lo prendete come tale: l'illusione è solo vostra; lo sa bene, lui, che non lo è».

L'attore sensibile è sottomesso ai capricci dell'umore e dell'istinto. Quello che ha ottenuto una sera sul palco, nell'impeto del momento, non è sicuro di ritrovarlo un'altra sera: «l'attore di natura è spesso scadente, qualche volta eccellente». La recitazione deve basarsi sull'arte e sullo studio, non sull'improvvisazione rischiosa del sentimento. L'attore è lo spettatore freddo e tranquillo della propria creazione, «uno specchio sempre disposto a mostrare gli oggetti e a mostrarli con la stessa precisione, la stessa forza e la stessa verità»⁴.

Al *Paradosso* e alle sue opposizioni un po' rigide si sovrappone tuttavia una concezione dell'attore più complessa e più articolata. In altri punti delle sue considerazioni sull'arte drammatica, Diderot si dimostra nemico non della natura ma di una natura senza studio né arte; nemico non del sentimento, ma di una sensibilità che fa confondere sentimento e disordine, o che porterebbe l'attore ad oltrepassare i suoi diritti e il suo primo dovere: elaborare un sistema generale di declamazione che «corrisponda al sistema generale del poeta che l'ha composto» (*Lettre à Mlle Jodin*). Non sono gli estremi che si devono cercare, ma l'equilibrio: «un attore che non ha altro che senso e giudizio è freddo: quello che ha solo verve e sensibilità è pazzo», scrive a Mlle Jodin. Nell'arte dell'attore, la tecnica non è tutto. A Madame Riccoboni, che afferma che «per essere veri a teatro bisogna oltrepassare un pò la naturalezza», Diderot risponde: «la natura è così bella che non bisogna quasi toccarla»⁵, e consiglia: «Dimenticate le regole, lasciate la tecnica, è la morte del genio!». Va ancora oltre quando fa dire a Dorval (*Entretiens sur le Fils Naturel*) che ci sono in una pièce dei punti

«che bisognerebbe quasi lasciare all'attore... Ciò che commuove sempre sono le grida. Le parole non articolate, la voce rotta, qualche monosillabo che sfugge ad intervalli, un non so qual mormorio nella gola, tra i denti. È l'attore che dà al discorso tutta la sua energia. È lui che porta alle orecchie la forza e la verità dell'accento».

⁴ Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, La Vita Felice, Milano 2007, p. 35.

⁵ Denis Diderot, *Réponse à la lettre de Mme Riccoboni*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1951.

C'è anche in Diderot un'intuizione della "quarta parete" che preannuncia altre avventure. «Immaginate, sul bordo del teatro, una grande parete che vi separa dalla platea: recitate come se il sipario non si alzasse» (*De la poésie dramatique*). «Una volta che ha ignorato il pubblico, che esso si è assentato, l'attrice deve credere di essere sola. La sua verità ha questo prezzo» (*Lettres à Mlle Jodin*). Questo ripiegamento del palcoscenico su se stesso, del gruppo di attori sulla propria organicità, sarebbe stato più avanti uno dei fondamenti del naturalismo teatrale e, nella sua scia, d'una recitazione cinematografica che vi avrebbe trovato una formula già teorizzata.

Così, già con Diderot e nonostante lo "scandalo" del *Paradosso*, le due versioni della recitazione teatrale si congiungono invece di opporsi. Ciò che si discute qui non è la ragione contro il cuore, né il freddo contro il caldo, ma un'energia che si nutre da tutte queste fonti. C'è, nell'attore secondo Diderot, e nella tensione dei suoi scritti, il sogno di una sintesi tra natura e tecnica che sarebbe stata realizzata molto dopo dal cinema.

L'arte dell'attore

Le discussioni del Settecento hanno riportato nel dibattito la questione del gesto, recuperando una primitività persa del linguaggio, una purezza antecedente alla parola, evocata con nostalgia dai filosofi.

«Da quando abbiamo imparato a gesticolare, abbiamo dimenticato l'arte delle pantomime...Quello che gli Antichi dicevano in modo più intenso non lo esprimevano con le parole, ma con dei segni. Non lo verbalizzavano, lo mostravano»⁶.

È durante l'Ottocento che questa nuova attenzione rivolta al gesto ispirerà tentativi di teorizzazione della pantomima e del movimento. Convinto come molti dei suoi contemporanei di una possibile equiparazione tra un gesto e il suo significato, l'elocuzionista François Delsarte (1811- 1871) fu il primo a parlare di una "semiotica" del gesto e a proporre una codificazione molto completa dell'arte dell'attore, un repertorio di pose e atteggiamenti

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1781) cit. in Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale - Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2000, p. 111.

espressivi corrispondenti ad una vasta gamma di “messaggi”. L'intero corpo e il volto dell'attore sono messi al servizio di questo linguaggio non-verbale che si appoggia su una psicologia molto semplice, fingendo un atteggiamento per ogni sentimento senza nessuna considerazione per il contesto⁷.

I principi delbartiani si ritrovano, coscientemente o meno, in vari trattati d'arte drammatica della fine dell'Ottocento; per Gustave Garcia, autore d'un trattato pubblicato nel 1882, «il modo di recitare dell'attore può essere insegnato, come la grammatica, grazie ad una serie di regole»⁸. In Francia, alcuni attori si riferiscono all'attore cerebrale del *Paradosso* per affermare la loro professionalità, in quanto l'estetica della “distanziamento” mette in valore la tecnica. Lo si vede in *L'Arte e l'attore* (1880), un trattato di Coquelin il vecchio, storico interprete di Cyrano nella pièce di Rostand.

Ma è negli Stati Uniti che Delsarte avrebbe esercitato la sua maggior influenza, tramite il direttore del Madison Square Theater di New York, Steele MacKaye, e la sua tecnica da “ginnasta armonico” direttamente ispirata a Delsarte. Quest'ultimo ebbe tra l'altro un seguace interessante nella persona di Charles Aubert, autore d'un *Arte del Mimo* (1901, riveduto nel 1920) in cui sono evocati per la prima volta in un trattato di questo tipo i problemi specifici dell'attore cinematografico.

Aubert approfondisce il lessico gestuale ed espressivo di Delsarte e si appoggia su una semiotica ancora più precisa, in quanto stabilisce un lungo catalogo accompagnato da vari schizzi per ogni posizione del corpo e mimica facciale. Si concentra sul volto e propone dei sistemi binari di espressione, per esempio intorno alla posizione delle sopracciglia: così, per tutte le mimiche legate alla volontà e all'intelligenza (riflessione, disprezzo, disgusto, ...) sopracciglia basse, aggrottate, che provocano delle rughe verticali all'inizio della fronte, e una tensione muscolare di tutto il corpo; per tutti gli atteggiamenti in cui l'intelligenza e la volontà non sono attive (ammirazione, allegria, paura, sofferenza...) sopracciglia alte, allargate, che provocano delle rughe orizzontali e un rilassamento generale dei muscoli⁹.

In campi attinenti al teatro si svilupperanno più avanti sistemi equivalenti di notazione gestuale. Per la danza, la “cinetografia”, sarà utilizzato

⁷ Cfr. Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, IMPC, Paris, 1992.

⁸ Gustave Garcia, *The Actor's Art*, T. Pettitt & co., London, 1882.

⁹ James Naremore, *Acting in the cinema*, University of California Press, Los Angeles, 1988, pp. 34-67.

un sistema di scrittura del movimento proposto da Rudolph von Laban (1879-1958); per la musica, “l’euritmia” di Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), che collegava in modo sistematico ritmi musicali e movimenti corporei¹⁰.

Stanislavskij e Mejerchol’d

L’inizio del Novecento è segnato, oltre che da un turbine d’idee, di opere e di esperienze, da una rivoluzione teatrale, i cui centri nevralgici sono Mosca e Berlino. Ma sarà nella Russia zarista, poi sovietica, che il movimento avrà le ripercussioni più forti sul cinema. Le idee di Konstantin Stanislavskij (1863-1938) e Vsevolod Mejerchol’d (1874-1940) fanno molto di più che ripetere la classica dialettica sensibilità/distanziamento. Le concezioni dell’attore che sviluppano si manifestano in una luce più teorica rispetto ai due secoli precedenti. Nutrite e trasformate dalle ideologie e dal pensiero della loro epoca, sono l’una rispetto all’altra in un rapporto complesso di prossimità e di opposizione, ed è in questo modo che modeleranno l’estetica teatrale durante tutto il Novecento. Tuttavia, quello che ci interessa ancora di più è l’influenza considerevole che avrebbero avuto sulla concezione dell’attore cinematografico, di cui creano, negli anni venti, in Unione Sovietica, il grande momento teorico, l’unico, nella storia del cinema, in cui si elaborarono veri tentativi per disegnare i tratti dell’attore nuovo e dargli uno statuto.

Le concezioni di Stanislavskij sono in presa diretta con lo sviluppo della psicoanalisi e l’interesse che sollevò la nuova disciplina per l’introspezione, l’esplorazione della memoria e dell’interiorità. Una corrente “naturalista”, poi, si era già manifestata in particolare in Germania con la troupe di Meiningen¹¹. Per Stanislavskij l’autenticità e la naturalezza devono essere raggiunti mediante una costante interrogazione sulle motivazioni psicologiche del personaggio, con il quale l’attore vive una relazione fusionale.

¹⁰ I legami tra recitazione e arti ritmiche, considerati nell’ambito dell’ “analogia musicale” spesso evocata in Francia negli anni dieci e venti, sono studiati da Laurent Guido (Laurent Guido, *Le Rythme des corps* in Laura Vichi (a cura di), *L’uomo visibile. The visibile man. L’attore dalle origini alle soglie del cinema moderno*, Forum, Udine, 2002, p. 229).

¹¹ Giorgio II, duca di Saxe-Meiningen (1826-1914) fondò una troupe itinerante il cui nuovo stile teatrale era basato sulla ricerca del più grande realismo, sia nella scenografia che nel modo di recitare degli attori.

L'improvvisazione, necessaria, è fonte di spontaneità. Si aggiungono lo sviluppo dell'immaginazione, l'osservazione attenta della realtà e la volontà costante di riprodurla (per esempio attraverso l'uso degli oggetti nel loro aspetto sia simbolico che materiale) e una comunicazione intima con i partners. Tutti questi elementi sono indispensabili per rispondere alle aspettative di Stanislavskij, il cui fine è superare l'arte di *rappresentare*, basata solo sulla meccanica dei gesti, per giungere alla verità di una recitazione e di un personaggio la cui anima si nutre della vita interiore dell'attore, delle sue esperienze e della sua vita. La nozione di "memoria affettiva", ispirata alla psicologia di Théodule Ribot, permette il risorgere dei ricordi e delle sensazioni seppellite che costituiscono i fondamenti della *reviviscenza*, esperienza-chiave dell'attore stanislavskiano.

Ciò che interessa lo spettatore non sono tanto i vostri movimenti, quanto ciò che succede dentro di voi. È la vostra vita interiore, adattata al vostro ruolo, che deve animare la *pièce* [...]. Ogni dimostrazione esteriore è convenzionale e senza interesse se dietro non c'è una ragione interiore [...]. È il processo normale e logico: prima viene l'esperienza interiore, poi la forma esteriore che essa riveste.

Sempre attento al ritmo e alla plasticità dei movimenti, Stanislavskij raccomanda anche una formazione fisica dell'attore. Questo è proprio l'aspetto su cui Mejerchol'd insiste di più¹².

Non bisogna tuttavia esagerare le opposizioni: i due uomini condividevano un'immensa volontà di ricerca, e hanno sempre posto in questione le loro idee nel senso della sperimentazione. Mejerchol'd iniziò la sua carriera di attore presso Stanislavskij nel Teatro d'Arte di Mosca, laboratorio d'arte drammatica dell'epoca, poi lo lasciò perché considerava che con il realismo il suo maestro si era in qualche modo arreso alla mediocrità del gusto borghese¹³. Il che non gli impedì di lavorare con lui molte volte, e di provare per lui amicizia e rispetto. Mejerchol'd fu giustiziato dal regime stalinista nel 1940, due anni dopo la morte di Stanislavskij, che lo aveva protetto fino alla fine.

¹² Béatrice Picon-Vallin, curatrice degli scritti per il teatro di Mejerch'old, ricorda che Stanislavskij ha lasciato otto volumi di scritti composti con cura, mentre Mejerchol'd ha lasciato solo mucchi di lettere, discorsi, frammenti, note di regia, il tutto reso pubblico molto tardi.

¹³ *La solitude de Stanislavskij*, in Vsevolod Mejerchol'd, *Écrits sur le théâtre*, L'Age d'homme, Lausanne, 1980, p. 62.

In Mejerchol'd, la distanza tra l'attore e il personaggio che egli incarna è totale. Una ricerca essenzialmente plastica privilegia il corpo e il gesto rispetto alla mimica e all'emozione, ma soprattutto il lavoro minuzioso di un attore che osserva se stesso, cosciente in ogni momento di quello che sta costruendo. In effetti, se Mejerchol'd, come Reinhardt e, dopo Piscator, Brecht, propone un sistema teatrale globale - in quanto esalta il frazionamento della "scatola scenica" del teatro all'italiana e nuovi tipi di rapporto tra spettatore e spettacolo - è l'attore che sta al cuore di questa concezione. Un attore formato dalla *biomeccanica*. Dopo un allenamento rigoroso l'attore acquisisce la padronanza di ogni suo movimento e fa del proprio corpo una macchina perfetta al servizio della sua creatività.

L'esercizio del corpo non esonera da quello della mente. L'attore di Mejerchol'd non è né un burattino, né il semplice adattamento teatrale del modello costruttivista. Si arricchisce invece di tutte le fonti a cui Mejerchol'd ha attinto - soprattutto la commedia dell'arte, il circo, la fiera, il Nô - a partire dalle quali egli propone la sua visione del *grottesco*, che, comico o tragico, erede di Hoffmann e dello scultore Jacques Callot, implica il trionfo della forma sul contenuto.

Si arricchisce anche del cinema, a cui il teatro, secondo Mejerchol'd, si doveva ispirare, per ritrovare al di là del "vecchio teatro" la vitalità di Shakespeare, Calderòn, Lope de Vega. Egli vede il rapporto tra cinema e teatro in termini di rivalità fruttuosa: «Solo il teatro che si "cinematografizza" regge il confronto con il cinema» (1928). Bisogna che il teatro assimili le migliori acquisizioni del cinema. Per quanto riguarda il modo di recitare dell'attore, questo esclude la ricerca delle sottigliezze psichiche, ma non l'uso di tecniche tipiche dell'attore di cinema, come «le scorciatoie, il gioco mimico, l'abilità ad esprimere un'intenzione senza parole». A questo proposito egli ammira Chaplin e percepisce un legame fortissimo tra quello che chiama il "chaplinismo" e uno dei principi della recitazione biomeccanica, secondo il quale «il modo di recitare di un attore ha necessariamente bisogno di un allenamento di tipo acrobatico». (1980, pp. 217-221).

Infine anche le teorie economiche ispirano Mejerchol'd, che esalta una "taylorizzazione teatrale", prendendo in prestito il produttivismo di F.W. Taylor il principio dell'economia dei movimenti inutili.

Molti principi di Mejerchol'd si ritrovano più o meno nelle estetiche teatrali di Brecht, di Artaud, di Grotowski, persino (con delle sfumature importanti) nelle proposte del suo contemporaneo britannico Gordon Craig, che vedeva l'attore ideale come una "supermarionetta", che nessuna

autonomia fastidiosa potrebbe impedire di manipolare al solo servizio del testo teatrale; o più semplicemente nel modo di recitare di un Jovet che aveva per Mejerchol'd una grande ammirazione. In Unione Sovietica, Kulešov, Kozincev e Trauberg, Ejzenštejn seguivano la scia di Mejerchol'd, la cui influenza si esercitò in modo considerevole sul cinema del suo tempo.

I registi-teorici

Kulešov

Del regista Lev Kulešov si ricorda il celebre esperimento: tre piani identici del volto impassibile dell'attore Ivan Mozzukin, la cui espressione sembrava però modificarsi se gli si presentavano oggetti capaci di suscitare gioia, avidità, tristezza. Molto si è discusso sul fatto che questo racconto abbia innanzitutto valore di mito fondatore, con richiami a fatti impossibili da ricostruire storicamente, e che sia stato la base d'una riflessione sul montaggio¹⁴. Sembra in sostanza che si tratti proprio di ridurre all'osso il contributo dell'attore in questione. Reazione politica, certo, al cinema di attori della Russia zarista, di cui Mozzukin è l'incarnazione. Reazione, inoltre, di artista vigile, attento alla novità d'un mezzo d'espressione che spazza via le vecchie categorie teatrali. In alcuni precisi e preziosi saggi, François Albera ha sottolineato che il famoso esperimento, anche se autentico, non avrebbe avuto come scopo quello di promuovere il montaggio ma quello di rimettere in questione il modo di recitare teatrale, le sue convenzioni, la sua concezione dell'espressività. Dire che «l'attore è il montaggio» vale a dire che al cinema l'interiorità non ha senso. Tutto succede all'esterno, nel gesto, nel comportamento, la mobilità dei lineamenti.

Il lavoro di Kulešov va dunque verso una teoria dell'attore, la cui chiave di volta è la nozione di “modello” (*naturchik*). Visto che considerava la tecnica d'un attore di teatro come opposta a quella dell'attore cinematografico,

¹⁴ Sull'effetto-Kulešov, la realtà, il mito e l'uso strano che ne ha fatto la critica, vedere in particolare Barthélémy Amengual, *Kulešov a fait le cinéma*, in *Du réalisme au cinéma*, Nathan, Paris, 1998; Jacques Aumont (a cura di), *L'effet Koulechov*, in «Iris» vol. 4, n°1, primo semestre 1986; François Albéra, *Kulešov en effet...*, in Gérard-Denis Farcy, René, Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran - La présence de L'acteur*, L'Entretemps Editions, Saint-Jean-de-Védas, 2001 (Atti del convegno organizzato nel gennaio 2000 presso l' Abbaye d'Ardenne par le CReDAS).

Kulešov intendeva formare degli attori appositamente per il cinema. Il termine di “modello” è ambiguo, perché già usato nel suo significato pittorico. Vera Kholodnaïa, la più grande diva femminile prima della Rivoluzione, era soprannominata «la grande modella del cinema», ricorda Natalia Noussinova, che ci vede tra l'altro una possibile fonte per Kulešov (Farinelli-Passek, 2000). D'altra parte, il testo più famoso del formalismo russo, *Poetika Kino*, scritto da Boris Kazanski, riprende la nozione di modello nello stesso senso, in un modo meno sprezzante per l'attore di quanto si potrebbe pensare - poiché Kazanski propone prima una specie di riabilitazione del ruolo di modello nella pittura - ma con l'intenzione di negare qualsiasi arte drammatica all'attore cinematografico:

«Il ruolo dell'interprete al cinema non richiede assolutamente le facoltà o il talento propri dell'attore di teatro. Non è tanto l'arte drammatica che conta qui quanto la «posa», ovvero la facoltà di prendere questa o quella posizione, di effettuare tale movimento [...]Questo talento è così lontano da quello dell'attore ed è per definizione così vicino al modello, che sarebbe meglio chiamarlo «arte della posa»¹⁵.

Tutto è così strettamente collegato a quell'epoca - l'arte, la politica, il cinema e il teatro, ma anche gli uomini stessi, che avevano molte occasioni di lavorare insieme, come attori, registi, teorici - che è difficile collegare, senza schematizzare, gli esperimenti russi ad ogni corrente di pensiero teatrale. Kulešov, parlando del laboratorio (dove ebbe come allievi, tra l'altro, Pudovkin e Boris Barnet), dice che ci lavorava «in parallelo con Stanislavskij, ma tenendo conto di tutte le particolarità del cinema» (colloquio del 1962). Rifiuta chiaramente i metodi del teatro realista e si dimostra a questo proposito più vicino a Mejerchol'd: lontano dalla ricerca d'un qualsiasi effetto naturale, il personaggio è una questione di costruzione e di sintesi¹⁶.

Pur «modello», l'attore è tuttavia lontano dall'«arte della posa» evocata da Kazanski. «L'uomo filmato del cinematografo» deve avere «un corpo e un volto nettamente singolarizzati, caratteristici, convincenti» e «conservare tutta la forza espressiva del suo fisico» qualunque siano gli

¹⁵ Boris Kazanski, *Poetika Kino*, citato da François Albera in AA.VV., *Les Formalistes russes et le cinéma*, Nathan, Paris, 1996.

¹⁶ Cfr. Ronald Levaco in François Albera (a cura di), *Vers une théorie de l'acteur - Colloque Lev Koulečov*, L'Age d'homme, Lausanne, 1994, p. 133.

atteggiamenti che deve adottare. Deve in ogni momento essere cosciente di quello che fa, «rallegrarsi della propria espressività» perché la posa possa «suscitare un'emozione senza che sia necessario fare appello ad un'emozione fittizia», come invece accade con la *riviviscenza* del metodo di Stanislavskij.

Per Kulešov, la *precisione fisiologica del gesto* è essenziale. Un attore «reclutato alla Borsa del lavoro con una lunga esperienza professionale sarà sempre, nella parte di un operaio, decisamente inferiore ad un vero operaio, per esempio un uomo che lavora col martello». Di qui la necessità di fare appello, non a professionisti di ogni attività, ma almeno a dei «modelli, specialmente scelti per la loro tipologia e allenati bene» (*Écrits sur le cinéma*, p 117).

Una formazione rigida in una scuola è dunque indispensabile. Kulešov ne stabilisce il programma dettagliato, che comprende un insegnamento teorico e soprattutto pratico, organizzato in due assi: disciplina elementare del movimento e messa a punto d'un materiale da usare nella recitazione di fronte alla cinepresa (*Programma del laboratorio di cinema sperimentale del collettivo di insegnanti della classe di modelli*). Questo lavoro è affinato durante gli spettacoli teatrali, che sono una specie di «cinema senza pellicola».

Il volto, che di solito sfugge alla precisione e al significato del gesto, deve essere tanto controllabile quanto il corpo. È un volto-macchina (M. Iampolski), che deve anch'esso allenarsi con esercizi definiti e precisi. È per questo motivo che Kulešov evoca il sistema d'espressione di François Delsarte, ma «solo per rendere conto delle possibili modifiche del meccanismo umano»: «il volto può modificarsi sotto l'azione della fronte, delle sopracciglia, degli occhi, del naso, delle guance, delle labbra, della mandibola inferiore. La fronte può essere normale, rialzata, anche le sopracciglia, gli occhi possono essere normali, chiusi, semi-chiusi, spalancati, girati verso destra, sinistra, l'alto, il basso. Il naso può essere arricciato, le guance scavate o gonfie, le labbra e la bocca strette, aperte, semi-chiuse, rialzate (quando si ride) o abbassate; la mandibola inferiore può sporgersi in modo energico, muoversi verso destra o sinistra»¹⁷.

L'utopia che rappresenta questa volontà di controllo totale può limitarsi solo alla teoria. Per quanto riguarda i film, «fortunatamente gli attori dimenticavano in essi che erano dei modelli», scrive la critica Neïa Zorkaïa, che espone poi la contraddizione di Kulešov, ovvero il fatto che «pur negando

¹⁷ Cfr. F. Albera, *Vers une théorie de l'acteur*.

violentemente il diritto di esistere dell'attore cinematografico», il suo laboratorio fosse il primo tentativo di formare attori professionisti. Nonostante le sue teorie, inoltre, tutti i suoi film, «a partire da *La strana avventura di Mr. West nel paese dei bolscevichi*» sono «film d'attori»¹⁸. Ciononostante la teoria esiste, ambiziosa e utile nella sua stessa intenzione: creare l'attore nuovo che il film sta ancora aspettando. È forse questo uno dei significati possibili della famosa frase di Pudovkin nella prefazione a *L'Arte del cinema* di Kulešov: «Noi facciamo dei film. Kulešov ha fatto il cinema».

La FEKS

In parallelo al laboratorio di Kulešov si sviluppano delle teorie vicine, che escludono tutte in vari modi l'attore tradizionale di teatro. Costui non può avere nessun posto nel sogno di «geometria dinamica» di Dziga Vertov, nella sua visione del cinema come «arte d'immaginare i movimenti delle cose nello spazio»¹⁹. La cattura del mondo tramite il cine-occhio esclude per eccellenza la recitazione.

«Per quanto riguarda il cinema basato su un'organizzazione di materiali forniti da attori che recitano mentre sono fissati dalla cinepresa, abbiamo deciso di considerarlo come un fenomeno di ordine secondario e teatrale».

(Intervista con *Kinofront*, in «Cahiers du cinéma», n° 220-221).

Per quanto riguarda la FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico) di Kozincev e Trauberg, il suo programma iconoclasta fa dell'attore un «ciarlatano-affabulatore», della pièce un «mucchio di gags» e dell'attore

«un movimento meccanico: nella camminata, dei pattini a rotelle; nella maschera, un naso che si accende. Recitazione: nel movimento, dei gesti affettati; nella mimica, delle smorfie; nella parola, delle urla».

(Verdone-Amengual, 1970, p. 9)

Più seriamente, Kozincev stesso definisce i laboratori della FEKS come «il laboratorio in cui, in un misto originale tra l'arte di sinistra (principal-

¹⁸ Neča Zorkaia, trad. in «Cahiers du cinéma», n° 220-221, maggio-giugno 1970.

¹⁹ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, UGE, coll. 10/18, Cahiers du cinéma, Paris, 1972.

mente Majakovskij e Mejerchol'd) e la pratica filmica di Chaplin, Griffith, Mack Sennett, Stroheim, si stava formando un sistema di recitazione dell'attore cinematografico»²⁰. L'attore della FEKS, che reagisce come quello di Kulešov al naturalismo del vecchio cinema, è anche un modello e lavora nel senso della precisione, del rigore, dell'economia del gesto. L'emozione è una questione non di mimiche limitate, ma di un'espressione plastica che implica tutto il corpo dell'attore, i rapporti con gli oggetti che lo circondano, il montaggio, l'inquadratura, la luce. In questo contesto segnato nello stesso tempo dal grottesco di Mejerchol'd e dal futurismo di Marinetti²¹, l'attore è sportivo, ballerino, acrobata, improvvisa di continuo, e in questo caso esemplare è lo *slapstick* americano. Mi riferisco a Chaplin, considerato come la forma più perfetta dell'eccentricismo cinematografico, ammirato da Mejerchol'd, Kulešov, Ejzenštejn. È l'attore puro, non contaminato dal teatro letterario, il primo per Kozincev, che lo chiama "Lord Disordine", a dimostrare "l'assurdità come sistema" (Verdone-Amengual, 1970, p. 56).

Ejzenštejn

Il carattere infinitamente complesso e frammentato degli scritti di S.M. Ejzenštejn, discepolo di Mejerchol'd e per un tempo vicino alla FEKS, rende difficile qualsiasi sintesi sulla sua concezione dell'attore. Egli si interesserà tuttavia sempre di più a questa problematica in merito alle questioni sollevate dal cinema sonoro, in particolare nell'ambito del suo insegnamento al VGIK, la scuola di cinema di Mosca, e sempre in relazione con le sue preoccupazioni essenziali. Due elementi spiccano in questo discorso frammentato sull'attore. Da un lato, ovviamente, il montaggio, al quale, come in Kulešov, la tecnica dell'attore è indissolubilmente legata (*Teoria generale del montaggio*). Dall'altro, soprattutto, quello che Ejzenštejn chiama *tipaž*, e che va al di là della nozione di "tipo" nel senso in cui è di solito usato per indicare gli attori.

L'ambizione di Ejzenštejn di trasferire sullo schermo i concetti e le idee esclude in un primo tempo l'attore professionista, il cui volto «dalla superficie troppo malleabile e priva di resistenza organica» sarà sempre sostituito in modo più espressivo da una serie di volti-tipo. Il *tipaž*, nella tradizione

²⁰ Cfr. «Cahiers du cinéma», n° 220-221, maggio-giugno 1970.

²¹ Cfr. il manifesto del 1913 su *Le théâtre de variétés* in Mario Verdone, Barthélémy Amengual, *La FEKS*, Serdoc (Premier Plan), Lione, 1970.

fisionomica attribuisce gli effetti di senso solo alla presenza fisica. Al di là dei *tipaž* “animali” nelle sovrimpressioni di *Sciopero* (1925), si tratta per il regista di effettuare questo lavoro prima delle riprese, scegliendo volti e corpi caratteristici e rispondenti in modo esemplare alla sua visione del personaggio:

«Prima di partire alla ricerca degli interpreti, bisogna nettamente sentire - se non vedere e udire - i personaggi che vedete spuntare mentre organizzate la regia. Bisogna sentire quale apparenza esterna sarà più adatta a reggere il compito emotivo che spetta al personaggio. E lì, come sempre, è molto importante intravedere quest'immagine prima di fissarla. L'immagine del personaggio deve mantenere una certa elasticità»²².

Nel confronto tra l'immagine preesistente del personaggio e la sfilata di attori che segue, l'importante non è aspettare l'incontro quasi mistico tra personaggio e interprete idealizzato da leggendari casting, ma far coincidere minuziosamente l'immagine virtuale e l'immagine reale. L'aspetto umano, senza parlare della componente attoriale, passa in secondo piano. Il volto è pura maschera fabbricata da metodi quasi polizieschi (un futuro regista ha molte cose da imparare dai tecnici della ricerca criminale). Ha scritto Ejzenštejn:

«Quando vi approprierete di questo metodo, il vostro sguardo si sarà addestrato a mettere a fuoco i tratti necessari: come sono fatti gli occhi, le orecchie, i volti. La capacità di osservare deve essere disciplinata. E, successivamente, il vostro metodo di lavoro dovrà portarvi a strutturare correttamente le caratteristiche essenziali di una figura»²³.

Uno dei risultati più spettacolari del *tipaž* è ciò che Béla Bálazs chiama la «galleria delle fisionomie di classe»: al di là della differenza tra ricchi e poveri, «non c'è analisi tipologica teorica che possa mostrare la stratificazione sociale con più precisione della tipizzazione di alcuni film sovietici»²⁴.

²² Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *L'art de la mise en scène*, «Cahiers du cinéma», n° 225, novembre-dicembre 1970.

²³ Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *La regia. L'arte della messa in scena*, a cura di Piero Montani, Marsilio, Venezia 1989.

²⁴ Ritorneremo sulla questione della «fisionomia di classe» più avanti, in merito al metodo di casting di Pasolini (capitolo 4). A proposito di Jean Gabin, Ginette Vincendeau (in Claude Gautéur, Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Nathan-Cinéma, Paris, 1993, p. 132) ricorda l'espressione «corpo di classe», proposta da Pierre Bourdieu in *La distinction*.

Rimane qualcosa di una recitazione in questa ricerca poliziesca? Se sì, è da cercare nel kabuki e nel Nô giapponese, che ispiravano anche Mejerchol'd e la FEKS, in quanto forme drammatiche liberate dal naturalismo e delle pesantezze psicologiche dell'interpretazione. Kabuki: volto-maschera, attore irriducibile a un volto, recitazione disincarnata, «disintegrata», «recitare una parte con frammenti di recitazione completamente distinti gli uni dagli altri» («Hors-cadre»). Recitazione “con tagli”, senza quelle emozioni transitorie care al cinema europeo.

Barthes, Brecht, Ejzenštejn

La questione del *tipaŝ* va oltre le proposte di Mejerchol'd per il teatro. L'attore, per il quale non rimane nessuno spazio tra l'uomo e l'idea, è solo «un'armatura vuota, un involucro senza contenuto», un corpo «nascosto dall'emozione che deve significare» (Brenez, 1989, p. 56). Barthes non diceva altro quando, in un articolo celebre, collegava Diderot, Brecht e Ejzenštejn²⁵.

Nel “teatro epico” di Brecht, la nozione di *distanziamento*, banalizzata da allora dal lessico drammatico, suppone che l'attore non si muti mai del tutto nel personaggio: lo mostra, e deve, in una preoccupazione didattica, mostrare che lo mostra, far percepire al pubblico che il suo modo di recitare è solo una variante in una molteplicità di possibili²⁶. Il gesto, in questa prospettiva, è una figura di cui il corpo dell'attore è lo strumento, che deve poter *citare* con esattezza, non per esprimere ma per interrompere l'azione, isolare il momento dal senso, quello che in pittura il quadro carpisce nell'«istante pregnante»²⁷. L'attore non ricerca più l'illusione o l'identificazione dello spettatore, e il teatro epico si rivolge ad un pubblico attivo, partecipativo, critico.

L'estetica brechtiana riguarderebbe dunque solo lontanamente il cinema narrativo dominante, la sua tendenza spontanea alla psicologia e al naturalismo, le sue strategie per immergere lo spettatore nella finzione. Al cinema il modo di recitare dell'attore, ma anche la ricorrenza della sua performance, esattamente simile a se stessa, ad ogni nuova proiezione del film, tende a farlo apparire non

²⁵ Diderot, Brecht, Ejzenštejn, in Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1984. Si veda anche Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2001.

²⁶ Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* in *Opere Complete IV. Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, 2001.

²⁷ Jacques Aumont, *L'Image*, Nathan Université, Paris, 1990.

come una forma prelevata in una scelta di possibili, ma come *unica apparizione possibile di un personaggio*: questo rimane vero in ogni circostanza, anche quando è ricercato (da Bresson, Eustache, Kaurismäki) l'effetto brechtiano di *allontanamento* che stacca il personaggio dal mondo anziché confonderlo con esso. Secondo Barthes, il cinema di Ejzenštejn è un punto d'incontro con Brecht: «Il cinema di Ejzenštejn e il teatro di Brecht sono una successione d'istanti pregnanti» All'istante pregnante, però, è subentrata la nozione brechtiana di *gestus* sociale. È tramite il *gestus* che l'attore si rende sovrano, padrone del senso. Non è certo qui per mettere in scena «il suo sapere umano», né il «suo sapere d'attore (far vedere quant'è bravo a recitare)». Deve «presentare il sapere stesso del senso». La sua sovranità, la afferma in Ejzenštejn come in Brecht con l'insistenza “del *gestus* sociale”, che caratterizza tutti i gesti dell'attore (pugni che si chiudono, mani che afferrano uno strumento di lavoro, presentazione dei contadini allo sportello del burocrate, etc.).

In Brecht, come in Ejzenštejn, sparisce dunque l'attore come realtà fisica e umana. È ridotto all'astrazione di un'idea, alla plastica di un contorno²⁸. Eppure egli non è mai del tutto cancellabile e qualsiasi tentativo teorico d'eliminazione risulta vano. Bisogna dunque trovare una soluzione: se l'attore non può essere nulla, bisogna che appaia eccessivo per farsi dimenticare. Ha scritto Sylvie Pierre:

«Quando Ejzenštejn nei suoi film sonori si mise ad usare attori veri, il problema della fusione dei corpi e del senso si presentò a lui in un modo nuovo. Precisamente perché il corpo dell'attore vero si consuma nel senso. Il senso prese allora corpo nei film di S.M.E [...] in un rilancio del modo di recitare dell'attore, in un supertravestimento, in un abuso della mimica»²⁹.

Il patetico, l'estasi, sollecitano tuttavia l'arte dell'attore, ma un'arte intesa come qualcosa di lontano dal concetto di interpretazione. È il motivo per cui bisogna tornare all'eterno parallelo con il teatro. Dire ancora che nel 1943, sullo schermo, «gli attori recitano male, anche quando sono bravi», perché il cinema rimane il figlio naturale (anzi illegittimo, anche illecito) del teatro. Lamentarsi del fatto che l'Istituto d'Arte cinematografica continua

²⁸ Come la mitica barba di Ivan in *Ivan il Terribile*, che Roland Barthes sceglie come esempio di «senso ottuso»: «un attore che si traveste due volte (una volta come attore dell'aneddoto, una volta come attore della drammaturgia)» (R. Barthes, *Il terzo senso in L'ovvio e l'ottuso*, p. 50)

²⁹ Pierre Sylvie, *Elements pour une théorie du photogramme*, in «Cahiers du cinéma», n° 226-227, gennaio-febbraio 1971.

a formare attori non di cinema ma di teatro, che bisognerà poi, davanti alla cinepresa, ripulire dai loro difetti. Tornare a Diderot che ha “parlato di cinema”, intuendo il cinema nell’importanza che egli attribuisce al quadro perciò all’inquadratura, sognando un dramma «fatto tanto di quadri reali quanto di momenti favorevoli al pittore nel racconto», sognando un attore pantomimo perché, come ricorda Ejzenštejn citando lo stesso Diderot, «è l’attore che dà al discorso tutta l’energia che esso possiede». Proporre, in modo simetrico rispetto alla messa in scena, mezzi tecnici come la “messa in gesto” e la “messa in gioco”, destinati ad elencare gli elementi dell’arte dell’attore. Il che non esaurisce tuttavia la questione del ruolo dell’attore nel film, che Ejzenštejn lascia, come tante altre, ricca di allusioni trattenute e di sviluppi virtuali.

Pudovkin

Vsevolod Pudovkin non si è tenuto in disparte rispetto alle esperienze dell’epoca. Prima attore di Kulešov e suo devoto allievo, è pure lui fervente difensore del montaggio come fondamento dell’arte cinematografica. Quello che lo allontana man mano da Kulešov poi da Ejzenštejn è il suo insistere sulla nozione di continuità. Per lui, l’inevitabile discontinuità delle riprese deve essere compensata a monte da un copione molto preciso e un lavoro importante di prove, a valle da un montaggio che privilegia l’articolazione chiara, concreta, espressiva. Solo il materiale plastico composto da immagini audiovisive può esprimere concretamente un’azione, e una sceneggiatura non deve indicare niente che sia impossibile da attuare sullo schermo o che non sia essenziale per il film³⁰.

La sua concezione dell’attore va nella stessa direzione. In un primo momento l’attore è un «materiale plastico» come gli altri elementi dell’immagine, poi acquisisce la sua autonomia. Pudovkin adatta allora al cinema lo spirito del sistema Stanislavskij : la recitazione intima della scuola di Stanislavskij, in quanto fondata sull’assimilazione del personaggio dall’attore, «si manifesta in modo ineluttabile e notevole al cinema». Importantissime saranno le prove con gli attori, utili per produrre tutte le condizioni

³⁰ Nota del traduttore. Le citazioni inserite dall’autrice tra virgolette sono tratte da Vsevolod Illarionovič Pudovkin, *Film Acting*, London 1952. Per la versione italiana si veda Vsevolod Illarionovič Pudovkin, *L’attore nel film*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1947.

possibili di un'esistenza prolungata e ininterrotta del personaggio. A tal fine, prove e riprese rispettano la progressione dell'azione. Non che si tratti di teatralizzare il film; cedere alla facilità di usare metodi teatrali è una «forza retrograda» alla quale l'attore e il regista devono resistere. Invece tutto quello che a teatro è legato alla distanza che separa l'attore dal pubblico - livello di voce, mimica e dizione teatrali, trucco - è eliminato. L'attore cinematografico «acquisisce le possibilità, inconcepibili a teatro, d'un trattamento realistico curato del personaggio, di una grande somiglianza tra il suo modo di recitare con la condotta reale di un uomo che vive in ogni data circostanza».

Nella stessa linea, Pudovkin preconizza una partecipazione intensa dell'attore alla costruzione del film nel senso in cui la conoscenza della tecnica favorisce anch'essa la continuità. Perché l'interpretazione abbia tutto il suo valore, l'attore deve essere associato a tutte le fasi del film, dalla sceneggiatura al montaggio. Quest'ultimo non può sostituire l'interpretazione dell'attore ma è un mezzo «nuovo, potente, specificatamente filmico di trasmetterla». È per questo motivo che l'attore deve conoscerne tutti i segreti, tanto per migliorare la propria interpretazione quanto per padroneggiare l'uso che ne fa il montaggio. Questo programma ambizioso che riguarda non solo l'arte dell'attore ma l'organizzazione della produzione, fa dell'attore un partner artistico ed economico del film, e un fattore d'evoluzione del cinema stesso.

Se l'idea di un attore associato da vicino alla produzione nella maggior parte dei casi non s'impone subito negli Stati Uniti, i film e i principi teorici di Pudovkin riscontrano un grande successo. Ernst Lubitsch vedeva una lezione d'espressione e di stile in *Tempeste sull'Asia* (1928). La parte di Bair, un giovane mongolo in cui si sveglia man mano una coscienza politica è recitata dall'attore Valery Inkijinov, anch'esso discepolo di Mejerchol'd e ex-frequentatore dell'atelier di Kulešov. La recitazione di Inkijinov è del tutto "esterna", fondata su un'economia estrema di espressioni e di gesti. È la messa in scena (lunghe inquadrature che scrutano impercettibili cambiamenti di espressione sul volto di Bair) che inietta nel personaggio una qualità romanzesca adatta a suscitare l'identificazione. Inkijinov, lui stesso regista già a quell'epoca definisce il suo lavoro in questi termini: «L'autonomia e la libertà dell'attore consistono solo nell'eseguire correttamente il compito proposto dal regista e nell'aggiungere ad ogni frammento la superstruttura della propria individualità e del suo effetto sullo spettatore».

Passato il momento febbrile del cinema sovietico, l'eredità di Mejerchol'd

e Stanislavskij si ritroverà sullo stesso piano del cinema americano e non solo grazie all'importazione delle teorie di Stanislavskij. In modo più diffuso, un po' scipito, affiorerà in alcune grandi dialettiche della recitazione cinematografica: naturalezza e artificio, occidentale e orientale, intimismo e spettacolare.

Verso il sonoro

Eloquenza e sobrietà

In Europa e negli Stati Uniti l'evoluzione dell'attore si svolge in un modo più pratico che teorico. Bisogna che l'attore si adegui al cinema, o che il cinema si adegui all'attore, e in un modo o nell'altro bisogna arrivare a una deteatralizzazione della recitazione. A partire dagli anni 1915-1920, nota Edgar Morin (*Le star*), le gesticolazioni diminuiscono e i volti si immobilizzano. Griffith (che, secondo il suo operatore Billy Bitzer, aveva lui stesso ai suoi inizi nel cinema un modo di recitare eccessivo e gesticolatorio), difende da molto tempo gli attori formati dal cinema:

«Molti attori mi hanno detto che trovavano già difficile reggere una parte sul palco, ma che non era niente rispetto al fatto di recitare di fronte alla cinepresa. In realtà, non è frequente trovare un attore o un'attrice formati allo spettacolo di ieri e che siano in grado di riuscire in quello che offriamo adesso. Ci riescono quelli con l'arte più pura e spoglia»³¹.

Il nuovo scopo è la sobrietà, come forma di recitazione puramente cinematografica, sintesi di due poli del modo di recitare dell'attore, «mascera ieratica da una parte, naturalezza dall'altra» (Morin).

Ma la sobrietà non fa sparire il suo opposto, ed è in una dialettica continua con la retorica gestuale che fonda il modo di recitare degli attori del muto (Masson, 1989). Negli anni venti assistiamo a una commistione dei due stili all'interno di uno stesso film. Il naturalismo di Stroheim fa leva sull'estetica della recitazione melodrammatica, in particolare nei ruoli maschili, come lo dimostrano le prestazioni di Gibson Gowland (McTeague

³¹ D. W. Griffith, *Le théâtre et le cinéma* (1916) in Jean-Loup Passek, Patrick Brion (a cura di), *D.W. Griffith - Le Cinéma, Cinéma/Pluriel* - Centre Georges Pompidou, Paris, 1982.

in *Rapacità*) o Stroheim stesso (Karamzin in *Femmine folli*). Ma nello stesso Stroheim, in *La regina Kelly*, Gloria Swanson oppone sottigliezza e delicatezza alla recitazione eccessiva di Seena Owen.

Qualche volta il cambiamento viene da un uomo di teatro: in Francia, Antoine, l'uomo del «Théâtre Libre», vedeva nel naturalismo il modo di rompere con l'accademismo teatrale, di dare al cinema la verità che cercava sul palco. Il modo di recitare di un attore liberato della gesticolazione teatrale (da quei «gesti che fanno rumore», diceva elegantemente Antoine) era l'elemento chiave di una vasta proposta per un cinema più libero, alleggerito dalla mobilità della cinepresa, dalle riprese esterne e dalla presenza della natura: di tutto ciò, *L'Hirondelle et la mésange* offre l'esempio più riuscito nel 1922³².

Negli anni venti, tuttavia, il realismo della recitazione prende altre vie. Trionfa l'arte del dettaglio, quella che Francis Bordat chiama la «disseminazione dei piccoli sentimenti», tradotti da Chaplin mediante una proliferazione di micro-gesti, movimenti ed espressioni. Il tutto sarà controllato e quasi elaborato dal punto di vista teorico in *La donna di Parigi*. Dopo Chaplin, la recitazione si miniaturizza. Si padroneggia la tecnica che consiste nel «rimpicciolire sempre di più i gesti, nel dare il senso ad una strizzata d'occhio, a un movimento di narice o del mignolo»³³. L'apprendimento del microscopico, contro il macroscopico dei sentimenti grossolani, si sviluppa con le attrici. Pola Negri in *La Zarina*, Clara Bow in *Cosetta*, Marion Davies in *Maschere di celluloidi*, Janet Gaynor in *Aurora o Settimo cielo*, affinano la ricerca espressiva e gestuale e impongono una recitazione vivace, dove l'armonia dei movimenti trionfa sull'enfasi. Louise Brooks porta nei film tedeschi di Georg Wilhelm Pabst la deliziosa vivacità delle attrici americane. È impossibile, nell'attrice di *Lulù - Il vaso di Pandora* e di *Diario di una donna perduta*, isolare una postura, un gesto, che abbiano un senso in se stessi, che si possano staccare dall'impressione globale data dalla sua presenza. È impossibile separare il sorriso, la luminosità dello sguardo, da un insieme dinamico che include il movimento fluido di tutto il corpo. Molte attrici del muto erano quasi arrivate ad un punto in cui la parola non solo non mancava più al cinema, ma in cui gli sarebbe stata dannosa. Per molte di loro sta probabilmente qui il vero dramma del passaggio al sonoro.

³² Si veda la rivista *1895*, n° 8-9, 1990, «Antoine cinéaste».

³³ Jean Prévost, *Acteurs de théâtre, acteurs de cinéma*, «Le Crapouillot», nov. 1932 cit. da Francis Bordat in Claude Murcia, Gilles Menegaldo (a cura di), *L'Expression du sentiment au cinéma*, «La Licorne», n° 37, UFR Langues Littératures Poitiers, 1996, p. 84.

L'incontro di un corpo e di una voce

Il cantante di jazz (Alan Crosland, 1927) è un film prevalentemente muto, che sembra perfino proporre una sintesi di tutti gli eccessi del muto (mimiche rigide, penosa ginnastica espressiva di tutti gli attori nelle scene mute). Non meriterebbe di essere citato qui se non contenesse, nella prima scena “sonora” del cinema americano, tutto quello che partecipa del nuovo statuto dell'attore. In questa scena, che evoca l'incontro tra il personaggio e la propria madre, la voce di Al Jolson è presa tra la parola e la musica. Parla perché canta, parla quasi cantando, e soprattutto *improvvisando* con una libertà giocosa che non si vedrà poi più di tanto nei trent'anni successivi.

Ma la cosa più importante è la situazione di questa sequenza, isolata tra due scene mute. L'inquadratura si ferma all'improvviso. La cinepresa, immobile, rispettosa, perfezionata, aspetta una parola che non sarebbe in grado di prevedere (nessuno sul set sapeva quello che Al Jolson avrebbe fatto). Il film trattiene il respiro davanti ad un attore che, occupando il campo in modo così esuberante, riporta una grande vittoria simbolica: *Il cantante di jazz* è per l'attore cinematografico il segnale di una seconda nascita. Tutta la storia della voce cinematografica è già lì, in una scena la cui imperfezione tecnica è ancora oggi commovente.

Passata questa vittoria effimera d'un corpo che canta, la formula sarà rinnovata, perfezionata (*Sonny Boy, Il cantante jazz*), ma il sonoro si presenta subito come un problema, doppio e contraddittorio. Da un lato, gli attori non “sanno” recitare. In *Cantando sotto la pioggia*, dopo la prima proiezione disastrosa del *Duelling Cavalier*, Don Lockwood/Gene Kelly se ne rende conto con una disperazione comica: «Non sono un attore, non lo sono mai stato». Dall'altro, se recitano, c'è il teatro in agguato, che minaccia la purezza classica del cinema.

Chaplin resiste con tutte le sue forze al sonoro, proclama l'universalità della pantomima: l'attore è nel cuore di una polemica che oppone violentemente Pagnol e la sua “cinematurgia” a René Clair e alla maggior parte della critica degli anni trenta, i quali ritengono deplorabile l'influenza della verbosità teatrale sul cinema. Invano. Il sonoro è nonostante tutto «il ritorno dell'attore»:

«La prima problematica del volto che parla, del sonoro tout court, è quella dell'attore [...]. Esiste, all'interno dell'inquadratura, un modo di recitare che è specificamente cinematografico, ma questo specifico non è originale, non è nuovo. La recitazione sonora è innanzitutto un modo di trasformare la recitazione teatrale

per renderla cinematografica».

Jacques Aumont, 1992, p. 45.

Al servizio di questa trasformazione intervengono le seguenti qualità: contenimento della mimica, capacità di produrre e riprodurre emozioni a comando, ricerca appassionata della *giustezza* e unità di misura instabile, poiché non bisogna trovarsi né al di sotto né al di sopra di una linea misteriosa. I giochi non sono ancora fatti. Il sonoro non avrebbe forse rimesso in questione la naturalezza, così difficilmente conquistata dal muto? Garbo è «insopportabile» in *Grand Hôtel*, esclama Alain Masson:

«Quelle mani in movimento, quelle pose, quelle posture! Mai, prima del sonoro, era stata così esagerata. Ma dal momento in cui cominciano a farsi sentire, gli attori sono presi in un dilemma. Se conservano i loro modi del muto, l'espressione diventa ridondante. Se li modificano, lo fanno troppo spesso per lasciare il verbo trascinarsi il gesto nella sua eloquenza, fino al pleonaso. L'interprete è cosciente del pericolo? Rischia ancora di fallire, per via della voglia di dare corpo all'emozione e di andare di iperbole in iperbole».

Alain Masson, 1989, p. 225.

Ritorno a teatro

A questa nuova tensione in cui è preso l'attore c'è una soluzione: la teatralità rivendicata, che dà dei punti di riferimento sia all'attore che allo spettatore, e permette di sviluppare le nuove risorse dialogate del sonoro. I generi si adeguano: la commedia offre delle scene agli attori dello schermo. Nei film spumeggianti di Lubitsch, la scrittura cinematografica della commedia sposa il balletto teatrale della parola. Relazioni triangolari da vaudeville nascono da tutte le parti: Miriam Hopkins con Fredric March e Gary Cooper in *Serenata a tre*, Herbert Marshall con Miriam Hopkins e Kay Francis in *Mancia competente*.

Dopo le paure del passaggio al sonoro, diventa ovvio che la recitazione teatrale non solo non si oppone all'autonomia del cinema come arte, ma vi contribuisce. I difensori dell'arte pura si erano in parte sbagliati. Da Guitry a Rohmer, passando per Renoir, Cocteau e Pasolini, il teatro avrà alla fine ispirato le correnti più reattive del cinema, proteggendolo dall'eccesso del realismo. Di questa impresa anche gli attori sono in parte responsabili.

Capitolo 3

Ciò che fa un attore

Utilizzare il proprio aspetto

Il cinema può a piacere avvalorare le antiche credenze secondo le quali il volto sarebbe lo specchio dell'anima. Molto svalutata sul piano scientifico, rianimata da Balàzs in merito all'«uomo visibile», la fisiognomica teorizzata da Lavater ha trovato sullo schermo un nuovo slancio. La legge fisionomica fonda in natura l'attore cinematografico. Recitare, ancora prima di creare un'espressione, è offrire alla cinepresa l'evidenza d'un volto sul quale sono iscritte in anticipo tutte le emozioni. Definire così l'interpretazione significa rinunciare a interrogarsi su di essa: «Garbo is Garbo is Garbo»¹. Ma la tautologia non riguarda solo i divi. Parti secondarie, controfigure, non professionisti, tutti devono avere il *physique du rôle*.

Il bello, il brutto

Sfruttare il proprio aspetto significa a volte sfruttare solo la propria bellezza. La bellezza è linguaggio, su questo tutti sono d'accordo. Ma le bellezze sono confinate nel tempo, nelle mode. Quella di Anna Karina è senza tempo in Godard, scrive Jean-Claude Biette, mentre quella di Bardot è tra le cose che hanno fatto invecchiare *Il disprezzo*². Bisogna distinguere tra una bellezza da “starlette”, incarnazione effimera di un ideale della propria epoca, manipolata per mezzo di un ruolo che l'attrice non capisce, e una bellezza più seria, meno familiare, che si inserisce meglio, per il suo rapporto stesso con il regista, nel processo creativo. Per far dire alla bellezza qualcosa di diverso da quello che dice (o tace), bisogna vederla non come attributo, ma come azione, emozione, significato. È caricata da quello che la guarda al di sopra di ogni misura, senza ragione, perché un bel volto è sempre il focolaio di un'immagine che si organizza intorno

¹ Charles Affron, *Star Acting – Gish, Garbo, Davis, Dutton*, New York, 1977, p. 3.

² Jean-Claude Biette, *Cinémanuel*, P.O.L., Paris, 2001.

a esso. Ma cosa fare con questa bellezza? Come farle produrre senso? In *Miti d'oggi*, Barthes aveva per primo proposto una distinzione tra la bellezza fuori dal tempo di Garbo, quel volto “di neve e di solitudine”, e quella di Audrey Hepburn, presa nella sua epoca:

«Come il linguaggio, la singolarità di Garbo era di ordine concettuale, così quella di Audrey Hepburn è di ordine sostanziale. Il volto di Garbo è Idea, quello di Hepburn è evento».

Barthes era anche lui vittima dell'illusione tipica della fine del classicismo - l'idea che si passava da un tempo degli dei ad un tempo degli uomini. Per noi, oggi, Audrey Hepburn e il suo aspetto idealmente grafico (volto spigoloso, grandi occhi spalancati, corpo di una finezza irreali, carica di ornamenti) sono risaliti nell'Olimpo, mentre ci occupiamo di tracciare nuove linee di separazione tra le immortali e le altre. Non abbiamo imparato invece a mitigare la fede che ci può ispirare la bellezza di un volto, trappola sempre presente al cinema.

Secondo Barthes ancora (*S/Z*), la bellezza può solo affermarsi, non essere spiegata o descritta. Per questo valore di affermazione, per quello che conferisce di indiscutibile all'immagine, il film fa fatica a non filmare la bellezza umana. È vero che non ha mai rinunciato all'idea romantica di un'estetica del brutto, che gli offre maggiori risorse plastiche: da Emil Jannings a Peter Lorre, da Michel Simon a Edward G. Robinson, la storia dei film è piena di attori dotati di una bruttezza fotogenica. Ma le donne vi hanno poco accesso, le dive ancora meno, e la bruttezza, quando esiste, è sempre compensata da un elemento di bellezza. E la libertà della Nouvelle Vague e dei suoi seguaci non è arrivata fino ad rivendicare, per gli attori, la fine di questa lunga schiavitù.

C'è stata un'evoluzione, ovviamente. I cineasti innovatori, da Dreyer a Pialat, da Bresson a Godard e Rohmer, si sono disinteressati delle dive dalla bellezza limpida e si sono rivolti ad attori meno a norma, più sorprendenti. Oggi, per questo motivo, il cinema francese dispone d'un repertorio di volti irregolari e interessantissimi (Jeanne Balibar, Emmanuelle Devos, Charlotte Gainsbourg, Valeria Bruni Tedeschi, Karin Viard, Sylvie Testud). Il liscio e il glamour sono finiti. La pelle ha ritrovato la sua grana, i lineamenti la loro diversità, i corpi la loro geometria variabile. L'evoluzione delle pellicole, dei processi di illuminazione e di colore, della moda e delle tecniche di trucco ha giocato un ruolo importante in questo processo, e avrebbe potuto incoraggiare la modernità ad emancipare totalmente il cinema dal culto della

bellezza. Tuttavia esso ne è ancora molto dipendente, pur essendosi liberato dagli artifici del classicismo e proclamando la sua volontà di portare uno sguardo nuovo sul reale.

Tra l'altro, quello che evolve poco è l'inevitabile dono che il cinema ha di far significare le apparenze. L'introduzione da parte del cinema moderno di aspetti insoliti avrebbe potuto essere un progresso, ma l'assenza di senso non chiede altro che diventare senso, e non avere il *physique du rôle* equivale sempre ad averlo (avere il *physique* del "non rôle"). Basta un solo esempio: quando apparvero nel cinema francese, il volto di Daniel Auteuil, il suo sguardo profondo, il suo naso spesso e storto o la sua bocca carnosa e preziosa hanno potuto sorprendere per un pò. Ma poi l'attore è stato presto naturalizzato, assegnato non a generi (in cui è molto a suo agio) ma a personaggi che usano il suo aspetto all'estremo: la stupidità tragica (*Jean de Florette*, *Manon delle sorgenti*), l'ordinario (*La séparation*), il grottesco (*L'apparenza inganna*), la crudeltà (*Lacenaire*, *Sade*).

Una forma plastica

Ciò che questo statuto dell'apparenza rivela è il forte valore plastico dell'attore. Una volta stabilito che l'umano sarà l'oggetto del cinema, come era stato quello di altre espressioni figurative, il cinema ricrea l'itinerario delle forme, delle presenze, delle tecniche. Il volto illuminato di Lilian Gish, che interrompe i racconti di Griffith con frammenti contemplativi, formula nuove regole del ritratto - l'immobile animato, la fotografia attraversata da un fremito di vita. Il film rinnova l'interesse per il nudo, trascurato dai pittori e, come la pittura dell'Ottocento fino alla vigilia dell'impressionismo, fa del corpo femminile una sua ossessione. In Italia, le dive venute dall'Opera lavorano sul registro della posa. Lo splendore dei loro costumi, la recitazione lenta e ricercata di Pina Menichelli o Francesca Bertini ritmano l'immagine e ne assicurano l'organizzazione plastica: si pensi alle posture di Lyda Borelli che imita «gli arabeschi curvilinei del Liberty»³. Panofsky andrà oltre. Per lui la relazione organica tra la recitazione e l'atto di filmare è dello stesso tipo di quella che lega, in Dürer, il disegno e il processo tecnico dell'incisione. Il modo di recitare dei grandi attori del

³ Gian Luca Farinelli, Jean-Loup Passek (a cura di), *Stars au féminin – Naissance, apogée et décadence du star system*, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 95.

muto esagera le linee della recitazione teatrale come i segni delle incisioni di Dürer scavano i tratti delle penna e del pennello⁴.

La stilizzazione che ne risulta va qualche volta molto lontano. In Germania, nella scia dell'espressionismo, i film di Wiene, Lang, Murnau, inventano le sagome e i gesti dell'uomo-scenografia: «La creatura d'argilla che Paul Wegener incarna in *Il Golem* è per via della sua forma un richiamo plastico delle architetture del film. I gesti di Werner Krauss sembrano nascere dalla scenografia distorta di Caligari [...] Il corpo angoloso di Max Schreck si plasma sulle architetture gotiche abitate da Nosferatu» (Leutrat).

Al di là della plasticità del cinema tedesco, è tutto il cinema fantastico a trattare il corpo e il volto degli attori non per il loro valore espressivo ma come forma mobile, superficie accidentata i cui buchi e rilievi assorbono o rigettano la luce per sfiorare meglio l'animalità (Simone Simon in *Il bacio della pantera* di Jacques Tourneur, volto triangolare, occhi a mandorla e zigomi alti). Ma altri generi s'inoltrano nel lavoro plastico e grafico del corpo, che accomuna in particolare tutti i grandi attori comici, i quali usano la propria sagoma come un tratto d'inchiostro in grado di offrire una grandissima varietà di pieni e di filetti. Oltre a Chaplin e Keaton, si pensi al fisico di Karl Valentin, lungo, duttile, serpentino; alla coppia Stanlio e Ollio, le cui avventure comiche giocano sulla complementarità del cerchio e dell'anello, del pesante e del leggero; alla forma *cartoonizzata* di Jacques Tati, il cui corpo e la nuca rigida sembrano funzionare parallelamente (e qualche volta in modo sincronizzato) alla linea obliqua del suo ombrello; al profilo acuto (orbite scavate, naso aquilino, capo proteso del mento) che l'italiano Totò offre alla cinepresa, incidendo nell'immagine, come in una medaglia, questa linea tormentata; e infine al volto di Jerry Lewis, sul quale le smorfie si espandono progressivamente, in una straordinaria indipendenza di ogni zona facciale - come in un'applicazione spontanea delle teorie di Kulešov -, scandagliando minuziosamente lo spettro delle espressioni alla ricerca della più grande esattezza tra l'emozione, la sensazione e la mimica.

Gesto ed espressione

Il sogno di una corrispondenza perfetta tra il sentimento e il gesto è

⁴ Erwin Panofsky, *Signe et matériau au cinéma* (1934), in Dominique Noguez, *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck, Paris, 1978.

l'altra grande problematica plastica del modo di recitare dell'attore. È interessante vedere come intorno al gesto e all'espressione il cinema rianimi il vecchio motivo dell'universalità. Forte è la tentazione di vedere il gesto come «la vera lingua madre dell'umanità» (Balázs). Inoltre, se il ricorso al gesto espressivo introduce la teatralità nel film, esso produce tuttavia, liberato dalla parola, uno stile di recitazione proprio del cinema: né la pantomima burlesca, né il melodramma puro restano tali quali sullo schermo. Laddove si gettano le basi di una messa in scena e di un linguaggio del cinema (nei film *Biograph* di Griffith tra il 1909 e il 1913, o nei primi film di Chaplin) si precisa l'idea che lo schermo richiede dei gesti nuovi, dei terreni d'espressione sconosciuti. François Albera ha dimostrato che negli anni venti si elabora una «teoria del corpo espressivo» la quale costituisce un dibattito acceso e intenso sull'attore (Murcia - Menegaldo, 1996). Il cinema doveva capire che l'espressione non era solo un problema dell'attore, ma di tutto il film. Che emozioni e sentimenti non vanno attribuiti ad un solo gesto, ad un solo volto, ma sono prodotti dall'insieme dei rapporti esistenti nel film. E infine che ciò non toglie nulla al valore della recitazione dell'attore, ma lo situa su una scala diversa dalla pantomima.

In seguito, la teoria del corpo espressivo non si sarebbe smentita. Georges Pérec progetta un film in cui non si sarebbero mai visti i volti degli attori. E infatti tutto è espressione nell'attore, che ci guardi o che si volti con finta indifferenza. L'uomo di spalle aveva già offerto alla pittura lo spettacolo del suo allontanamento assorto, di una sospensione dell'onnipotenza del volto⁵. Il cinema fa della schiena un luogo comune della recitazione: schiena di Chaplin muratore, che riceve i mattoni alla cieca (*Payday*, 1922); schiena celebrata di Emil Jennings in *Variété* (E. A. Dupont, 1925), di Gabin, di Brando. Bette Davis, formatasi presso la scuola di danza moderna di Martha Graham, le cui tecniche miravano in particolare a sviluppare l'espressione di ogni parte del corpo, pensa che «una schiena può descrivere un'emozione»⁶. La nuca di Anna Karina è il suo unico volto all'inizio di *Questa è la mia vita* (J-L. Godard, 1962).

Una mano che si chiude, una gamba che si stende: il sentimento è ovunque in agguato e a volte trabocca. Polo ultimo dell'espressione, in *L'umanità* (B. Dumont, 1999) il sentimento è il sesso aperto di una donna che

⁵ Vedere il bellissimo libro di Georges Banu, *L'Homme de dos – peinture, théâtre*, Adam Biro, Paris, 2000.

⁶ Alan Lovell, Peter Krämer (a cura di), *Screen Acting*, Routledge, London-New York, 1999, p. 50.

piange, omaggio ad un'emozione che sarebbe, giustamente, l'origine del mondo. Eccesso, utopia? Se tutto nel corpo dell'attore deve essere pronto per l'emozione, è perché l'espressione d'un sentimento può venire da qualsiasi parte, da un oggetto, un movimento, un'inquadratura (il rapporto tra una gonna troppo larga e una scala troppo stretta quando Alida Valli in *Senso* (L.Visconti, 1954) sale i gradini alla ricerca del suo amante). La regia consiste tanto nel provocare l'espressione quanto nel controllarla.

Un rapporto confuso con la mimesis

La plasticità e l'espressività non esentano l'attore cinematografico dal compito dell'imitazione e della rappresentazione. Eppure il suo impegno nella "menzogna" mimetica è a volte difficile da definire quanto il suo lavoro. Può dover solo farsi vedere, pura presenza esposta, riferimento alla pittura o alla fotografia: l'attore posa, nell'immobilità attenta del modello davanti al pittore, e la differenza sta solo nella durata della posa. Campi e controcampi destinati ad inserirsi in un concatenarsi ancora indeterminato. Del regista prudente, che sa bene che non si può far vedere quello che non è girato e cattura per questo una quantità d'immagini dal futuro incerto, si dice che «si copre». Quello con cui si protegge sono spesso sfilze di inquadrature di attori immobili, disponibili, garanzia contro quello che la presenza umana, al cinema, ha sempre di inafferrabile. Anche se l'attore non c'è più, in sede di montaggio ne rimarrà sempre qualcosa.

Recitazione e non-recitazione

L'attività, quando esiste, rimane poco riconoscibile in quanto recitazione. Le frasi sono semplici, incomplete, famigliari, ripetitive («Tu non hai visto niente a Hiroshima»). Le azioni compiute davanti alla cinepresa si confondono con il quotidiano, muoversi, camminare, guidare, dormire. Un attore può aver recitato senza che il film finito abbia tenuto una traccia della sua presenza, può anche non essere più vivo: *Ed Wood* (T. Burton, 1994) racconta con humour le prodezze del "peggior regista del mondo" che cerca di finire il suo film senza l'interprete principale⁷. Presente, l'attore

⁷ Bela Lugosi, interpretato da Martin Landau.

cinematografico promuove forme di recitazione inaudite: raffigura l'immobilità del cadavere, attento a non farsi sfuggire un fremito, smettendo di respirare finché ci riesce, oppure resuscita e quindi deve lasciar la vita e tornare impercettibilmente in sé (*Ordet*).

Fare e fingere

Altrettanto sottile è la distanza tra il vissuto e il recitato. James Naremore si ricorda la domanda ingenua che faceva ai suoi genitori: al cinema, la gente si bacia sul serio? Diventato analista di ciò che gli poneva quel "dilemma morale", constata il paradosso: in realtà, gli attori «fanno e fingono (*both do and pretend*), a volte nello stesso momento: di qui la natura potenzialmente scandalosa dei loro atti» (Naremore, 1988, p. 22). L'antico scandalo morale dell'imitazione e dei suoi inganni, lo stesso che faceva arrabbiare Rousseau nella *Lettera sugli spettacoli* (1758), è sempre attuale:

«Che cos'è il talento dell'attore? L'arte di contraffarsi, di rivestire un altro carattere rispetto al proprio, di apparire ciò che non si è, di appassionarsi di sangue freddo, di dire altre cose rispetto a quelle che penseremmo naturalmente se le pensassimo davvero, di dimenticare il proprio posto nel mondo a forza di occupare quello di un altro. Qual è la professione dell'attore? Un mestiere che impone di dare spettacolo di sé in cambio di denaro, di sottomettersi all'ignominia e agli affronti, di mettere pubblicamente la propria persona in vendita».

L'attore cinematografico va ancora oltre, sempre messo a confronto, in un momento o nell'altro della sua prestazione, con la verità dell'azione e non con la sola riproduzione mimetica. Quello che non è completamente realizzabile (fare l'acrobata, il virtuoso, ingoiare quantità di alcol o di cibo, avere rapporti sessuali, ferire, uccidere) lo deve compiere in parte, con l'aiuto di accessori, di elementi di sostituzione, o semplicemente fermandosi al punto che separa l'atto simulato dall'atto reale (allora la cinepresa si allontana, si ferma, riprende un corpo o un effetto di sostituzione). Oppure compiendo gesti tagliati da quello che sarebbe la loro fonte nella realtà (il sentimento, il desiderio, la competenza) o la loro conseguenza (svenire senza perdere conoscenza, picchiare senza far male). O infine, semplicemente, effettuando

in dieci frammenti un'azione difficile che il montaggio avrà come compito di unificare.

Perciò al cinema recitazione e non-recitazione si sfiorano, si frequentano, s'incontrano. Tra le espressioni esuberanti di Fernandel in *Le Schpountz* («Ogni condannato a morte avrà la testa mozzata») e l'uomo che dorme sotto la cinepresa di Andy Warhol (*Sleep*), si sviluppa una serie di sfumature, dove perfino comportamenti identici possono essere visti in modo diverso. La sagoma finale che chiude tanti film di Chaplin (il vagabondo si allontana verso l'orizzonte ancheggiando) è un sigillo solido della recitazione chapliniana. Ma quando alla fine di *Maine Océan* (Jacques Rozier, 1986) Bernard Menez attraversa immense distese di sabbia e diventa un punto infimo nello spazio che lo divora, la direzione d'attore rinvia soltanto a un punto conturbante di confusione tra realtà e finzione.

La naturalezza

L'attore esisterà dunque solo in quanto sarà visto *da vicino*, garante di quello che Henri Agel chiamava l'«estetica di prossimità» del cinema⁸. Si aspetta allora la naturalezza, la stessa naturalezza che ossessiona il teatro fin dalle sue origini: l'ambizione di una recitazione che somiglia alla vita, opponendosi alle prestazioni rigide e declamatorie, ingessate nell'eloquenza di modelli lontani, ha attraversato i secoli. Nel Settecento è la potente moda della naturalezza, vista come minacciosa per l'arte drammatica, a far reagire i difensori della distanziamento. Ma costoro non l'avranno vinta, e di nuovo l'Ottocento romantico insegue la naturalezza nella recitazione. L'unica frase citata dai critici drammatici dell'epoca sarà la raccomandazione di Hamlet agli attori: «Mai oltrepassare la moderazione naturale» (Hamlet, III, p. 2)⁹.

La discussione presenta a volte un aspetto più filosofico che tecnico. Benché non si presenti come tale, uno dei testi più importanti sulla naturalezza è forse, nel 1810, il celebre piccolo apologo di Kleist «Il teatro delle marionette»¹⁰. Si tratta dell'innocenza perfetta della marionetta senza peso che, diretta da

⁸ Henri Agel, *Le Cinéma a-t-il une âme?*, Le Cerf, Paris, 1952.

⁹ Cfr. Noel Pearson in Carole Zucker (a cura di), *Making Visible the Invisible – An Anthology of Original Essays on Film Acting*, The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey-London, 1990.

¹⁰ Cfr. Heinrich von Kleist, *Il teatro delle marionette*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2005.

un filo collegato al suo unico centro di gravità, non ha la possibilità di «fare smorfie». Nessuna maschera neppure negli animali: un orso, opposto al più bravo schermitore, sconfigge le sue manovre con qualche movimento breve, sobrio, efficace.

Di fronte all'integrità di una grazia naturale, la coscienza dei propri atti condanna l'uomo invece alla goffaggine dell'imitazione. Tale giovane che aveva trovato una volta in modo spontaneo la postura deliziosa di un Apollo, spenderà invano il resto della sua vita a tentare di riprodurla davanti allo specchio. L'affettazione (l'applicazione laboriosa con la quale un ballerino, un attore tentano di "collocare l'anima" nei più piccoli movimenti) dimostra una perdita dell'innocenza legata al peccato originale. Per ritrovarli, bisognerebbe nientemeno che assaggiare di nuovo il frutto dell'albero della conoscenza, e invertire così l'avventura umana.

La naturalezza è inseparabile dalla grazia perduta dell'innocenza, oppure dipende dalla tecnica drammatica? L'attore cinematografico permette di formulare la domanda con una nuova vitalità. La naturalezza, in questo caso, non è ciò che confonde l'attore cinematografico con l'attore di teatro realista, ma ciò che lo distingue più fortemente. È il contrario della «presenza» teatrale (che permette ad un attore di teatro di essere percepito *da lontano*, in un raggio che comprende e va oltre le sue azioni di recitazione) e potrebbe rivendicare una parentela solo con il dispositivo intimista del *kammerspiel*. Per il resto, le differenze sono enormi, poiché essere naturali, al cinema, è innanzitutto dimenticare o far finta di dimenticare la pesante organizzazione del set. Il dovere del regista, secondo Renoir, è di aiutare l'attore, o si corre il rischio di perdere quello che esso ha di più prezioso.

«A film iniziato, il signor X...o la signora X devono sparire e lasciar posto al personaggio del film, andare, venire, bere e mangiare come lui. Allora il regista può forse riuscire a far loro dimenticare che ci sono delle macchine, dei proiettori, dei microfoni, e fare su di loro un documentario come farebbe nella natura su un animale. Se si riesce in questo, si è vicini a qualcosa di decente. Nella natura i vostri movimenti goffi possono far scappare l'animale. In un film drammatico, l'attore non scappa, ma sparisce la sua naturalezza, ed è molto peggio».

Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Belfond, 1974.

Ecco dunque che riappare l'«innocenza animalesca», per usare le parole di Kleist. Ma è solo una metafora, e dimenticare ha i suoi limiti. L'attore

naturale, se ama interpretare dei personaggi che gli assomigliano, non può accontentarsi di essere se stesso. Come in tutti i campi estetici, la naturalezza è, tutto sommato, il colmo dell'arte. È uno *stile*, sicuramente, basato su competenze tecniche, gestuali, vocali, che richiedono molta precisione. I grandi attori naturali, che parlano, si muovono e agiscono in modo molto più piacevole di Tizio, Caio o Sempronio, danno un senso all'insignificante, semplificano lo straordinario. Jean Gabin, per esempio, descritto da Ginette Vincendeau:

«Fin da *Chacun sa chance*, Gabin effettua gesti quotidiani che gli permettono di naturalizzare i contesti meno naturali, come per esempio cantare una canzone al reparto biancheria di un grande magazzino. Esegue la sua prima canzone in questo film[...] mentre mette a posto il suo reparto, poi si pettina, si spolvera le spalle, e infine si mette il cappotto e il cappello. Con un movimento di ritorno, la “naturalezza” dei suoi gesti ricade su quello che dice nella canzone»¹¹.

Si riconoscono in questa descrizione dei manierismi che - nonostante la scioltezza dell'attore cerchi di nasconderli - sono diventati col tempo dei “gabinismi” consacrati. In essi si può vedere la naturalezza stereotipata che Edgar Morin rifiuta, quando afferma che la naturalezza al cinema, diventando una stilizzazione, suscita una nuova dialettica naturalezza-artificio. I grandi attori naturali sono allora quelli che «vanno oltre i tic e la naturalezza stereotipata, recuperano facilmente la capacità di farfugliare e la goffaggine» (Morin, 1957). È il caso di Jean Gabin, la cui naturalezza si elabora in riferimento sia al generale che al particolare. L'atomizzazione della sua recitazione in una successione di micro-atteggiamenti sfugge allo stereotipo (nessuno dei suoi gesti ha il compito esclusivo, come in alcuni film primitivi, di esprimere un sentimento). Ma la combinazione di questi dettagli richiama i tratti più famosi e più apprezzati della sua “vera” personalità (allegria, rilassatezza, sicurezza) rimandandoli al modello sociale identificabile, quello dell'impiegato simpatico e pieno d'energia.

Inoltre la naturalezza stereotipata di cui parla Morin caratterizza molti attori, il cui intervento in un film si limita ad adottare, nel modo più convincente possibile, una postura, un'intonazione, che abbozza il loro personaggio in un disegno veloce. Nel film, lo stereotipo non è negativo,

¹¹ C. Gauteur, G. Vincendeau, *op. cit.*, p. 135.

ma costitutivo d'un linguaggio¹². Usato dall'attore, anche in modo eccessivo, non fa invecchiare la recitazione dell'attore ma la spoglia e la de-realizza. La naturalezza invece non può proteggersi dall'invecchiamento perché dipende strettamente dal contesto culturale, in quanto rimanda a concezioni del corpo, dell'espressione e del gesto che evolvono. Quello che fu una volta naturale non lo è più *hic et nunc*. Spesso, in un film venuto da una cultura o da un'epoca remota, la finzione diventa suo malgrado un documentario su una recitazione improvvisata affetta da esotismo. Il tempo, in questo senso, rende spaesati ancora più dello spazio. Il broncio da malavitoso di Charles Boyer in *Liliom* (F. Lang, 1934), le moine deliziose di Jean Marais in *I parenti terribili* (J. Cocteau, 1948) rivelano oggi soltanto le loro affettazioni. La perfetta naturalezza con la quale Marilyn Monroe mischia innocenza e sessualità, secondo mezzi studiati con precisione da Richard Dyer (1986), era perturbante soltanto negli Stati Uniti, nel periodo di costruzione della sua immagine: quarant'anni dopo la sua morte, ogni particolare del suo modo di recitare, ogni inflessione della sua voce, si concepiscono solo in relazione all'archetipo che ella era diventata nel corso del tempo. Per quanto riguarda la naturalezza "primitiva" di Brigitte Bardot, illustrata in particolare dal mambo frenetico di *E Dio creò la donna* (R. Vadim, 1956), essa fa parte degli elementi che hanno contribuito a costruire il mito Bardot, come sottolinea Ginette Vincendeau: «L'autenticità, sotto la forma di un'omologia percepita tra attore, persona e personaggio è inerente al fenomeno del divismo e, come Bardot ha mostrato, il lavoro del mito è sempre quello di trasformare il culturale in naturalezza»¹³.

Che la naturalezza cinematografica sia una nozione relativa, tutti lo sanno, eppure viviamo ancora sotto il suo dominio. Per un attore "esagerare" è, sfuggendo alla legge della naturalezza, contravvenire al progetto del film, nascondere dietro sagome imponenti e gesti troppo ampi, installarvi rapporti di corpi e di voce non desiderati. Il pubblico, di solito, ne va matto, ma la critica condanna le prestazioni troppo estroverse, giustificandole solo quando si ricollegano al passato perdendo automaticamente la loro pericolosità: il mostro sacro sarebbe «commestibile solo una volta morto»¹⁴.

¹² Cfr. Jurij Lotman, *Semiotica del cinema*, Edizioni del Prisma, Catania, 2009; Raphaëlle Moine, *Stéréotypes et clichés*, in «RITM», n° 19, «Cinéma et littérature», Université Paris-X, 1999.

¹³ Ginette Vincendeau, *L'ancien et le nouveau: Brigitte Bardot dans les années 50*, in «CinémAction», n° 67, primavera 1993; Ginette Vincendeau, Bérénice Reynaud (a cura di), *Vingt ans de théories féministes sur le cinéma*, Condé-sur-Noireau, Corlet, 1993.

¹⁴ Michel Chion, *Forme humaine*, in «Cahiers du cinéma», n° 407-408, maggio 1988.

«Fare troppo» (*En faire trop*): quel “troppo” misterioso è all’incrocio tra varie relazioni, quella dell’attore con l’inquadratura e con il regista. L’inglese, *overacting*, è più preciso: la recitazione esce dal suo corso, invade il campo, suggerisce un inevitabile ribaltamento della relazione tra artista e modello. Così si fa spesso a *Lolita* il rimprovero di essere un film poco kubrickiano. Ma il regista non ha abbandonato il film. Lo guarda, in lunghi piani contemplativi, costruirsi in una geometria della repulsione, tra quattro attori campioni dell’*overacting*: qualsiasi recitazione d’attore si percepisce in un rapporto di recitazioni. Le performance, più che i personaggi, si scontrano, al punto che le parti si scambiano. La matura Shelley Winters si comporta come una ragazzina, l’adolescente Sue Lyon assume la parte adulta della recitazione rifiutata da sua “madre”. Peter Sellers, auto-moltiplicato nella tradizione dei grandi ruoli di travestimento, si lancia in frenetiche composizioni che sono per gli altri attori come zone di accesso vietato, dove essi fanno fatica ad esistere. In mezzo a queste presenze invadenti, James Mason impone difficilmente il proprio istrionismo, aggiustando in continuazione il tono di voce, la rapidità del discorso, la purezza dell’accento, la precisione dei gesti limitati dal doppio ruolo di padre e di amante.

Ciò che fonda l’attesa della naturalezza come recitazione filmica legittima è la *justezza*, la mitica giustezza che si definisce per difetto (recitare male è spesso recitare tout court). Si riaffaccia il problema dell’“ingombro”. Il rifiuto dei mostri sacri, e la ricerca di un modo di recitare giusto e naturale, dunque modesto, sono due modi per ricordare all’attore un necessario dovere di riserva.

Corpo, voce, movimento

Tecnica del gesto, gesto tecnico

Quello che è spesso rimproverato al grande attore d’istinto è anche l’imprecisione della sua recitazione, palese nell’uniformità del suo rapporto ai personaggi. Harry Baur, Raimu, Depardieu procedono con grandi fasce di recitazione, con invadenti movimenti di presenza, laddove il contributo specifico del cinema sta proprio nel dettaglio, nella precisione, in una tecnica del gesto che, anche quando vuole essere trasparente, non sfugge all’osservatore attento. Proviamo a sottrarci al movimento della finzione, propone Pierre Sorlin, e guardiamo gli attori, solo loro, mentre

fanno le cose più semplici:

«L'attore imposta i gesti, li prolunga, sa preparare il movimento che porterà la sua mano sul ricevitore o far durare il momento che segue la chiusura, per permettere, se ce n'è bisogno, di non effettuare dei tagli brutali in fase di montaggio.»¹⁵

Questa specializzazione gestuale dell'attore cinematografico si nota meglio nel gesto tecnico. Nell'opposizione tradizionale tra gesto estetico e gesto utilitario, il secondo è una posta in gioco continua del cinema, e ancora di più quando l'attore deve padroneggiare a livelli diversi la gestualità che identifica una pratica tecnica o professionale (scrivere sulla tastiera di una Underwood, aprire una cassaforte). Certo, l'insieme sarà sempre stilizzato soprattutto negli stereotipi di genere. Ogni genere disegna un repertorio gestuale nel quale alcune categorie molto specifiche sono sovra-rappresentate (qui la danza, là l'arte e il modo di usare un'arma), ma centinaia di film western non hanno insegnato agli spettatori a sellare un cavallo. Il modo di recitare di un attore resta tuttavia legato all'evoluzione del gesto tecnico la cui specificità sarebbe, nel cinema classico, quella di essere sfigurato ad uno scopo comico o drammatico (Chaplin che avvita in modo frenetico i bulloni sulla catena di montaggio in *Tempi moderni*) o, più spesso, interrotto. A volte esso è solo parzialmente interrotto dall'inquadratura che separa il volto (luogo dell'espressione) dalle mani (luogo della competenza). Oppure ci può essere una cesura temporale, quando il gesto è tagliato fin dal momento in cui non può più essere mimato.

I due fenomeni si combinano nella celebre operazione di *Occhi senza volto* (Franju, 1960). Pierre Brasseur si preoccupa meno di adottare il gestus di un chirurgo che di curare la microscopica agitazione della mano quando traccia la linea con la matita intorno al volto dell'operata, poi quando il tracciato del bisturi trancia e stacca l'epidermide. Nessuno di questi gesti, ovviamente, è mostrato per intero, regolarmente interrotto dagli spostamenti del punto di vista: primo piano sul volto sudato di Brasseur, dettaglio della mano e del volto, poi piano d'insieme della scena. La cinepresa inquadra l'infermiera, la paziente e il chirurgo nella stessa inquadratura. Brasseur, di spalle, attesta il suo grado di coinvolgimento nella gestualità.

¹⁵ Pierre Sorlin, *Estetiche dell'audiovisivo*, La Nuova Italia, Firenze, 1999, p. 140.

In cammino verso la modernità, il cinema richiede agli attori un coinvolgimento sempre più intenso nel gesto tecnico. Giustezza e precisione del gesto permettono di garantire la verità e ispirano, di solito, una regia fatta di inquadrature lunghe e piani sequenza, a garanzia del fatto che l'azione non venga manipolata. Il tutto presuppone una messa alla prova degli attori, come nella lunga inquadratura de *Il Buco* (J. Becker, 1960) in cui alcuni prigionieri cominciano a scavare il tunnel per evadere.

C'è ne *Il Buco* e prima in *Un condannato a morte è fuggito* (R. Bresson, 1956) una volontà manifesta di filmare la precisione, l'ingegnosità, l'ostinazione del gesto umano nella durata del suo compimento, volontà che si ritrova in numerosi piani ravvicinati sulle mani che torcono e rompono la materia, le danno il senso di un'ossessione rendendola adatta a servire il progetto dell'evasione. La destrezza di Roland (*Il Buco*) nel fabbricare un periscopio o una chiave è simile a quella di Fontaine (*Un condannato a morte è fuggito*) nel fabbricare le corde e i ganci che gli permetteranno di scalare i muri del carcere. Questa continuità gestuale e questa destrezza costituiscono, più delle parole e delle espressioni, la trama della recitazione come quella del racconto.

Tuttavia, nella confusione tra attore "tecnico" e attore "sincero", lo statuto del gesto tecnico diventa ambiguo. Da un lato, la verità documentaria del gesto è sempre più lavorata. L'atto d'imitazione si è dotato a monte di una fase supplementare, in quanto l'attore non deve più solo fingere ma *imparare a fingere* nel modo più convincente, in uno sfarzo di energia lussuosa e gratuita: si vedano gli sforzi compiuti da Forest Whitaker, nel ruolo di Charlie Parker, *per non* suonare il sassofono (*Bird*, C. Eastwood, 1988). All'opposto, il gesto tecnico è diventato nel cinema contemporaneo un gesto-schermo, nello stesso tempo performante e occulto. Più i registri affrontati sono lontani e specializzati, più gli attori devono compiere delle azioni precise, che tendono ad attenuare i limiti della recitazione, tutto ciò negli stili più vari. Daniel Auteuil che effettua il delicato lavoro di liutaio in *Un cuore in inverno* (C. Sautet, 1992), Emmanuel Salinger che analizza i tessuti di una testa umana mummificata in *La Sentinelle* (A. Desplechin, 1992) ma anche la preparazione minuziosa di una *missione impossibile* o d'un furto di ampio respiro in un blockbuster si appellano ad un repertorio di gesti talmente precisi e documentati che, anche se dettagliati con abbondanza, perdono il loro valore semantico e rendono opaco il modo di recitare dell'attore, ridotto all'economia del gesto, ma privo della dimensione epica che aveva il gesto tecnico in Bresson e Becker.

La voce

La voce non ha mai avuto una grande considerazione al cinema, e sarebbe soltanto, secondo una visione a lungo dominante, un gesto vocale, continuazione dell'atteggiamento corporeo¹⁶. Questo ruolo minore lo deve forse a tutti i paradossi di cui è oggetto. Assente nel cinema muto, che tuttavia non ignorava le parole, la voce appare più specificatamente cinematografica proprio nelle sue manifestazioni non attoriali (voce off o over, voce fuori campo, post-sincronizzazione). Più del corpo essa è inoltre apertamente manipolata: Robert Bresson parla, nelle *Note sul cinematografo*, della «barbarie ingenua del doppiaggio» e l'uso della post-sincronizzazione è stato spesso associato agli orrori del sonoro¹⁷. Aniché offrirsi come ciò che scaturisce dall'attore senza ritegno, essa è limitata dalla registrazione, costretta a misurarsi con tutti gli altri suoni e a trovarci il proprio posto. Appare così, in *Il Cantante di jazz*, nella sua dolorosa contraddizione, libera e spontanea, ma prigioniera della registrazione che la restituisce strana, nasale, lontana, sempre presa tra il colloquiale e il declamato, il privato e il pubblico, l'incanto delle voci disincarnate e l'ordinario del dialogo sincrono, che s'impone però come la prima e duratura meraviglia del cinema sonoro.

Senza scolpire le parole né spingere la voce come a teatro, gli attori devono imparare a parlare evitando che i movimenti della bocca rovinino l'armonia del loro volto. Ma nella Francia degli anni trenta si dà poca retta ai professori di dizione, e l'importanza già acquisita del registro dialogato non impedisce al cinema di produrre nuovi universi vocali. I mostri sacri del cinema, vettori di voci straordinarie, risolvono a modo loro la crisi del sonoro per l'attore. Ci sono il colore e la gamma ricca di accenti meridionali (Raimu, Relys, Orabne Demazis, Charpin), il tremolio (Michel Simon), la raucedine (Harry Baur), il ventaglio delle parlate parigine (Jean Gabin, Albert Préjean, Carette, Arletty), la distinzione altera (Pierre Fresnay), nasale (Dalio), sarcastica (Jules Berry), i movimenti di gola di Jouvét. Per quanto riguarda Sacha Guitry, se egli sembra proporre l'attore solo in quanto *segno*, forma vuota che lo avvicina all'astrazione d'un Bresson (Amiel, 1998), è perché la forza d'un corpo assentato e imbrigliato dall'immagine si rovescia tutta nel flusso della parola.

¹⁶ Jean Douchet, *Mise au monde*, in «Etudes cinématographiques», n° 14-15, primavera 1962.

¹⁷ Vedere in particolare le osservazioni di Artaud sui danni del doppiaggio (*Les souffrances du dubbing*, in Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, t.III, Gallimard, Paris, 1978).

Dal grido al sussurro, il film percorre tutto lo spettro delle voci. L'urlo è animalesco più che umano, richiede all'attore di uscire da se stesso. Il poliziesco, il fantastico captano i respiri, gli affanni, i gemiti. Il mormorio è un legame diretto e complice tra attore e spettatore - quando per esempio, in due bei momenti di *Senso*, Alida Valli parla così piano che la sente solo lo spettatore. In diretta o in studio, la commedia all'italiana degli anni 1960-1970 con Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, fa echeggiare nei film una gamma vocale scintillante.

Gli accenti, diversamente accolti a teatro, sono al cinema il colore e il rilievo della voce. A partire da *Anna Christie* risuonano a Hollywood gutturali svedesi e tedesche (Greta Garbo, Marlene Dietrich, Ingrid Bergman), fraseggi eleganti di attori britannici (George Sanders, James Mason, David Niven), erre latine e ad esotici accenti francesi (Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Charles Boyer). La Francia non ha niente da invidiare a Hollywood: nei film della Nouvelle Vague, gli accenti di Jean Seberg, Anna Karina, Alexandra Stewart, Eddie Constantine aprono le parole, come le immagini, a destini sonosciuti¹⁸. E senza neanche essere stranieri, gli attori hanno a volte delle voci venute da fuori, come la voce bassa e scura di Alain Delon, le sillabe scoppiettanti di Fanny Ardant, gli slanci sibilanti, stupiti di Fabrice Luchini.

Il cinema inventa l'attore radiofonico. Invisibile, a costui non importa niente della naturalezza, può recitare e sovra-recitare, e perfino nei titoli di testi parlati di Guitry o Welles confondere i limiti tra attore e regista. È il regno degli «acusmetri» (Chion): in *Lettera a tre mogli* (Joseph Mankiewicz, 1949), l'invisibile Addie Ross è andata via con il marito di una delle tre donne del film, ma quale? La suspense dura un'intera giornata, e l'attrice Celeste Holm offre all'ascoltatore le sue intonazioni vellutate, dal sadismo dolciastro. Jean Servais, in *Il Piacere* (Max Ophuls, 1952), presta il suo organo leggermente nasale, la sua dizione ironica e felpata, quasi femminile, al fantasma di Maupassant. È solo una voce, ma solenne, che spunta dall'oscurità per sussurrare all'orecchio dello spettatore.

Andare oltre è fuori discussione. La declamazione, da molto tempo nemica del teatro, lo è anche del cinema. Nell'adattamento di opere teatrali, tirata e monologhi sono sotto alta sorveglianza. L'azione continua intorno alla «tirata dei nasi» limita gli effetti in cui potrebbe cadere Gérard Depar-

¹⁸ Cfr. Michel Chion, *Quelques accents d'actrices dans le cinéma français*, in «Positif», n° 495, maggio 2002.

dieu in *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990). Un gioco di specchi imprigiona il “to be or not to be” di Kenneth Branagh in *Hamlet* (1996). Domare le voci rimane la grande questione del cinema. Michel Chion analizza le forme estreme di questo lavoro: in Tati, le voci abitano modestamente i corpi e le immagini, mentre nel calderone felliniano gorgogliano le voci post-sincronizzate, lavorate come un materiale brillante¹⁹. Tra la voce e il corpo dell'attore si inserisce la mano di ferro del regista.

Dalla forma fisica alla stanchezza

L'attore parla, si muove, cammina e la scena che gli si apre davanti è quasi senza limiti. La riproduzione dell'andatura umana aveva affascinato i primi sperimentatori, Muybridge e Marey. *L'uscita dalle fabbriche Lumière* era lo studio filmico di una camminata di gruppo, armoniosa e disordinata, movimento della libertà dopo la chiusura del lavoro.

Questo incanto si reinventa oggi con le ricerche sull'attore virtuale: il movimento della camminata è ricostituito con l'aiuto di sensori disposti sul corpo d'un attore (*motion capture*), senza colmare tuttavia il vuoto che sarà sempre quello del film d'animazione, ovvero quello del contatto d'un corpo sul suolo. Di fronte al cartone animato senza gravità, l'attore è quello che dà gravità al film di finzione.

Il cinema muto nel suo insieme presentava questo stesso contatto felpato dei corpi con la terra; ha permesso alla corsa *burlesque* di nascere in una leggerezza aerea, che si sarebbe prolungata dopo l'arrivo del sonoro. L'attore classico è instancabile, sempre vispo e pronto al gioco, qualunque sia lo statuto del suo personaggio: operaio, milionario o barbone.

Michel Simon ne dà l'esempio perfetto in *Boudu salvato dalle acque* (Jean Renoir, 1932). «Tutto quello che può fare un attore in un film - scrive Renoir - Michel Simon lo fa in *Boudu*, tutto, perfino camminare sul muro»²⁰. Corpo dionisiaco per eccellenza, Simon ricerca tutti i modi di contatto con il suo ambiente, e si comporta nell'appartamento borghese dei Lestinguois come in un prato. Ora sospeso, stravaccato, piegato, supino sui tavoli, egli declina le posture con una libertà di movimenti che si ispira al maschile e al femminile: l'ambiguità

¹⁹ Cfr. Michel Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991.

²⁰ Cit. in André Bazin, *Jean Renoir*, ed. J. Bazin e G. Lébovici, Paris, 1989, p. 31.

sessuale è per Simon un modo di avere a sua disposizione la gamma gestuale ed espressiva più ampia possibile.

La freschezza fisica è d'obbligo, a Hollywood più che in altri posti. Si pensi al corpo di una Esther Williams che schizza fuori dall'acqua perfettamente pettinata e sorridente, coi denti bianchi e il sorriso smagliante. Le dive americane dell'età dell'oro ballano, nuotano, pattinano ma camminano poco. Attraversano le scenografie o si offrono immobili alla cinepresa; il mondo si muove intorno a loro e non il contrario (controfigure e ruoli secondari si agitano molto di più degli attori principali). Probabilmente, all'inizio del sonoro, la tecnica rappresenta un ostacolo, tanto sono pesanti le cineprese e accecanti i proiettori. Gli spostamenti degli attori sono debitamente orchestrati e, quando esistono, hanno sempre se non un senso, almeno una direzione, un'intenzione - camminata lenta dell'eroe del western nella via principale di una cittadina dell'Ovest, andatura femminile ancheggiante per suscitare il desiderio.

Ma c'è di più del semplice ostacolo tecnico: mettere l'attore al contatto con uno spazio reale, non controllato, rischioso, rappresenta una trasgressione che spaventa. Negli studi gli attori camminano fermi sul posto davanti a trasparenti e fanno sforzi laboriosi per non andare da nessuna parte.

Eppure, nel film noir, i detective che camminano con la schiena curva nelle viuzze buie scoprono qualcosa delle nuove risorse del corpo. È forse la camminata dell'attore a dare al cinema moderno un senso nuovo dello spazio? Oppure è il desiderio di spazio proprio dei film che mette in movimento l'attore? Corpo e spazio sono legati, e lo sono ugualmente con l'evoluzione tecnica e quella delle strutture di produzione. Per camminare bisogna, ovviamente, che l'attore esca dallo studio. Il neorealismo fa della città la sua scenografia. Da parte sua Jean Cocteau, nel 1950, si domanda quando si sarebbe finalmente dato ai giovani registi una cinepresa portatile con l'ordine di non seguire nessuna regola: deliziosa malafede da poeta, che aveva lui stesso usato la magia dello studio per sostituire la camminata da scivolamento vaporoso di Josette Day in *La Bella e la bestia* (1946).

Eppure non si sbagliava: una delle virtù della Nouvelle Vague fu appunto di scoprire la leggerezza tecnica, di portare i suoi attori fuori dai teatri di posa e di metterli a contatto con una città che non è solo, come nei film urbani tradizionali dell'anteguerra o degli anni 1940-1950, una scenografia sotto stretta sorveglianza. Parigi appartiene alla Nouvelle Vague, che vi fa camminare i suoi attori, dalla passeggiata al vagabondaggio (*Il segno del leone*,

Eric Rohmer, 1959)²¹. Altrove, nel cinema moderno, gli attori disegnano i paradigmi delle figure della camminata. Michel Chion evoca «*l'homo tarkovskiens*» - che cammina «in modo piuttosto penoso e curvo, con un vecchio soprabito usato, e che somiglia ad un uccello in esilio sulla terra» - e «la donna ricca e oziosa di Antonioni, *l'antonionia deambulans*», che passeggia nei luoghi popolari o nei quartieri in ricostruzione agitando la borsetta: è la sagoma di Jeanne Moreau in *La Notte*» (Chion, 1995, p. 49).

Per Gilles Deleuze, Antonioni è colui che iscrive la stanchezza nei corpi. Forse la metamorfosi era cominciata prima, con la «sagoma così totalmente stanca» di Bogart (Farcy-Prédal, 2001, p. 121). La sua modernità veniva anche dal fatto che faceva percepire un corpo pesante, restio alla prodezza sportiva. I nuovi cinema danno la sua piena misura alla stanchezza. Imparando a camminare, l'attore si libera dall'obbligo di simboleggiare la forza fisica e la recitazione si modifica. I corpi cedono alle leggi della gravità: chinare la nuca, non lottare contro la schiena curva e farsi cadere pesantemente su una sedia sono tutti atteggiamenti che una volta erano esclusi, e che invece ora fanno parte del repertorio.

La danza

Tra camminata e danza la differenza spesso è sottile. La danza, che obbedisce a codici precisi anche se mutevoli, è sempre ciò che minaccia non solo un'andatura, ma più semplicemente un'azione. Commentando l'idea radicale ma affascinante di Laban secondo la quale i due grandi modi dell'attività umana sarebbero il *fare* e il *ballare*, Michel Guérin (1995, p. 63) ricorda che l'esperienza non ci presenta mai un "fare" allo stato puro o un "ballare puro", ma piuttosto una fusione permanente delle due azioni. Fattore altamente ritmico dell'immagine, l'attore cinematografico incarna un esempio di questa fusione. Ciò che egli fa sullo schermo (il gesto, la mimica, la camminata, il piegamento, l'inarcamento) è sempre legato in un certo senso a questa fusione del fare e del ballare. In quanto occupazione regolata dello spazio da un corpo controllato, la danza caratterizza indubbiamente andature come quelle di Chaplin, Marlon Brando, Marilyn Monroe. Ma a volte il *danzato* si nasconde, e bisogna fare lo sforzo di

²¹ Cfr. Michel Marie, *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague in Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983*, Paris-Expérimental, Paris, 1985.

riconoscerlo, di nominarlo. Di Christopher Walken nei film di Abel Ferrara Stéphane Delorme scrive, semplicemente, che «sembra oggi completamente entrato nella danza», e spiega come questo dono del gesto danzato conduce l'attore ad inventare degli «haiku votivi»²².

Per camminare, per «danzare» un atteggiamento o un gesto, bisogna tuttavia avere un peso, un corpo. Grosso forse, ma aereo, come quello di Emil Jannings in *L'ultima risata*, o di Oliver Hardy in *Gli allegri vagabondi*. Eppure il cinema continua a sviluppare delle zone di alta sicurezza tecnologica, dove camminata e danza non hanno più senso, perché i sortilegi filmici creano dei personaggi immortali e degli attori instancabili. Che si definisca “d'azione” o meno, il cinema non smette di creare attrezzi che modificano le regole: la steadycam ha inventato un nuovo attore che cammina, corre, percorre degli spazi tortuosi e immensi (Jack Nicholson in *Shining*, Nicholas Cage in *Omicidio in Diretta*). Per quanto riguarda il cinema comico, sempre un po' in disparte, esso continua a coltivare il controllo del corpo e oppone al cedimento moderno l'attore geometrico (Tati, Lewis), il nervosismo isterico (Louis de Funès, teso dall'interno come un arco), la testardaggine diligente della figura (Roberto Benigni). Per far ridere bisogna essere in forma, bisogna essere una forma. Bisogna lottare contro l'esaurimento della realtà e prima di tutto contro questo esaurimento dell'attore al quale mira più o meno qualsiasi modernità cinematografica.

The actor is the limit

Forse il desiderio del cinema è quello del Nô: un attore che sa sparire, che mentre punta il dito verso la luna, attira l'attenzione non sul suo movimento ma sulla luna (Oida, 1998). Ma il cinema non ha scelta. Ha bisogno dell'attore. Il cinema «è con la figura umana, oppure non è» (Aumont).

Tecnologia e scomparsa

Tutto ciò che il cinema può fare è cancellare l'attore per mezzo della tecnologia. E le soluzioni sono diverse, dal montaggio per arresto-sostitu-

²² Stéphane Delorme, *Le plaisir du geste*, in «Cahiers du cinéma», n° 547, giugno 2000.

zione di Méliès all'isolamento dell'attore su uno sfondo di *blue screen*, dove egli dialoga con *partners* invisibili, inserito in un mondo sconosciuto. Si pensi allo stupore dichiarato da Bazin, nel 1946, davanti alle sovrimpressioni che danno corpo agli spettri. Chi potrebbe ancora interessarsi alla recitazione fuori moda di Martha Scott in *La nostra città* (S. Wood, 1940) quando l'effetto speciale ha la possibilità per la prima volta di fabbricare un "vero fantasma"²³? Volti e corpi, in effetti, si confondono e si sciolgono nelle sovrapposizioni d'immagini, al punto di privare gli attori del loro volume e della loro consistenza.

Si potrebbe scrivere la storia degli attori solo da questo punto di vista: l'epopea di una lotta contro l'opacità dei corpi. Per Epstein l'attore doveva essere «trasparente come un acquario», ed è vero che il cinema ha sempre sognato la trasparenza. Il sogno organico del *gore*, le folli ambizioni del cinema anatomico, i "bioports" di *eXistenZ* hanno tutti a che vedere con questo desiderio di inoltrarsi nell'organico, di varcare la parete imposta dal corpo dell'attore, involucro di pelle chiusissima, ripiegata sulle sue zone segrete. Ma solo il documentario medico e radiologico autorizza la trasparenza della carne, lo sguardo fino all'osso: l'attore è il muro insuperabile contro il quale urta quest'ambizione. Lontano dalla libertà pittorica, il cinema di finzione non ha diritto all'analisi dei corpi. Il nudo fatica a diventare una convenzione: lo spettacolo del corpo umano è sempre legato alla morale, e ci vogliono dei film con immense ambizioni per strapparli alla dialettica pudore/impudicizia. L'anatomia è vietata, e perfino il lattice dei mucchi di organi artificiali è intollerabile perché rimanda sempre al corpo vero dell'attore e al fantasma della sua possibile mutilazione.

L'immagine hard

Al sogno d'un corpo che la cinepresa penetrerebbe come un raggio x si proporrà solo l'alternativa mediocre dell'immagine pornografica. Barthélémy Amengual, nella sua difesa e illustrazione del film pornografico come «redenzione della realtà fisica»²⁴, dimostrava che riattivava lo stupore e le gioie dei primi film Lumière. Ma riattiva anche il coinvolgimento

²³ A. Bazin, *Vita e morte della sovrimpressione in Che cos'è il cinema?*, p. 16.

²⁴ Barthélémy Amengual, *Du réalisme au cinéma*, antologia a cura di Suzanne Liandrat-Guigues, Nathan (Ref. Cinéma), Paris, 1998, p. 847.

dell'attore nel reale. Eccola, la forma attoriale inventata per ultimo dal cinema: uomini e donne che sono pura nudità, che giocano d'un corpo esposto, aperto, sempre più squartato, come se nascondesse segreti inauditi; senza voce, o solo ridotti al gemito, pura azione, movimento ripetuto, interminabile, privo di senso; corpi tagliati a pezzi per fornire una sfilza di inquadrature anonime, circonvoluzioni astratte di sessi incastrati, che sembrano appena avere a che fare con l'umano.

Recitazione intera, infine, sacrificata se non alla verità, almeno alla realtà apparente dell'azione, e che traccia tra gli attori il limite ultimo. Se inquadrature e scene d'attività sessuale non simulata appaiono sempre più spesso nei film non hard, esse continuano ad esigere l'importazione d'attori e attrici provenienti dal mondo dell'hard (Rocco Siffredi in *Romance*, Raffaëla Anderson in *Baise-moi-Scopami*, Ovidie in *Le Pornographe*). Il fatto di interagire con professionisti dell'hard genera negli attori un certo turbamento, suscitato dalla strana emulsione del gesto simulato e del gesto mimato: Lars von Trier racconta, nelle forti pagine del diario del set di *Idioti*, come la presenza di attori venuti dal porno, che facevano il loro lavoro sul set, diffondeva una specie di panico negli attori cinematografici - una riluttanza, dovuta al sentimento d'un certo pericolo, utilizzato dal regista. «Questo porta esattamente quella piccola trasgressione di confine di cui il film ha bisogno»²⁵. Non importa: bisogna, ad un certo punto, che il semplice attore lasci il posto al «professionista». Un'altra concessione al sogno della scomparsa.

La fantasia finale

Ci vuole dell'innocenza per tentare di andare oltre in questa direzione. Ce ne vuole per togliere alla figura umana qualsiasi valore di referente. L'immagine digitale non è più la traccia di una presenza, crea solo un fantasma numerico. Il che è ancora più toccante quando, lontano dalle improbabili creature di *Toy Story*, *"Z" la formica* o *Shrek*, il computer cerca di fabbricare umanità, carne e pelle con tanto entusiasmo. *Final Fantasy*, pur essendo così vicino all'universo ultra codificato del fumetto futurista e dei video games ne dà tuttavia una prova sorprendente. L'eroina Aki Ross è dotata,

²⁵ Lars von Trier, *Les Idiots - Journal intime et scénario*, Alpha Bleue, Paris, 1998, p. 54.

a quanto pare, di sessantamila capelli, di cui ognuno è sotto il comando del computer. Quale capigliatura di diva può reggere il confronto?

«Quello che è bello, commovente e paradossale in *Final Fantasy*, è questa sacralizzazione assoluta del vivente tramite i mezzi della tecnologia più disumanizzata. La cura maniacale impiegata per modellizzare il corpo umano, la frenesia figurativa per restituire in lunghi primi piani i pori della pelle, le rughe intorno agli occhi, i peli della barba, danno a *Final Fantasy* la poesia d'un film scientifico sul corpo umano. Pochi film realizzati con i mezzi classici della registrazione fotografica danno oggi tanta importanza alla rappresentazione degli uomini e delle donne».

Jean-Marc Lalanne, "Libération", 15 agosto 2001

Ancora un paradosso dell'attore: il cinema non cerca più di cancellare la forma umana se non per reinventarla, secondo il termine del critico, «freneticamente». La persistenza degli attori in carne ed ossa in questo caso non è a rischio, e non solo perché Aki Ross è troppo irrealista per tenere una conferenza stampa o fare un bagno di folla, ma perché, senza aspettare gli sviluppi tecnologici, l'attore cinematografico aveva sempre accettato la propria dimensione virtuale e ne aveva tenuto conto. Ciò non ha impedito alla sua storia di essere, durante il Novecento, quella di una lunga resistenza.

Capitolo 4

L'attore, il regista: artisti e modelli

La direzione d'attori

La direzione d'attori non è ciò che si studia per prima cosa nello stile di un regista, probabilmente perché evoca troppe dipendenze: quella dell'attore manipolato e quella del regista esposto ad un'umanità capricciosa. Inoltre, dirigere un attore è un'operazione complessa e variegata.

L'azione e l'interpretazione

In primo luogo, bisogna dare all'attore le indicazioni che gli permettono di agire nel campo (dove guardare, come parlare, muoversi) all'interno dei limiti previsti dall'inquadratura, dalla luce, dalla scenografia. Che si tratti di girare un breve primo piano o di organizzare in modo militare mille comparse, la direzione risulta efficace quando si limita a direttive concrete.

Nel cinema dei primi tempi, una direzione precisa è indispensabile, in quanto il regista è il direttore d'orchestra di un insieme i cui partecipanti non conoscono bene le proprie attribuzioni. Questo è stato possibile farlo a voce alta per tutto il cinema muto, poi nel caso particolare di film sonori totalmente post-sincronizzati (queste istruzioni date durante le riprese costituiscono un "testo" identificabile della direzione d'attori).

Conviene poi guidare l'attore nel campo del gesto e dell'espressione, aiutarlo a costruire la sua interpretazione. Nessuna regola è universale: Ernst Lubitsch fa tutte le parti, mentre in un cinema più vicino al reale alcune istruzioni limitate bastano a Paul Meyer (*Già vola il fiore magro*, 1960) per non rovinare la spontaneità degli attori. Per Elia Kazan, nella tradizione stanislavskiana, dirigere un attore significa dirgli per quale *azione* è venuto sulla scena, quello che vuole, quello che aspetta.

In ogni caso, le scelte di scrittura hanno delle conseguenze inevitabili sulla direzione. Nei lunghi piani sequenza che scandiscono i suoi film,

Kenji Mizoguchi dà poche direttive e lancia gli attori nell'azione: per questo ha bisogno di ottimi attori, e si dimostra molto duro con quelli che lo deludono. Al contrario, Yasujiro Ozu, nelle sue inquadrature più brevi, fornisce istruzioni precise, limitate, esterne, e conta molto meno sul talento dell'attore per creare un personaggio di cui controlla da vicino il sottile ordinamento (Farinelli-Passek, 2000, p. 242).

Del lavoro preciso di direzione di attori esiste, a proposito di Jean Renoir, una traccia preziosa: un film firmato da Gisèle Braunberger, ma più che altro dello stesso Jean Renoir, *La direction d'acteur par Jean Renoir* (1969). Renoir ha parlato molto degli attori: per lui forse più che per nessun altro, un film comincia con l'incontro tra un progetto, un pensiero e un corpo, una voce, una presenza. Questo momento può essere per il regista un "fenomeno terribile" che rimette in questione tutto quello che ha scritto prima. Una battuta, che gli sembrava "piena di vita, una volta detta da un attore che porta la propria personalità non vuol dire più niente"¹. Si vede insomma costretto a "sposare" la propria personalità con quella dell'attore. Per questo il suo atteggiamento è ambiguo: vuole lasciare in pace gli attori che creano, come si lasciano in pace le donne che partoriscono, pur dandosi come missione di *svelarli* a loro stessi.

Interessantissimo, *La direction d'acteur par Jean Renoir* è però meno utile di quanto uno si potrebbe aspettare. Braunberger è per la maggior parte del tempo di fronte alla cinepresa mentre Renoir fa la parte del direttore, in questa dimostrazione del metodo cosiddetto "all'italiana". L'attrice comincia con una lettura "piatta", senza ricercar la giustezza: "Si leggono le parole, le parole e poi entra dentro, entra dentro piano piano... la mente si apre, il cuore si apre, i sensi si aprono, e ad un certo punto, se l'attore o l'attrice ha delle qualità, c'è come una scintilla, pum! Parte tutto e avete il personaggio"². Scintilla, mistero, singolarità d'un "matrimonio" celebrato questa volta tra l'interprete e il personaggio: il film cerca soprattutto di mettere in scena l'enigma dell'interpretazione, con qualche trucco necessario all'elaborazione d'un documentario doppiamente recitato.

Un legame occulto

Più che un insieme di direttive, la direzione degli attori suggerisce un

¹ Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Belfond, Paris, 1974, p. 226

² Cit. in Francisco Ferreira in AA. VV. *La Direction d'acteurs par Jean Renoir*, tratto dal dossier *Pédagogique Courts-Métrages* della collana "Lycéens au cinéma" – APCVL, Château-Renault, 2001.

legame occulto tra regista e attore, ora complici, ora avversari. La relazione è difficile perché episodica, fragile, costruita nello spazio limitato che permettono le esigenze del set. Rende i registi modesti, nel senso in cui alcuni pretendono addirittura che «non c'è bisogno di aver fatto molti film per rendersi conto che la regia non esiste, che gli attori si dirigono benissimo da soli...» (Alexandre Astruc³), o addirittura, come dice Eric Rohmer, che non esiste la direzione d'attori, che è la cosa più semplice che ci sia al cinema. Più grande è il talento del regista, più grande sarà la sua umiltà. Satyajit Ray si accontenta, durante le prove, di fare delle “brevi raccomandazioni” ai suoi attori, e chiede loro di “ispirarsene per interpretare la scena”.

«Inevitabilmente le loro idee influenzano anche il loro modo di recitare. È sulla combinazione del loro modo di pensare e del mio che stabilisco alla fine l'interpretazione definitiva»

Satyajit Ray, *Ecrits sur le cinéma*, Ramsay Poche Cinéma, n°6, p. 75.

Tanta discrezione finisce per incuriosire. A cosa serve la direzione quando divi e ruoli secondari trasportano da un film all'altro il loro personaggio già rodato? Hanno bisogno di essere diretti quei grandi attori d'istinto come Brando, di cui Kazan ammira le intuizioni geniali, Humphrey Bogart, John Wayne o Robert Ryan, che Nicholas Ray annovera fra i “naturali”? Secondo Lotte Eisner, Pabst lasciava Louise Brooks evolvere sullo schermo, più attento a non ostacolarla che a dirigerla.

Eppure la direzione di attori è veramente rapporto di potere e di concorrenza, qualunque sia la forma sotto la quale si presenta. Lavorando con Rohmer, Tchéky Karyo impara a sorprendere il regista, proponendo le sue iniziative direttamente durante le riprese. I registi esercitano il loro potere in modo più discreto, attenti a nascondere un vampirismo la cui forma più sottile è quella che pretende rispettare meglio l'attore, approfittare di lui più che dirigerlo (Aumont, 1992, p. 133). Per Jacques Aumont, esiste un cinema del *ritratto* dove l'attore non è modello ma soggetto: Rohmer, Rivette, Pialat fanno il ritratto dei loro attori in personaggi, spingendo la malizia fino a «far credere all'attore che tutto viene da lui» (Rivette), ad associare le attrici all'elaborazione della trappola nel quale si lasciano prendere (Rohmer).

Qualsiasi film sembra in fondo una trappola per gli attori, qualsiasi

³ Alexandre Astruc, in «Cahiers du cinéma», n° 100, ottobre 1959.

direzione è vampiristica, già a monte delle riprese, quando il regista, scegliendo i suoi attori con o senza l'aiuto di un direttore del cast, li integra in anticipo al suo progetto estetico. Per Pasolini, scegliere un volto «tra migliaia di volti anonimi possibili», è, scrive Alain Bergala, «il momento forte, sacro, della creazione cinematografica», quello dell'elezione⁴. Là comincia la direzione degli attori, e là probabilmente finisce. Il resto sono solo negoziazioni, aggiustamenti e compromessi.

Troupe, duetti e feticci

La direzione degli attori può cancellarsi e dissolversi nel gruppo quando, nel caso di una "troupe", la recitazione nasce tanto da una dinamica collettiva quanto da uno scambio individuale tra attori e registi: il cinema di Pagnol, le "famiglie" di Bergman, Fassbinder, Cassavetes, la troupe di Kurosawa (con Takashi Shimura in ventidue film, Toshiro Mifune in sedici), ma anche la "bande" venuta dal café-théâtre nel cinema comico francese degli anni 1970-1980 (Clavier, Balasko, Jugnot, Lhermitte, Blanc), o anche la troupe formata in alcuni film da Alain Resnais intorno agli sceneggiatori-registi Jean-Pierre Bacri e Agnès Jaoui e di Sabine Azéma, Pierre Arditi, André Dussolier, o infine quella di Robert Guédiguian: Ariane Ascaride, Gérard Meylan, Jean-Pierre Darroussin.

Alcuni incontri si collocano sotto il segno del colpo di fulmine. «A Hollywood - racconta Louise Brooks - ero un cervellino... A Berlino, appena sono arrivata in stazione, ho incontrato Pabst e sono diventata un'attrice». Se la vivacità della scintilla appare a volte solo retrospettivamente, essa rivela intimità, ad un tratto vista come possibile, tra l'artista e il modello. In associazioni privilegiate, l'attrice e l'attore diventano feticci. Queste relazioni eccezionali, vicine all'incontro amoroso con il quale a volte si confondono, si sviluppano tramite la cinepresa in questo modo: mentre l'uomo sta nell'ombra, la donna è esposta al suo sguardo ammirativo ed esigente: Griffith e Gish, Sternberg e Dietrich, Godard e Karina. La loro "coppia" può essere fatta anche di un'amicizia, una fiducia, un gusto per forme cinematografiche particolari (il fantastico come lo concepivano Tod Browning e Lon Chaney), o l'effetto specchio che, nel caso di Jean

⁴ Alain Bergala, *L'acte cinématographique*, in *Rhétoriques de cinéma*, «Vertigo», n° 6/7, 1991.

Cocteau e Jean Marais, di François Truffaut e Jean-Pierre Léaud, di Robert de Niro e Martin Scorsese, raddoppia all'infinito il dialogo dell'uomo che filma e di quello che si fa filmare.

La collaborazione appassionata di un attore con un regista non è solo la riproduzione di una formula efficace, ma garantisce la permanenza di uno sguardo su un volto. Cancella qualsiasi limite tra i film, amalgamandoli in un lungo discorso, che si offre come visita guidata, interminabile, d'un essere umano, iscritto *in absentia* nelle opere. Michel Marie, analizzando l'avventura che fa di Anna Karina, da un film all'altro, una forma vibrante e ricorrente del cinema di Godard, vede nella Camille momentaneamente mora del *Disprezzo* una traccia dell'assenza dell'attrice.

Di recente, i film d'Amos Kollek (*Sue - lost in Manhattan*, *Fiona*, *Fast Food*, *Fast Women*, *Bridget*) non hanno altro scopo se non di captare l'inafferrabile stranezza di Anna Thompson, e di essere il romanzo di questa ricerca, a scapito del racconto e perfino del personaggio, occupandosi solo di catturare gli occhi azzurri, troppo grandi, un po' fuori dalle orbite, la bocca dai contorni imprecisi, l'andatura barcollante, le braccia nodose che inquadrano la massa enorme del petto.

I film diretti da donne, per motivi più economici che psicologici, raramente testimoniano di questo grado di fusione feticista. Una cosa di questo tipo traspare tuttavia nel gesto di Varda mentre filma Sandrine Bonnaire (*Senza tetto né legge*), in quello di Nicole Garcia mentre filma il suo quasi doppio Nathalie Baye (*Un week-end su due*) o guarda con distacco e ammirazione Catherine Deneuve in *Place Vendôme*, e infine nel rapporto di Catherine Breillat con tutte le sue attrici.

Infine, se il duetto fa pochi film, e se il conflitto domina, il rapporto conserva la stessa acutezza: dell'avventura di Werner Herzog e Klaus Kinski su *Aguirre, furore di Dio* (1972), un documentario di Herzog, *Kinski, il mio nemico più caro*, farà più avanti il racconto appassionato. In fondo, se è difficile definire la direzione degli attori, è perché essa ricopre in tutta la sua estensione e la sua complessità il campo dei rapporti umani.

L'attore come materiale

Fino a che punto la relazione tra regista e attore può essere squilibrata? I "modelli" di Kulešov e la loro docilità gestuale e plastica avevano una

giustificazione storica: l'epoca, il fascino della tecnica, il futurismo e le macchine, l'entusiasmo per il cinema nascente, la paura che esso potesse cadere nella scia polverosa del teatro. Al di là di questa fase utopica, tuttavia, l'attore sarebbe rimasto tra le mani di alcuni registi un materiale duttile, modellabile, segnato dall'impotenza e dalla passività. Molti registi ne sono responsabili, soprattutto i più "scultori", per i quali, ovviamente, prima viene la forma e dopo l'umanità.

Cocteau racconta in questo modo la gestazione di *Il sangue di un poeta* (1930): quando Charles e Marie-Laure de Noailles chiedono a lui e a Buñuel, dei "cartoni animati", il poeta si accorge che l'impresa richiede troppi collaboratori, troppo materiale, e rinuncia. La soluzione è semplice: farà in fin dei conti "cartoni animati con delle persone vere". L'ha confessato, non sa niente degli attori (non sa per esempio che Pauline Carton è un'attrice professionista), ma non fa niente. Troverà delle persone che somigliano ai suoi disegni, e li farà vivere «come se fossero in un cartone animato»⁵.

Non c'è qui la prova che Cocteau disprezza i suoi attori - i suoi film seguenti mostrano che non è affatto così - ma resta comunque un'indicazione importante: il cinema sperimentale e di ricerca di cui *Il sangue di un poeta* è un prototipo è quello che cercherà più apertamente di sbarazzarsi dell'attore. Come valore sia estetico che economico. Tutto ciò è evidente per quanto riguarda la grafica, l'animazione, le ricerche puramente plastiche che, da Richter a Norman McLaren, non sono centrate sulla figura umana ma la cancellano, la annullano, l'assentano, o riutilizzano le immagini d'attori svuotandole della loro storia e della loro forma (vedere il lavoro che fa Kirk Tougas sull'immagine di Charles Bronson in *The Politics of Perception*, descritto da Nicole Brenez, 1998, p. 432).

Von Sternberg

L'osservazione di Cocteau prefigura un atteggiamento che si ritrova spesso all'inizio di quegli anni trenta, erede della volontà già antica di soppressione dell'attore. Più l'attore si afferma come primo depositario dei valori economici, simbolici e effettivi del film, più il suo valore reale e

⁵ Cocteau Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1986, p. 130.

particolare è negato. Per Harry Potamkin, critico marxista, lo *star system* sopravvaluta eccessivamente il contributo dell'attore al film. "Confondere l'arte dell'attore con quella del pittore, è ovviamente non volere ammettere il carattere sottomesso dell'attore: è uno *strumento*" (McGilligan, 1975, p. 192) Uno strumento più importante degli altri, certo, perché animato da una volontà propria, ma questa volontà può manifestarsi solo in due modi: la docilità assoluta, oppure una "ricettività intelligente". È questa dialettica - o questa contraddizione - che caratterizza l'attore come lo dipinge Joseph von Sternberg, in pagine indimenticabilmente altere delle sue memorie che elaborano una teoria dell'attore-materiale⁶.

Il disprezzo ostentato di Sternberg per gli attori è un motivo ricorrente delle sue memorie. "Vile strumento" al servizio del regista senza il quale non sarebbe nulla, l'attore è presentato come un mostro di debolezza, di esibizionismo, di vanità, ridotto alla sola cura del proprio aspetto, schiavo dell'amore puerile per gli applausi. Se esiste la possibilità di una recitazione drammatica talentuosa, questa ha a che vedere solo con il teatro. Anche lì però molti attori sono nell'errore, credendo che basti «recitare un testo a memoria con un travestimento» o «saper fingere qualsiasi cosa subito», quando l'essenziale è «ricostruire le motivazioni che inducono il gesto e la parola».

L'attore cinematografico è invece una cosa sintetica che si può sfigurare con la luce, tradire con il montaggio, una cosa della quale il regista può modificare a piacere volto e voce. In Sternberg gli attori sono ancora più sottomessi che altrove. Anche i più grandi sono incapaci di «funzionare in quanto artisti»: come ammirarli senza essere ridicoli? L'importanza data agli attori dall'ambiente cinematografico è esagerata, e stupida l'ammirazione di cui sono l'oggetto: «quando si tessono le lodi dei colori presenti in un quadro, il pittore non invidia il colore». Per quanto riguarda i loro meriti, non hanno niente a che vedere con il talento espressivo: «Io scelgo un attore in base alla sua capacità di esternare una delle mie idee, non una delle sue». Marlene Dietrich, in Sternberg, non è più se stessa: «Io sono Marlene, lei lo sa meglio di chiunque altro»⁷.

Questo disprezzo era compensato, sul set, da un rispetto dell'artista per il suo materiale che giungeva alla fascinazione. Nella scena del matrimonio

⁶ Memorie ristampate di recente: Joseph Von Sternberg, *De Vienne à Shanghai - les tribulations d'un cinéaste*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2001.

⁷ Cit. in R. Dyer, *Star*, p. 194.

di Caterina di Russia (*L'Imperatrice Caterina*, 1934), la pelle e lo sguardo di Marlene sono puro ricettacolo di luce. Un primo piano molto ravvicinato imprigiona il suo volto nelle pareti dell'inquadratura. La recitazione è allora ridotta agli unici movimenti che il regista non può controllare: i battiti delle palpebre, l'apertura degli occhi, il respiro che solleva impercettibilmente il velo. Nelle funzioni stesse della vita che sfuggono al regista più esigente si trovano i limiti del suo potere sull'attore.

Al contrario, *I misteri di Shanghai* (1941) è popolato da una folla pittoresca di bravi attori di cui ognuno, piccolo o grande, ha il diritto, anche solo per un istante, di esibire il suo talento. Non c'è nessuna contraddizione: l'attore non è più un materiale cangiante, ma incaricato d'incarnare un tono in un campionario di volti, di accenti, di atteggiamenti (tra cui quello di Victor Mature nel ruolo dell'orientale untuoso e vile, o Dalio in quello del croupier francese). Bisogna notare anche che i titoli di testa rendono omaggio alla folla anonima delle comparse ("Hollywood extras").

Insomma, dichiara von Sternberg, «è quando l'attore pensa di non aver fatto niente che io sono più soddisfatto». Così dicendo raggiunge un concetto di cui Alfred Hitchcock, come sappiamo, ha fatto spesso uso.

Hitchcock

La professione di fede hitchcockiana secondo la quale «gli attori migliori sono quelli che fanno meglio non fare nulla» si costruì soprattutto a Hollywood. I film inglesi testimoniano nell'insieme di una recitazione vivace e naturale (*Giovane e innocente*, *Il club dei 39*) che doveva progressivamente ridursi all'osso. Il ritorno in Inghilterra, per gli ultimi film, segnerà anche un ritorno alla recitazione più colorata e teatrale degli attori britannici, e penso in particolare a Jon Finch e Barry Foster in *Frenzy* (1971).

Pur evocando approssimativamente l'effetto Kulešov (nel quale Mozukin diventa "un volto di donna"), Hitchcock ha una posizione molto kulešoviana: sono il montaggio e l'interazione tra chi guarda e chi è guardato che producono l'essenziale della recitazione. James Naremore ha evidenziato il caso di *La finestra sul cortile* (1954), illustrazione quasi letterale di questo scambio, resa ancora più acuta dall'immobilità di James Stewart e dalla sua condizione di spettatore costretto e impotente. L'epopea di quel corpo invalido sarà intessuta di infime peripezie, come ad esempio un prurito da eliminare d'urgenza, e questo mediante una gamma estesa di mimiche

esibite di fronte a tutti gli attori che, intorno a lui, recitano per lui. Il James Stewart dei film di Frank Capra, quell'uomo in piedi, dritto, vibrante, è sotto controllo, incollato alla sua poltrona. Nella guerra di Hitchcock contro la recitazione questa è probabilmente la sua vittoria più bella.

Al di là dell'esempio canonico di *La finestra sul cortile*, possiamo evocare le innumerevoli scene di suspense o di azione dove l'attore è mosso da forze superiori, dove gli è solo chiesto di essere una presenza-assenza, un volto senza pensiero, uno sguardo, un passo, un gesto: Janet Leigh in macchina, muta, con il lavoro dei muscoli facciali che cancella qualsiasi interesse per la psicologia di Marion Crane (*Psycho*, 1960). Stewart ancora e Kim Novak durante il lungo inseguimento in *La donna che visse due volte* (1958). L'aspetto dell'attore è letteralmente *cancellabile*, dal costume (Madeleine/Judy) o dalla dissolvenza incrociata che dissolve il volto.

Henry Fonda, in *Il ladro* (1957), è solo silenzio, sguardo smarrito, corpo teleguidato dai registi di una pièce che non ha mai recitato. Il suo personaggio, Manny Balestrero, accusato di un omicidio che non ha commesso, è vittima di un malinteso irrisolvibile. Guarda un'immagine religiosa e comincia a pregare. Il suo volto è filmato in primo piano, con lo sguardo intenso, le labbra che salmodiano la preghiera. Lentamente l'immagine si sdoppia e su quel volto diventato sfondo appare un uomo che si avvicina, in piedi, sempre di più, i cui lineamenti si confondono alla fine con quelli di Fonda. Si tratta, nella diegesi, del "sosia" che ha causato i problemi di Manny con la polizia. La somiglianza tra i due attori non è molto convincente, ma è imposta dalla lunga dissolvenza, che chiama l'immagine del secondo ruolo come un'eco lontana di Fonda.

Neanche il dialogo è un luogo di salvezza per l'attore: niente è meno importante della parola nelle lunghe scene dialogate di *Il delitto perfetto* (1954), meccanica vuota del verbo dove le facce chiuse di Ray Milland e Grace Kelly sono sempre al di sotto delle parole. Quello che i volti non esprimono, è preso a carico dagli oggetti⁸. Il senso circola e si scambia dal vivente all'inerte. Chiave, bicchiere di latte, occhiali: gli oggetti strappati ai film e quasi naturalizzati da Godard nelle sue *Histoire(s) du cinéma* sarebbero allora gli unici veri attori hitchcockiani? Non bisogna esagerare. Innanzitutto il cinema di Hitchcock è ricco di scene di commedia in cui la recitazione si spoglia di questa stranezza, in quanto la teatralità ordinaria

⁸ Cfr. Jean Renoir, *Entretien avec Jacques Rancière*, in «Balthazar», n° 4, estate 2001.

torna come una pausa benefica. Poi, se gli attori devono recitare dei fantasmi, dovranno pure recitare. Hitchcock può anche dirigerli «come fossero delle controfigure», diceva Serge Daney, ma:

«Solo che, una controfigura che si chiama Cary Grant o James Stewart non sarà mai semplicemente una controfigura. Ci sarà sempre un residuo di mestiere, di aura, di intuizione e di riflessi professionali. Ed è proprio da lì che nascerà l'emozione. Guardate Stewart in *La donna che visse due volte*: un po' robot, un po' zombie, attaccato al reale solo grazie al suo sogno a occhi aperti, e alla scena solo grazie ai "segnî" della messa in scena, simili a punti di sutura separati gli uni dagli altri dal niente».

Serge Daney, *Vertigo. La donna che visse due volte in Ciné Journal*, Bianco & Nero, Roma, 1999, p. 203.

Bresson

Quel "resto" di cui perfino Hitchcock non riesce a spogliare i suoi attori (e che rimane nei suoi film il segreto della loro grazia), è ancora troppo per Bresson. In un cinema francese che, a partire da Renoir o grazie a lui, coltiva la recitazione come una pianta preziosa, Robert Bresson si oppone, spia e contiene la teatralità minacciosa, e fa di questa resistenza, in alcuni frammenti di *Note sul cinematografo* (1975) il principio di una teoria del "modello": "Niente attori. (Niente direzione di attori). Niente ruoli. (Niente studi dei ruoli). Niente regia. Ma l'uso di modelli, presi nella vita. Essere (modelli) invece di apparire (attori)." In un cinematografo in cui il regista è unico creatore, qualsiasi intenzionalità, qualsiasi desiderio «d'arte drammatica» è detestabile, in un attore che «non parla la lingua del cinematografo». L'attore è ancora colui che deve sparire, a favore di un essere "meccanizzato esternamente», un «automa protetto da qualsiasi pensiero», privo di intenzioni, di teatralità, e soprattutto che non recita, perché un attore cinematografico che recita come sul palcoscenico è «vuoto», *non è qui*.

«Soprattutto nessun tono, nessuna intenzione... L'attore al cinema deve accontentarsi di dire il suo testo. Rinunciare a mostrare di averlo già capito. Non recitare niente, non spiegare niente»⁹.

Niente psicologia, niente effetti, niente personaggi già rivestiti: lo

⁹ Roland Monod, *En travaillant avec Robert Bresson*, in «Cahiers du cinéma», n° 64, novembre 1956.

spettatore non deve vedere nel modello altro di quello che è, e questo esclude qualsiasi ritorno dello stesso. Ad ogni film il suo modello. Questo desiderio di tirar fuori le cose dalle abitudini («Una cosa vecchia diventa nuova se la stacchi da quello che di solito la circonda») ricorda il principio d'allontanamento, di straniamento esaltato da Brecht. Infine, bisogna «prima agire», riconoscere la superiorità del gesto sulla parola. Prima di tutto coinvolto nell'azione, l'automa bressoniano si muove in funzione di un certo numero di tragitti che lo definiscono. La dimensione fisica di questo lavoro è aumentata dagli obblighi legati al gran numero di riprese, che mirano a catturare quello che si lascia prendere una volta che l'attore è liberato da qualsiasi intenzione di coinvolgimento nel personaggio e ad aspettare, dice François Leterrier (Fontaine in *Un condannato a morte è fuggito*), «l'espressione giusta per caso, come un medico chino su un paziente attende la scintilla di vita che dirà che non è finito tutto»¹⁰.

Per il regista, dirigere il “modello” è sia un furto che un atto di profondo rispetto. Dal «poco che gli sfugge», consiglia Bresson, «prendi solo quello che ti fa comodo». Il film sembra giocare tutto nello spazio precario di questa direzione, sempre nello stesso senso («Modello. Ridurre al minimo la parte della sua coscienza. Stringere l'ingranaggio nel quale non può più non essere se stesso e dove non può più fare niente che non sia utile»). Direzione sempre simile e sempre inedita, alla misura del modello unico, «inimitabile», perché lui stesso senza modello. Il teatro non è odiato, è semplicemente schivato: «Ci sono attori meravigliosi che ammiro a teatro», dice Bresson. «Sappiate tra l'altro che faccio una tale fatica a non prendere attori che non lo faccio di sicuro per mio piacere»¹¹.

Senza passato, l'interprete casuale deve tuttavia imparare delle tecniche, soprattutto per la dizione, che si basa sull'«equiparazione delle sillabe, ovvero la sottrazione del significato intenzionale del testo stesso, l'assenza di destinatario nell'elocuzione (“parlare a se stesso”), la ripetizione delle frasi, ancora ripresa alla post-sincronizzazione, mira ad un'assenza di riverberazione nella voce, identica a quella dell'immagine di sé nelle riprese»¹². È la “Meccanica” che, sempre secondo François Leterrier, si prepara attentamente:

¹⁰ François Leterrier, *Robert Bresson l'insaisissable*, in «Cahiers du cinéma», n° 66, Natale 1956.

¹¹ Cit. in Philippe Arnaud, *Bresson*, Cahiers du cinéma, Paris, 1986, p. 178.

¹² Id, p. 71.

«C'è la poesia propria delle parole, dove si oppongono volontariamente i dittonghi lordi dalle vocali asciutte, il taglio ritmico che rompe la monotonia, l'elisione necessaria che dà vigore, i silenzi, le dissolvenze, laddove la sintassi vuole essere punto o virgola. Bisogna mettersi questo in bocca. Poi dimenticare. Lanciarsi nella frase come la si dicesse per la prima volta. L'emozione che proviene dal dimenticare la Meccanica è vera, non truccata, come quella dell'attore che si commuove prima nei panni del suo personaggio. Se l'interprete non si sforza, l'espressione non è mai forzata. Tutto rimane dentro»¹³.

Tutto “dentro”, e anche ricompensato da questa strana qualità di emozione, l'attore rinuncia a tutto quello che, altrove, lusinga l'esteriorità degli attori ubbidienti - la bellezza, il sorriso, una luce dolce. In Bresson, si entra nel cinematografo per rinunciare meglio al cinema. Perciò i migliori (se una simile valutazione ha un senso) sono quelli in cui si percepisce subito l'indifferenza a qualsiasi vanità, la resa senza condizioni a quello che il film ha fatto di loro: Martin Lassalle in *Diario di un ladro* (punto che circola su una figura geometrica, ombra di cui il corpo è solo agente di una ritmica pura), Nadine Nortier in *Mouchette*.

In *Mouchette* (1967), Nadine Nortier è pura presenza, strettamente sorvegliata da una cinepresa che gli impedisce qualsiasi effetto inopportuno. Il suo corpo ambiguo, privo di leggerezza adolescenziale perfino quando corre, è diretto da un forza superiore: ogni azione (non cantare, cantare, curare sua madre, lanciare manciate di terra ai suoi compagni) è tagliata da ogni slancio, diminuita di ogni iniziativa. Mossa dall'azione ma priva del diritto di re-azione, diventa oggetto inerme sotto la spinta della maestra che, per strapparle una nota intonata, gli placca duramente l'orecchio sulla tastiera del pianoforte. Allora la voce limpida che sale è, come tutto il resto, imprevedibile, ma la sensazione di novità si logora sotto l'effetto della ripetizione.

All'interno della casa, i gesti della vita domestica devono contenere in potenza la ripetizione monotona e infinita, il che appare anche attraverso la sicurezza degli spostamenti di Nortier nella stanza, la destrezza con la quale si occupa a turno di tutti i membri della famiglia (la madre malata, il bambino che piange) e versa il caffè e il latte nelle ciotole.

Fuori, per dare corpo all'isolamento di *Mouchette*, Nadine Nortier deve sottrarre alla recitazione qualsiasi tentazione di naturalezza, lottare contro quello che dovrebbe essere la reazione di una ragazzina della sua età, rallentare,

¹³ François Leterrier, *op. cit.*

accentuare i gesti di rifiuto, la pesantezza dell'andatura. La resistenza alla naturalezza come inganno teatrale fa sì che la simulazione non deve in alcun momento mirare a produrre un effetto di verità. Piangendo all'improvviso, Nadine Nortier si nasconde il volto tra le mani, sopprimendo così la continuità espressiva della naturalezza e la sua facile produzione di emozioni. L'idea di giustezza nella recitazione dell'attore è violentemente evitata. La giustezza non è fabbricata, è *data*, come in musica dal tasto del pianoforte, punto di riferimento da cui modello non ha la libertà di scansarsi.

Pasolini

Il progetto di Pier Paolo Pasolini, per quanto riguarda gli attori, ha una finalità teorica non meno importante di quella di Bresson. Come ha notato Hervé Joubert-Laurencin nel suo *Portrait du poète en cinéaste* (1995), la teoria pasoliniana ha innanzitutto il suo manifesto: *Che cosa sono le nuvole?*, un cortometraggio dove i burattini sono interpretati da esseri umani, e che Hervé Joubert-Laurencin considera una dichiarazione di poetica sulla questione dell'attore.

L'opera presenta varie tappe nella relazione tra Pasolini e gli attori, basata sull'alternanza tra non-professionisti e professionisti. Questi in sintesi i tre obiettivi di Pasolini: rompere, tramite le riprese in frammenti brevi, e il montaggio, tutti gli "effetti" dei professionisti: «la recitazione finisce con l'essere mutilata, anzi, spezzettata» (Joubert-Laurencin, 1995, p. 111), guidare l'attore con la voce durante le riprese mute, e per finire articolare i corpi e le voci nell'operazione del doppiaggio, rivendicata in quanto «conferisce un nuovo mistero al film» e permette di lottare contro la naturalezza. Perché Pasolini rifiuta il naturalismo laborioso degli attori professionisti e la sua preferenza per gli altri è ideologica e estetica: «Sono dei frammenti di realtà come lo sono un paesaggio, il sole, il cielo, un asino che passa sulla strada. Elementi che manipolo facendone quello che voglio» (citato da Beylot, 2000).

Infine, in occasione del *Decameron* (1971), avviene una rivelazione sotto forma di pentimento: Pasolini riconosce di aver "violentato" e "strumentalizzato" gli attori, professionisti o meno, e riscopre la recitazione teatrale nella sua dimensione ludica (*giocare*).

«Terribile bilancio: se, in questo modo, tutto il suo cinema, integralmente,

corrisponde ad una strumentalizzazione dei corpi e delle persone, resta solo in effetti a Pasolini, per riscattarsi, realizzare *Salò*, ovvero un film su questa questione stessa, sul pericoloso potere delle immagini, sulla reificazione dei corpi reali»¹⁴.

L'attore è qui feticcio nel senso tragico del termine, è «il sogno di una cosa»¹⁵. Strano spettacolo oggi, quella prestazione degli attori di *Salò* (1975): da un lato, in effetti, corpi umiliati, reificati, come se la pulsione sadiana venisse dal regista stesso, e non dal solo autore delle *Centoventi giornate di Sodoma*. Dall'altro traspare la dimensione scherzosa, quasi burlesca di un film che sfiora gli estremi della rappresentazione non per eccesso di verità ma per eccesso di recitazione, rivolgendo contro lo spettatore i trucchi ingenui del “fare finta”.

Armonie e incontri

«Il nostro lavoro comincia con il volto umano»

Qualcosa resiste, per fortuna, nella difficile relazione tra artista e modello. È il desiderio dei registi per corpi o volti, la magia dell'incontro, la voglia di lavorare con finezza e sfumature una presenza attoriale. Qui di nuovo, possiamo dire, l'attore è materiale, ma prezioso, ammirato, rispettato. Di Michel Simon per *La cagna* (1931), Renoir diceva: “Sognavo di vederlo sullo schermo con alcune espressioni, con le labbra strette in un certo modo. Sognavo di vederlo con quella specie di maschera che è affascinante come una maschera antica, e ho potuto realizzare il mio sogno.” Questo “sogno”, questa forma unica di contatto tra quelli che fanno i film e quelli che recitano sono il primo segno di qualsiasi modernità cinematografica. Ciò vuol dire che comincia una nuova umiltà dei registi moderni che confesserebbero di esserci solo per avvolgere gli attori con lo sguardo? Eppure l'ambizione è enorme. «Non c'è niente al mondo che possa essere paragonato a un volto umano» dice Carl Dreyer. «È una terra che non si è mai stanchi di esplorare, un paesaggio (che sia

¹⁴ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995, p. 113.

¹⁵ Ibid.

aspro o dolce) di una bellezza unica. Non c'è più nobile esperienza, in uno studio, che constatare come l'espressione di un volto sensibile, sotto la forza misteriosa dell'ispirazione, si anima dall'interno e si trasforma in poesia» (1983, p. 99).

Il teatro, da cui era fuggito con i primi piani di *La passione di Giovanna d'Arco*, torna nel suo cinema e si sviluppa nel suo ultimo film, *Gertrud*, apoteosi di un itinerario verso l'astrazione al quale *La Passione di Giovanna d'Arco*, *Dies Irae*, *Ordet*, hanno dato forma e senso. Quest'astrazione è raggiunta dalla sintesi acuta delle risorse della scrittura filmica, scultura della luce e movimento fluido della cinepresa, con una forma assoluta, quasi utopica di teatralità, personificata dalla recitazione di Nina Pens Rode. Il quadro è un palcoscenico permanente dove ella si muove con la stessa andatura lenta, regolare, attutita. Quando, di rado, ne esce, è per tornarci sotto la forma di un'immagine nello specchio incorniciato da due candelabri, quasi un frammento di scenografia. Il suo corpo è costume e quando collassa in mezzo ad un'aria, a svenire è il grande abito di raso. Ogni suo gesto è disegno, non assimilabile ad un'emozione o un'espressione. Vale solo in quanto azione, a volte ritualizzata, come quando arriva agli appuntamenti galanti e solleva delicatamente il suo velo, svelando un volto a tratti raggianti o spossato. Ogni scena si sviluppa nel tempo e nell'inquadratura, pronta a non finire mai. La particolarità di un colore teatrale, al cinema, viene da questa continuità, da quella lotta contro la rottura. Bisogna finché si può, respingere il "Cut!" che caratterizza ontologicamente, e a volte tragicamente la recitazione dell'attore cinematografico.

Ecco quello che Ingmar Bergman diceva del suo ruolo, dopo aver descritto il disordine di solito presente sul set:

«In mezzo a tutto questo tumulto si svolge in un processo delicato, che richiede la massima tranquillità, concentrazione e fiducia. Intendo dire che dirigo gli attori con le attrici. Ci sono molti registi che dimenticano il fatto che il lavoro cinematografico comincia con il volto umano. Possiamo certo farci completamente assorbire dall'estetica del montaggio, possiamo assemblare oggetti e esseri inanimati in un ritmo affascinante, possiamo fare degli studi dal vero di una bellezza indescrivibile, ma la possibilità di avvicinarsi al volto umano è senza alcun dubbio l'originalità e la qualità distintiva del cinema. Ne deduco che l'attore è il nostro strumento più prezioso e che la cinepresa non ha altra funzione che registrare le reazioni di questo strumento. In molti casi, invece, avviene il contrario: le posizioni e i movimenti della cinepresa sono considerati più importanti dell'attore e il film diventa un fine, e non un

mezzo. Ma questo atteggiamento non genera che illusioni e soprattutto uno spreco di energie»¹⁶.

La “famiglia”: John Cassavetes

Per John Cassavetes il legame con l'attore è sicuramente meno solenne, ma altrettanto appassionato e tumultuoso: si è parlato molto dell'amore del regista, lui stesso attore, per i suoi attori, e dell'atmosfera fraterna ed elettrica della “famiglia” Cassavetes. Sul set, tutti fanno tutto, che si tratti di scrivere, di portare il materiale o di tenere la cinepresa¹⁷. Ciò che poi è diventato l'appannaggio classico delle produzioni indipendenti e di alcuni registi moderni all'epoca era una rivoluzione rispetto alla ripartizione dei compiti prevista dal sistema hollywoodiano: spingendo il progetto dell'Actors Studio al di là dei suoi limiti, Cassavetes e il suo “Variety Arts Studio” disegnano un attore nello stesso tempo più libero e più impegnato nell'avventura del film.

Non si tratta di spiare i blocchi di verità nuda, ma di andare a tastoni alla ricerca di una perfezione che può, come in Renoir, richiedere decine di riprese (57 per una scena di bacio di cui si ricorda l'attrice Lelia Goldoni in *Ombre*). Il risultato è spesso eccezionale: formatosi alla scuola del “Metodo”, Cassavetes spinge meno gli attori alla ricerca della loro verità di quanto non li costringa a costruirsi attraverso il film. Perciò l'atmosfera è spesso quella dell'improvvisazione. Questa tecnica, che viene tuttavia usata meno di quanto si possa pensare, conferisce soprattutto a *Ombre* (1959) il suo ritmo sincopato. Per il resto, l'impressione d'improvvisazione è dovuta all'estensione inusuale del registro delle voci, al disordine apparente dei gesti, al movimento continuo dei corpi, all'abbondanza teatrale e selvaggia della parola e infine all'estrema flessibilità di una macchina a mano che segue l'attore in ogni suo spostamento, cattura l'arrivo dell'emozione in primi piani impressionanti che segnano la rinascita del volto al cinema. Cassavetes, in modo abbastanza chiaro, fa per le forme attoriali delle proposte nuove e radicali, realizzate in particolare da Gena Rowlands, in *Una moglie* (1974), *La sera della prima* (1977), *Love streams - Scia d'amore* (1984).

¹⁶ Ingmar Bergman, *Chacun de mes film est le dernier*, in «Cahiers du cinéma», n° 100, ottobre 1959.

¹⁷ Cfr. Doug Headline, Dominique Cazenave, *John Cassavetes, portraits de famille*, Ramsay Cinéma, Paris, 1984.

Il cinema di Cassavetes è la scuola dei gesti senza modello. Nel ruolo sconvolgente di Mabel (*Una moglie*), Gena Rowlands non fa mai riferimento alle convenzioni o agli stereotipi della “follia” allo schermo, ma si lascia attraversare dalla propria idea della follia, da cui il personaggio è totalmente dipendente. Siamo in un al di là della fusione, in quanto l'attore diventa la sola apparizione possibile del personaggio costruito a partire dalla sagoma della Rowlands (gli atteggiamenti goffi, le lunghe gambe magre sottolineate dalla linea dei calzini che spesso indossa), dalla sua capacità a produrre movimenti bruschi (braccia e spalle in costante movimento), staccati da qualsiasi significato drammatico, movimenti infantili, come dei riflessi. Della cinepresa o dell'attore, non si sa dire chi è il primo: la scena è nello stesso tempo prova e ripresa, l'una diventa l'altra perché bisogna pur fissare le immagini, ma la grazia della recitazione della Rowlands sta nel suo carattere provvisorio, sempre destinato ad arricchirsi di una nuova attitudine, di un nuovo intuito corporeo. Per giungere a questo risultato la fiducia è totale. L'attrice si abbandona al film, senza ritegno sul piano fisico (delega la propria bellezza alla regia) e sonoro: la sua voce è l'emanazione del suo corpo, come esso improvvisa e brucia, senza mai cercare di adeguarsi all'orecchio dello spettatore, ma cercando di iscrivere il personaggio di Mabel nello spazio sonoro del film. Tuttavia la Rowlands non fa da sé: se niente impedisce che sia in certi momenti il centro dell'attenzione, facendo della crisi una specie di spettacolo, la sua recitazione dipende strettamente dal rapporto con gli altri attori, si costruisce in questo rapporto, si cerca nell'equilibrio tra i diversi contributi. Qui la direzione di attori è collettiva e reciproca, e posta, come l'insieme della produzione, sotto il segno dell'intimità.

È ovvio che le ipotesi di Cassavetes sono state deformate, nel senso che hanno contribuito alla “nuova naturalezza” piuttosto scialba che ha prevalso negli attori americani degli anni settanta, basata sulla riconquista del balbettare, dell'inarticolato, del gesto inutile. Eppure, c'era in lui una proposta autenticamente nuova. L'attore, immerso nel mondo del film e prendente parte, secondo le teorie di Pudovkin, al processo stesso della creazione, è avvolto e cullato dal dispositivo. Il suo abbandono è fiducioso, attivo, il che fa la differenza con lo schiacciamento degli attori da parte del sistema.

Cassavetes non ha un erede in senso stretto, ma la sua eredità si percepisce in modo più autentico nel cinema indipendente americano, in particolare in quello di Rob Nilsson (*Northern Lights, Heat and Sunlight*) il cui “Direct Action Cinema” si appoggia su principi simili a quelli di Cassavetes: una lunga preparazione con gli attori, filmata in video, utilizzando l'improvvisazione, più vicina al lavoro teatrale che a quello cinematografico; un modo

di girare non rigido (luce, cinepresa) che consente una maggior libertà agli attori; un lavoro di gruppo, impegnato artisticamente e socialmente (*The Tenderloin y Group*); un progetto di produzione originale, che usa tutte le risorse della tecnologia digitale, per ottenere dei film poco costosi e di una grande qualità tecnica¹⁸.

L'attore-regista

Il regista di norma è fuori-campo, ma il campo esercita il suo fascino sui registi che si divertono a fare gli attori di passaggio. Con la voce di Cocteau, la mano di Lang, la sagoma indiscreta di Hitchcock, i grandi registi del mistero lasciano volentieri la loro firma nel tessuto del film, tanto più che non sono seriamente stuzzicati dalla voglia di trovarsi a lungo davanti alla cinepresa. Anche quando è più importante, il loro posto rimane simbolico: si pensi a Renoir-Octave in *La regola del gioco* (1939), sguardo attento su un'azione che il personaggio raggiunge a tratti, di sbieco, o a Truffaut/Ferrand in *Effetto notte* (1973), regista allo specchio che non cerca di "fare l'attore". Quando gli artisti diventano il loro proprio modello, vorremmo poter distinguere i registi che s'improvvisano attori dagli attori attratti dalla regia, ma le categorie si confondono: molti sono stati dietro e davanti la cinepresa, in un'epoca in cui il confine tra le attività era più labile¹⁹.

La presa di potere dall'attore è tuttavia sempre un'affermazione di autonomia. Già grande shakespeariano sulla scena inglese, Laurence Olivier parte per Hollywood, che lo cristallizza in alcune figure inquietanti del cinema gotico (Heathcliff in *Cime tempestose*, Max De Winter in *Rebecca, la prima moglie*). Ma con la regia ritrova Shakespeare: *Enrico V* (1944), *Hamlet* (1948), *Riccardo III* (1955). Alcuni invece danno l'impressione di decidersi a dirigere *in nome del cinema*, per, come dice Jean-Louis Leutrat a proposito di Clint Eastwood e di Jerry Lewis, «mantenere vivo quello che è morto». Da un lato il western, dall'altro il grottesco: due generi in via di estinzione che l'attore-regista rivitalizza offrendosi come corpo della memoria²⁰.

¹⁸ Cfr. Rob Nilsson, *The Spirit of Acting*, in Nicole Brenez (a cura di), «Admiranda - Le jeu de l'acteur», n° 4, 1989.

¹⁹ Si veda, per il periodo classico, il lessico *Le double jeu*, in «Cahiers du cinéma», n° 66, Natale 1956.

²⁰ Jean-Louis Leutrat, *Le Western - Quand la légende devient réalité*, coll. "Découvertes", n° 258, Gallimard, Paris, 1995, p. 107.

Cosa fa l'attore-regista? Come vede se stesso? «Quando dirigo me stesso», dice Woody Allen regista in *Stardust Memories*, «devo resistere alla tentazione di regalarmi troppi primi piani». La battuta non deve preoccupare, eccetto nel caso di alcuni ambiziosi per i quali il cinema funge da «apparecchio narcisistico» (Vanoye)²¹. Per gli altri, la recitazione dell'attore-regista è figura di controllo che non sopporta né l'approssimazione né la sensibilità esagerata. Questo approccio esigente limita la sua libertà, e il film è lungi dall'essere il terreno dove egli si diverte come vuole. Preso nella dinamica lucida dell'autoritratto, l'attore-regista s'impone quello che non imporrebbe a nessun altro, e fa senza temere il ridicolo delle domande sulla recitazione che sono solenni questioni di regia: cosa fare del proprio corpo (Keaton), di Shakespeare (Olivier, Welles, e Branagh dopo di loro), della parola (Guitry), di un'inquadratura (Tati).

Cosa fare di un'emozione: è quello che domanda e si domanda Nanni Moretti in *La Stanza del figlio* (2001). Di Michele Apicella, il professore distratto di *Sogni d'oro* (1981), *Bianca* (1983) e *Palombella rossa* (1989) Moretti conserva tuttavia lo stile pantomimico, riducendo però l'interpretazione ai sentimenti essenziali: gioia, dolore, compassione, collera, disperazione. In questo film, che è la storia di un lutto, il regista concepisce le tappe della sofferenza, l'attore le analizza metodicamente, senza risparmiare nulla. Non teme il critico che griderà alla facilità, ma si propone di incarnare la meccanica di una decomposizione: volto pieno, allegro, alzato, all'inizio; teso, pensieroso quando un leggero incidente incrina la felicità familiare; sprofondato dal dolore dopo l'annuncio della morte del figlio. Moretti ritrova l'architettura espressiva del film primitivo: anziché faticare a ricercare un determinato sentimento e l'espressione ad esso congeniale, Moretti preferisce passare in modo sincopato da un sentimento all'altro, da una maschera all'altra. Il film, intorno a lui, si rarefa, ridotto all'autoosservazione della propria recitazione, nuovo diario dell'attore esposto al melodramma.

L'attore che guarda se stesso, si filma e si guarda filmando, rappresenta una distanza assoluta, un'ironia perfetta. Si tiene sul filo di una recitazione i cui gesti, come quelli del teatro epico di Brecht, potrebbero essere tipografati e citati. È anche un perfetto egoista. Che porti su di sé come Welles tutti i volti, o che vada come Woody Allen fino alla ripetizione monocorde,

²¹ Francis Vanoye, *Dispositifs narcissiques*, in «RITM», n° 20, Université Paris-X, 1999 (atti del convegno *Actes de vies et médias*).

spoglia, del suo personaggio, film dopo film, senza stati d'animo, non lo ferma nessuno, ancora meno la stanchezza del pubblico. La sfida è solo con se stesso.

Dal punto di vista dell'analisi, paradossalmente, il doppio ruolo dell'attore-regista porta più confusione che chiarezza e non esclude le discussioni sulla preminenza dell'uno o dell'altro. Chaplin, come si può immaginare, è al centro del dibattito. Cosa si ammira in quell'ometto, l'attore, la fabbrica di gesti o il regista? Per Elie Faure, non c'è nessun dubbio: prima di realizzare i propri film, Chaplin era solo una comparsa in una buffonata qualunque²².

Secondo Bazin, la regia chapliniana è solo un'estensione della recitazione. Francis Bordat gli risponde anni dopo: «Se c'è davvero prolungamento del personaggio nella regia, questo prolungamento risulta più nel controllo della regia che nel modo di recitare dell'attore (Bordat in Aumont, 2000, p. 67). Il concetto baziniano di prolungamento diventa improprio quando il rapporto tra personaggio e regia è mediato dall'intervento dell'arte. La rivalità s'instaura alla fine tra l'attore e se stesso.

Al di là di Chaplin però - se si può stare al di là di Chaplin - si pone il problema in termini simili per la maggior parte degli attori-registi comici, come ad esempio Jerry Lewis, che persino gli ammiratori francesi preferiscono nei film da lui diretti piuttosto che in quelli diretti da altri. Dai tempi del burlesque, i grandi comici sono grandi autarchici (*Sono un autarchico* dice per l'appunto Moretti), che concepiscono, producono, dirigono e interpretano i propri film. Spesso perché il genere impone dei modi di produzione marginali. Più spesso ancora perché la coesione e l'organicità dei mondi comici necessitano di uomini-orchestre, che non tollerano interferenze estreme quando si tratta di mettere in scena la propria vis comica.

²² Elie Faure, *Histoire de l'art*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1964, p. 309.

Capitolo 5

Attore e personaggio

Stati del personaggio

«Lei è Marina Vlady. È un'attrice. Porta un pullover blu notte con delle righe gialle. È di origine russa. I capelli sono castani scuri o marrone chiaro, non so esattamente. Adesso volta la testa verso destra, ma questo non ha importanza. Lei è Juliette Jeanson. Abita qui. Porta un pullover blu notte con delle righe gialle. I capelli sono castani scuri o marrone chiaro, non so esattamente. È di origine russa».

L'incipit di *Due o tre cose che so di lei* (Godard, 1966) evoca non tanto la trasgressione dell'indentificazione spettatoriale, quanto l'arbitrio rivendicato dal regista. Ma questa sequenza rende bene anche l'idea della distanza, al contempo minima e massima, che separa l'attrice dal suo personaggio. Marina Vlady è a priori poco indicata per interpretare questa Juliette, ma il personaggio non ha scelta e nemmeno lo spettatore ce l'ha. Sarà Marina Vlady o nessun'altra; l'incarnazione non dà possibilità di appello.

L'incarnazione è in effetti l'essenza di ciò che lega attore e personaggio. Come accade in una pièce o in un romanzo, il personaggio filmico è, in fase di sceneggiatura, un «essere di carta» (Hamon) in attesa di carne e immagine. Nel caso di una sceneggiatura originale questo stato cartaceo del personaggio è superato, poiché lo spettatore entra in relazione con il personaggio solo tramite l'attore.

Personaggi in cerca d'attore

Molti personaggi filmici hanno atteso un'incarnazione singolare, come Louise Brooks per Loulou, Marlene Dietrich per Lola, Vivien Leigh per Scarlett O'Hara. Nell'adattamento di un romanzo di successo la scelta degli attori è valorizzata, talvolta a fini commerciali, come strumento di suspense all'interno di una vasta campagna pubblicitaria. David Selznick organizzò la preparazione di *Via col vento* e *Rebecca* come il romanzo palpitante di due personaggi in cerca d'attrice.

Il cammino che porta dal personaggio all'attore talvolta è invertito. Molti film sono scritti *per* alcuni attori o attorno ad essi, e questo a partire da un'immagine, da un desiderio o più prosaicamente da una strategia commerciale. A volte intervengono in corso d'opera criteri di ordine geografico, culturale o economico. Nell'India del 1966, ad esempio, Satyajit Ray non avrebbe potuto girare *Il lamento sul sentiero* senza l'attore Devi Chunibala, in quanto limitatissima era la disponibilità di interpreti maggiori di quarant'anni. Ray concepì molti film su misura dei grandi attori indiani, ma abbandonò anche molti progetti per l'impossibilità di trovare gli interpreti adeguati¹.

Una volta che il film è uscito, la promozione pubblicitaria ingigantisce nuovamente il divario che separa l'attore dal personaggio, collocando il primo nel mondo del reale, il secondo in quello della finzione. Nelle interviste, il primo parla del secondo in terza persona, come se il personaggio fosse lui stesso e al contempo un'altra persona. I servizi fotografici fanno pendere l'ago della bilancia dalla parte dell'attore. Il personaggio resta chiuso, in quanto stadio passato ed esaurito di un corpo già partito verso nuove avventure.

Remake e serie

La nozione di ruolo è precaria nel cinema, e soprattutto è sprovvista di stabilità: necessita che il personaggio sia incarnato da un corpo attoriale. Mentre a teatro il ruolo non è mai un involucro vuoto, al cinema esso non costituisce una mediazione tra attore e personaggio. Al contrario si cancella, si dissolve nella coincidenza perfetta tra il pensiero di un personaggio e il corpo che gli dà forma. Per Erwin Panofsky il personaggio filmico «vive e muore con l'attore».

Al di fuori dei corpi di Greta Garbo e Charles Laughton, Enrico VIII e Anna Karenina non esistono, o meglio sono delle «silhouette vuote e incorporee come le ombre dell'Ade, capaci di assumere un aspetto realistico solo se irrigate dal sangue di un attore»².

Che il personaggio sia fittizio o storico non importa. La successione

¹ Ray Satyajit, *Ecrits sur le cinéma*, Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1985.

² E. Panofsky, *op. cit.*, p. 58.

delle incarnazioni, nel *remake* o nell'adattamento, rivitalizzano questo personaggio, permettendo all'attore - proprio come avviene a teatro - di inserirsi nella catena degli interpreti, coltivando la distanza che separa un'incarnazione dall'altra.

Le tre Madame Bovary più conosciute, ovvero Valentine Tessier (Renoir), Jennifer Jones (Minnelli) e Isabelle Huppert (Chabrol), rappresentano delle tipologie di casting lontanissime tra loro. Nel *remake*, l'interpretazione precedente funziona spesso come anti-modello, pronto per essere cancellato dalla nuova versione. Più il film si allontana dal modello letterario, più il personaggio e la recitazione diventano autonomi, come si può vedere in *Salva e custodisci* (Sokurov, 1989) e *La valle del peccato* (De Oliveira, 1993).

La dialettica prossimità/distanza è meno significativa quando si tratta di analizzare differenti interpretazioni di un personaggio storico. In questo caso i film delineano una figura a tutto tondo del personaggio senza cercare un confronto reciproco. Di Giovanna d'Arco, ad esempio, il cinema offre una successione di volti femminili dai capelli corti, gli occhi grandi e lo sguardo alzato verso il cielo. Il volto è rispettivamente nudo e rude per Renée Falconetti (Dreyer), liscio e lontano per Ingrid Bergman (Victor Fleming), smarrito per Jean Seberg (Preminger), energico per Florence Delay (Bresson), Sandrine Bonnaire (Rivette) o Milla Jovovich (Besson).

In generale, comunque, la distanza tra ruolo e personaggio filmico è qualcosa di molto variabile. Il concetto di ruolo è attivo nella serie che, dall'antico serial ai moderni sequel, è contrassegnata da personaggi ricorrenti. Confondendosi però con il tipo o lo stereotipo, questo concetto riguarda solo una minima parte delle caratterizzazioni trasferibili da un film all'altro, un insieme schematico di tratti distintivi come la fisicità e il trucco o di attitudini come l'elocuzione e la psicologia. Questi tratti si manifestano in ogni racconto all'interno di contesti narrativi simili ma distinti. Ciò accade anche nel film di genere, dove il personaggio mantiene dei caratteri stabili. Al detective del noir, Humphrey Bogart (*Il grande sonno*), Robert Mitchum (*Le catene della colpa*) o Dana Andrews (*Vertigine*) impongono variazioni di statura, gestualità e dizione che però non rimettono in discussione l'archetipo. Al contrario, quando le serie e i generi evolvono, la recitazione è uno dei vettori della trasformazione: se il film gioca liberamente con i codici l'attore ha più facilità nel portare qualcosa di personale alla costruzione del personaggio. Jack Nicholson, ad esempio, riscrive e rinnova considerabilmente la partitura del *detective* in *Chinatown*, mentre

Uma Thurman in *Pulp fiction* occupa solo in modo aleatorio la funzione estetica e attanziale del ruolo della vamp.

Più il budget e l'ambizione dell'attore sono modesti, meno forte sarà la distanza tra attore e personaggio. Se il cinema d'autore funziona come un genere, uno dei criteri di questo genere sarà la non-intercambiabilità dei ruoli, giustificata dall'estrema prossimità tra attore e personaggio. Di fronte all'idea, così diffusa, che l'attore non sia importante nel cinema d'autore, è opportuno ricordare che molti soggetti sono stati ispirati da attrici o attori. Si pensi ad esempio a Ingmar Bergman. Nel 1966 è malato, annulla le riprese di un film e improvvisamente comincia la scrittura di *Persona*, semplicemente perché ha visto un raggio di luce su una foto di Liv Ullman e Bibi Andersson. Dal canto suo Jean Eustache destina il ruolo principale de *La maman et la putain* a Jean-Pierre Léaud e, a quanto è dato di sapere, non avrebbe nemmeno scritto il soggetto del film senza il consenso dell'attore.

La maggior parte dei personaggi di Léaud sono tagliati a sua misura, a tal punto che nel cinema contemporaneo è diventato uso comune utilizzarlo come un oggetto di culto. Inserire Léaud in un film - la sua voce acuta e il suo parlare a scatti, il suo sguardo allucinato, le sue malinconie e i movimenti del capo che ne agitano il ciuffo nero - significa ingaggiare molto più di un attore e nella fattispecie l'alter-ego di Truffaut. Léaud è il solo attore francese che ha potuto entrare e uscire da un personaggio in diverse epoche della sua vita per vivere la storia, fatta di numerose eclissi, di Antoine Doinel. In questo senso Aki Kaurismäki (*Vita da bohème*, 1992), Danièle Dubroux (*Journal du séducteur*, 1996), Olivier Assayas (*Irma Vep*, 1996) e Lucas Belvaux (*Per scherzo!*, 1996) hanno dimostrato fede in una certa estetica e impegno cinefilo.

In *Le pornographe* (Bonello, 2001), Léaud è un regista pornografico degli anni settanta, evocati come anni dorati. Di fatto la presenza di Léaud simboleggia sempre un'età dell'oro cinematografica, indipendentemente dalla qualità di questo "oro".

Disfatta dei miti

Le serie che mettono in scena delle figure mitiche rivitalizzano il concetto di ruolo cinematografico. Nella lunga serie delle avventure di Tarzan, ad esempio, *Greystoke. La leggenda di Tarzan signore delle scimmie* (Hugh Hudson, 1984) spingeva per un ritorno al romanzo di Edgar R. Burroughs, la

cui ispirazione era stata tradita nel passaggio da un adattamento all'altro. Si trattava allora di rigenerare il mito. Dal punto di vista strettamente estetico, inoltre, bisognava ridare vigore a una figura afflosciata dalla continua ripetizione visiva.

Tra tutte le misure intraprese da Hudson per distruggere le convenzioni dei film precedenti spicca la recitazione di Christophe Lambert, e in particolare la minuzia dell'attore nel costruire una gestualità metà umana e metà animale. Il suo corpo lungo e magro, dai muscoli definiti, si piega nella posizione tipica della scimmia per poi lanciarsi in balzi felini. I progressi del personaggio nel percorso di civilizzazione sono evidenziati, dal punto di vista plastico, tramite un raddrizzamento progressivo del corpo che sfocia in una definitiva postura verticale, simbolo di un'umanità ritrovata.

A vent'anni di distanza, questa performance appare tanto convenzionale quanto quella dei Tarzan precedenti. Nonostante ciò il corpo di Lambert, il suo modo di muoversi e la fisicità del suo rapporto con la natura fissano quelle nuove norme attraverso cui *Greystoke* cerca di rinnovare il mito. Per Lambert, invece, è l'inizio di una carriera nata morta, limitata quasi esclusivamente a *Subway* e al primo *Highlander*. La colpa di ciò è dovuta allo statuto effimero tipico delle star degli anni ottanta.

Il caso *Greystoke* mostra soprattutto che la disfatta di un mito non può coincidere con la vittoria di un attore, che l'assassinio simbolico di una grande figura dell'immaginario non porta nessuna aura e che, nel trattamento cinematografico di un mito, la relazione tra attore e personaggio deve restare sempre instabile, dinamica, aperta alle interpretazioni che verranno.

L'attore-personaggio

L'inevitabile pienezza

La relazione attore-personaggio pone questioni molto diverse tra loro all'interno del testo filmico. Il cinema, come ha scritto Francis Vanoye, «è un'arte più democratica della letteratura, in quanto distribuisce a tutti i personaggi un corpo»³.

³ Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1989

Il romanzo può permettersi di sfumare all'infinito le modalità dell'apparizione: un semplice nome, un cognome, una forma, una voce, una macchia di colore. Il personaggio letterario è un segno vuoto che si riempie poco a poco mediante un'accumulazione di determinazioni che terminerà solo nell'ultima pagina del libro.

Il personaggio filmico, al contrario, quando è incarnato da un attore deve assumere la pienezza fisica dell'apparizione, immediata e inevitabile. Il film dispone di alcuni escamotage per rinviare il momento fatale (ombre, frammentazioni del quadro, inquadrature di spalle, voce off, focalizzazione interna), ma questo gioco non può durare in eterno. Alla fine l'attore arriva e assieme a lui affluiscono le caratterizzazioni tipiche del personaggio. Anche se questa prima apparizione è ancora vuota e precaria, come sospesa, l'immagine dell'attore indica in un certo senso una *fine*, ovvero la riduzione definitiva dei possibili. Ma indica anche un inizio, quello di una costruzione composita e paradossale, di una lotta ad armi impari tra attore e personaggio. Perché, una volta svanito il lampo dell'apparizione, anche la rassicurante semplicità della prima immagine si dissipa. È chiaro che non è l'attore in persona che noi vediamo sullo schermo (anzi, è *sempre di meno lui*), ma un'immagine modellata in funzione di obiettivi precisi. Quello che vediamo è un essere iconico, una rappresentazione audiovisiva estremamente complessa, che non potrà mai né ridursi alla sola individualità dell'attore né fare senza di lui.

Una coppia significante-significato?

Al pari del dispositivo tecnico, anche il racconto filmico tiene l'attore sotto stretta sorveglianza, a tal punto da farne un oggetto sfuggente per l'analista. Se l'attore è mal visto dalla teoria, dice Christian Metz, questo si deve al fatto che egli è troppo visibile per dei teorici abituati a ricercare delle strutture più o meno soggiacenti rispetto al testo⁴. Costoro gli preferiscono l'invisibilità del personaggio. L'interesse, pur breve, rivolto dalla semiologia all'attore deriva dal fatto che la struttura significante-significato caratterizza a priori il rapporto tra attore e personaggio. Ma a priori soltanto, perché nel film l'attore non appare in nessun momento

⁴ Marie Michel, Vernet Marc (a cura di), *Christian Metz et la théorie du cinéma*, in «Iris» n° 10, vol. 6, aprile 1990.

come un *tutto* omogeneo. La percezione che lo spettatore ha dell'attore è generata da una catena discontinua di elementi sonori e visivi, catena che, svolgendosi nel tempo, «trasforma la figura esteriore dell'uomo in testo narrativo» (Lotman, 2009). L'attore, che a teatro è uno degli elementi chiave della drammaturgia, diventa al cinema un elemento fondamentale del racconto, e in un modo assai paradossale. Se devo raccontare la trama di un film, infatti, utilizzo più volentieri il nome dell'attore rispetto a quello del suo personaggio, anche se mi riferisco unicamente al personaggio.

Non è dunque di *attore* che bisogna parlare, ma, secondo André Gardies (1980), di un'istanza attoriale della quale l'immagine dell'interprete non è che il rappresentante iconico. Questa istanza «non sarebbe in grado di ridursi all'analogon dell'attore né di confondersi completamente con il personaggio come lo definisce l'analisi strutturale del racconto». Nonostante ciò, «essa include simultaneamente i due termini e si nutre del loro scambio. Anzi, è essa stessa questo scambio». L'attore è sempre dunque attore-personaggio. Più di recente, Gardies ha proposto la nozione di «figura attoriale» (*Récit filmique*, 1995), in quanto essa trae origine da quattro componenti: l'attante (nel senso in cui Greimas lo definisce nel suo schema attanziale, come forza che agisce nel cuore della diegesi); il ruolo; il personaggio, incarnazione del ruolo nel quadro di un racconto particolare, e, infine, l'attore. Questi quattro elementi si arricchiscono interagendo in modo permanente con gli altri elementi del film. Suddetta interazione produce un plusvalore semantico derivante ad esempio dal montaggio (l'effetto Kulešov e la questione dell'espressività), dal rapporto con le altre figure attoriali, con la luce con la scenografia, con gli oggetti (penso al legame tra Gabin e la locomotiva in *L'angelo del male*).

La specificità del medium cinematografico fa allora della figura attoriale «una sorta di nodo di significati, fonte probabile della dimensione propriamente mitica dell'attore» (Gardies, 1995, p. 65).

Allo stesso modo per Jurij Lotman (2009) l'immagine dell'uomo sullo schermo «appare come un messaggio di un'estrema complessità, la cui capacità semantica è determinata dalla varietà dei codici utilizzati, dalla molteplicità dei livelli e dalla complessità della loro organizzazione semantica». La necessità di elaborare un concetto di figura attoriale è motivata dal fatto che per il semiologo l'attore cinematografico non esiste: l'unico modo per prenderlo in considerazione è inserirlo in questa dimensione composita ed eterogenea.

Alcuni attori-personaggi

La notorietà dell'attore non risolve questa difficoltà, ma sovrappone alla dinamica attore-personaggio una dinamica attore-persona che la complica e a volte la contraddice. In ogni modo, senza arrivare allo scambio tra divo e personaggio descritto da Morin (*Le star*), possiamo concludere che «non esiste un casting *ex nihilo*» (Farcy-Prédal, 2001, p. 177). Ogni attore conosciuto porta con sé un sottotesto composto dai personaggi che egli ha toccato o dai quali è stato toccato.

Attori di complemento

Divi e attori di complemento funzionano allo stesso modo, in quanto entrambi sono portatori di forti elementi di intertestualità. La specializzazione dell'attore di complemento in un tipo di recitazione o in un personaggio è accentuata dall'effetto di moltiplicazione e dall'estrema familiarità con il pubblico, in quanto gli attori di secondo piano girano molto di più dei divi. Raymond Chirat evoca i pittoreschi eccentrici del cinema francese, protagonisti di quei ruoli minori che animarono il paesaggio cinematografico francese negli anni trenta:

«In due battute e tre movimenti, questi attori costruiscono personaggi di notevole spessore. Gli strombazzi di tromba di Aimos o Carette, le risate perlacee di Jane Marken, la salsa *vinaigrette* di Pauline Carton, la voce roca di Max Dearly, i palpiti di Fusier-Gir, i gridolini di Milly Mathis, i furori di Marcel Vallée, la sufficienza di André Lefaur, il tono perentorio di Gabrielle Fontan rallegrano i timpani. Ognuno di loro, in quanto virtuoso, interpreta la propria composizione: le esitazioni timorose di Larquey, l'autorità senza appello di Marguerite Moreno, il ghigno aggressivo di Le Vigan, la malinconia di Jean Tissier, i balbettii di Gabriello, l'effervescenza di Marguerite Deval, l'acidità di Suzet Maïs. Di settimana in settimana lo spettatore esplora, complice, il reparto delle farse e delle gag burlesque. Poco a poco il cliente diventa un amico di famiglia. Ogni attore mostra la sua specialità e se ne impadronisce, fiero dei propri effetti. Costoro rifiutano un'utilizzazione in *contre-emploi* per non distruggere la loro immagine e preferiscono sempre cucinare le ricette che hanno assicurato la loro fama»⁵.

⁵ Raymond Chirat, *Les acteurs de seconds rôles dans la première décennie du cinéma parlant français*, in «Cinéregards», 10 dicembre 2000.

Questa descrizione, viva e colorata, mostra come questi attori, riducendo il personaggio a un tratto dominante del loro fisico o del loro temperamento, abbiano contribuito a costruire il tessuto del film, garantendone la ricchezza plastica e sonora. A Hollywood, negli stessi anni, la situazione è simile ma più strutturata. Negli studi hollywoodiani gli attori di complemento sono riuniti in un'organizzazione industriale quanto quella dei divi. Una sorta di *character actor system* più discreto dello *star system*, ma non meno fondamentale ai fini dell'armonia della produzione.

Sotto contratto con studi che permettono loro di correre da un set all'altro, alcuni attori, negli anni trenta e quaranta, riescono a interpretare piccoli ruoli in più di quindici film all'anno. Una figura nota agli appassionati di western, ovvero Ward Bond, ha lavorato in circa centoquaranta film tra il 1930 e il 1959. Questa molteplicità di contributi modifica la natura del rapporto tra l'attore e il film. Se nella filmografia di un divo è possibile distinguere tra film minori e maggiori, il *character actor* è un fattore di unificazione. Risvegliando unicamente il meccanismo della reminiscenza primaria, egli appiattisce fino ad annullarla la questione della qualità. La sua presenza equilibra e compensa: di fronte al divo, l'attore di complemento è colui che porta l'ordinario nello straordinario, il familiare nel meraviglioso.

Supporting Actors

Il *supporting actor* (o attore comprimario) invece, proposto spesso come alter-ego del divo, intrattiene con i rispettivi personaggi relazioni più complesse. La sua presenza può affinare il discorso del film, modificando gli antagonismi di superficie. Così, il ruolo interpretato da Claude Rains in *Mr. Smith va a Washington* (1939) rende più sfumato quello che spesso viene definito il manicheismo ingenuo del mondo di Capra.

Supporting actor dalla grande versatilità, Claude Rains ha fama di eccellere nei ruoli crudeli, come quello del compositore nevrotico di *Il prezzo dell'inganno* (Rapper, 1946). Per il cinefilo francese, però, la sua immagine si costruisce innanzitutto sull'ambiguità: ambigui sono il ricco imprenditore ebreo di *La signora Skeffington* (Vincent Sherman, 1944), il nazista di *Notorius* (Alfred Hitchcock, 1946) e il controverso Renault di *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Rains è anche lo psicanalista di *Perdutamente tua* (Irving Rapper, 1942), dove riporta Bette Davis alla vita pur restando dietro le quinte di quella stessa vita.

Di fatto Claude Rains cominciò la carriera con il ruolo essenzialmente vocale de *L'uomo invisibile* e restò sempre segnato da questo statuto impalpabile. In *La signora Skeffington* sparisce per due terzi del film e ritorna sotto le sembianze di un fantasma, vecchio cieco fuggito da un campo di concentramento e accolto dalla moglie come un'apparizione. Rains è il signor Jordan in *L'inafferrabile signor Jordan* (Alexander Hall, 1941), ovvero una figura divina che interviene nel mondo senza far percepire la sua presenza. Trasposta sul piano morale, questa capacità di essere trasparente gli permette di incarnare in *Mr. Smith va a Washington* il senatore Joseph Payne, perfetto connubio di vizio e virtù, ex-difensore delle cause perse passato dalla parte dei corrotti. In quest'ottica la performance di Rains consiste in un gioco di equilibri tra i due poli, lo "heavy" (Edward Arnold nel ruolo di Jim Taylor, un uomo d'affari infido e tirannico) e l'icona di innocenza delineata da James Stewart. Rains occupa in silenzio il sottile confine che separa il vizio dalla virtù e lo fa sorretto dal suo accento britannico, dalla sua postura elegante e dall'aspetto neutro dei suoi lineamenti. Notevole è il lavoro di sottrazione nella mimica. Penso alla rigidità dell'espressione, sottolineata dalle frequenti *contre-plongée* che gli permettono di erigersi a simbolo dell'indignazione. Quando evoca i propri rimorsi oppure obbedisce a Taylor, abbassa gli occhi, ma è subito pronto a rialzarli con insolenza quando vuole convincere tutti della sua onestà. Di fronte allo stile energico di Claude Rains esita, temporeggia, allontana la tentazione satanica con delle civetterie da prima donna. Di fronte a Stewart invece si atteggia a gentiluomo, sorride e assume un ruolo paterno anche quando prodiga cattivi consigli. Questa prossimità tra la bontà e il disonore, inconcepibile per un personaggio interpretato da un divo, mette Rains al cuore del dibattito morale su cui è incentrato il film. Quando Payne porta l'ultimo colpo a Smith, esibendo migliaia di telegrammi pieni di odio, l'ambiguità raggiunge l'apice. Il tono da tribuno di Rains e il suo portamento dritto e velenoso non potrebbero raffigurare in modo migliore la metamorfosi di un uomo per bene. La confusione di valori è totale e molto più perversa rispetto a una ripartizione manichea delle forze. Questo stato di cose rende possibile la sconfitta di Payne. Egli cede all'ultimo minuto, rivelando la verità come un buono che straccia i propri abiti da cattivo. Si tratta di una trasformazione in extremis che non bisogna leggere secondo lo schema della redenzione, tipico del cinema hollywoodiano, né come una conversione dinnanzi alla sofferenza cristologica di Smith, ma come il punto di arrivo di una contiguità tra bene e male raffigurata da Rains per tutto il film. In Capra la confusione tra Male e Bene non è incarnata dai divi, ma da un attore dalla presenza ambigua e votata alla discrezione.

L'attore del documentario: un autoperpersonaggio?

Se già è complesso analizzare gli attori professionisti, non meno facile è studiare il rapporto attore-personaggio quando l'attore non è portatore di alcuna connotazione anteriore. Maxime Scheinfeigel parla di "autoperpersonaggio" per qualificare l'attore occasionale, che, nei film di Jean Rouch ad esempio, «non è arricchito da alcun sostrato interstestuale» (ciò che noi sappiamo sugli attori) e presenta finalmente l'«autoperpersonaggio» dell'attore occasionale come «il solo personaggio filmico» (in Brenez, 1989)⁶.

Questa purezza, se mai esiste, potrebbe essere messa in conto agli abusi di cui è accusato il cinema etnografico, capace di rubare la purezza e raggiungere quell'unità tra attore e personaggio alla quale aspira il cinema classico, catturata qui però in un ideale di perfezione.

Questo del resto è il sogno del documentario, supponendo sempre che l'attore sappia proteggersi dall'impurità. Ma l'idea di "diventare attore" affascina sempre l'attore del documentario, e di fronte a questa possibilità si delineano due posizioni diverse.

La prima, erede della lezione di Flaherty, prevede che il reale sia sceneggiato sino a sfiorare il *re-enactment*, ovvero la sua ricostruzione filmica effettuata stabilendo alcuni compromessi con la realtà. La seconda posizione, adottata da Vertov, Vigo, Resnais o Marker, lavora invece sul tessuto visivo e sonoro dell'immagine, evitando innanzitutto di offrire all'attore lo spazio per recitare.

Nella teoria di Flaherty uno dei momenti più importanti per la ricostituzione è il casting, ovvero la ricerca degli attori appropriati. Per *L'uomo di Aran*, come racconta Gilles Delavaud (in Aumont, 2000, p. 236), la ricerca di Flaherty è stata lunga e difficile. Il regista ha costruito la famiglia trovando prima il bambino, poi la madre e in terzo luogo i personaggi minori. Quanto al protagonista, l'attore prescelto non è un pescatore ma un fabbro, e dovrà essere doppiato in numerose scene.

Senza essere sempre così rigidi, i casting dei documentari sono spesso faticosi. Nelle appassionanti pagine di *Io e la cinepresa*, Joris Ivens racconta la preparazione di un film sull'elettrificazione rurale negli USA (*L'energia*

⁶ La nozione di autoperpersonaggio, impiegata a proposito degli attori non-professionisti, è ripresa da Margrit Tröhler, in L. Vichi, *op. cit.*, p. 163.

e la Terra, 1940). Per questo film su commissione, fondato su una struttura “prima-dopo” tipica del cinema di propaganda (la vita nella fattoria prima e dopo l’elettrificazione), ci vogliono dei contadini che siano anche dei buoni attori. Ma bisogna anche pensare alle settimane, ai mesi durante i quali la troupe e i personaggi dovranno vivere insieme, in una sorta di comunità, cosa che implica alcune precauzioni. Ivens esita molto: una volta scelta la famiglia Parkinson, il cineasta e la sua équipe cominciano a instaurare una relazione di fiducia, indispensabile per ottenere quel *naturale* che renderà più convincente il contenuto ideologico del film.

Ivens dirige i suoi “non attori” con un metodo che ricorda quello del cinema di finzione, utilizzando alcuni dei consigli offerti da Pudovkin in *L’attore nel film* (1934): ottenere degli effetti di verità proteggendo per quanto possibile i non-attori, che, nel corso delle riprese, tendono spesso a trasformarsi in “professionisti”. Per questo motivo Ivens mostra loro il materiale girato solo qualche giorno prima della fine delle riprese. Il fattore allora dice che, se lo avesse saputo, avrebbe recitato meglio. «Ciò che vuole dire il mio attore - ha precisato Ivens - è che avrebbe recitato, e secondo me questo non sarebbe stato positivo per nessuno» (Ivens).

A partire da uno studio di Ivens, Thomas Waugh (in Zucker, 1990) traccia due grandi tipologie di recitazione dell’attore non professionista, che comprendono solo in parte l’opposizione tradizionale tra documentario sceneggiato e documentario non sceneggiato. Waugh distingue tra un modo “rappresentativo” e un modo “presentativo”. Se il primo rinvia al documentario classico e ai suoi principi fondamentali (l’attore non deve guardare in macchina in modo tale da preservare l’illusione del cinema narrativo), il secondo è erede della fotografia documentaristica (l’attore si presenta esplicitamente alla cinepresa secondo la modalità dell’intervista). Il modo rappresentativo, considerato legittimo da Ivens o Flaherty, continua nell’ambito di una tradizione consolidata, in particolare nell’opera di Frederick Wiseman, i cui «migliori momenti», secondo Waugh, sono legati a personaggi dotati di una forte pulsione alla recitazione («highly istrionic individuals») e in qualche modo esaltati dalla presenza della cinepresa.

Simili performance, che le si consideri o no i «migliori momenti», punteggiano tutti gli affreschi documentaristici di Wiseman, da *Hospital a Domestic Violence*. Più che a una ricerca volontaria di temperamento da parte degli attori, queste performance sono attribuibili al metodo relativamente aleatorio di Wiseman. Egli gira dove trova l’autorizzazione per farlo. Penso ad esempio a *Domestic Violence*, girato in un centro di accoglienza per donne vittime di

violenza domestica, in Florida. Wiseman non giustifica le sue scelte se non in base a criteri strettamente materiali (se c'è *selezione* nel suo processo creativo, dunque, egli la maschera il più possibile). Le persone filmate possono occupare tutto lo spazio di un piano sequenza e poi sparire, perché la struttura del film non li aiuta a costruirsi come personaggi. Testimone muto, Wiseman parte dai luoghi e non dalle persone. Se la consapevolezza di essere filmati trasforma qualcuno di questi figuranti in attrice o in attore, la responsabilità del cineasta si limita alla scelta delle scene da montare. A volte, ma in modo non sistematico, il cineasta sembra sensibile alla natura che un determinato attore improvvisamente rivela, e cattura quella che si configura come una performance senza domani: un paziente in *Hospital*, un fotografo in *Model*, un marito violento in *Domestic Violence*.

Quali che siano i soggetti trattati e le ambizioni in gioco, i documentaristi attuali continuano a porsi le stesse domande. Il gesto della scelta non è cambiato: se il genere del documentario recitato è caduto in disuso, bisogna sempre comunque scegliere, nella folla di possibili, il materiale umano che deve dar forma all'immagine. Bisogna accettare il documentario perché crea dei personaggi e al contempo forgia degli attori.

Davanti alla cinepresa di Pierre Carles (*La sociologie est un sport de combat*, 2000), Pierre Bourdieu per prima cosa non è che se stesso, e tutto se stesso. Nel corso del documentario egli diventa il protagonista nella vita di Pierre Bourdieu, conferisce al film una qualità finzionale in modo tale che alla sua morte, nel 2002, egli si è trasformato in un gesto bourdiano evocato con piacere dai media per rendere omaggio a questa grande personalità.

Allo stesso modo l'egocentrico e impegnato Michael Moore, nei documentari *Roger and me* (1989), *The Big One* (1997) e *Bowling for Columbine* (2002), diventa a poco a poco l'interprete del personaggio grottesco, sinistro e candido che egli si è creato. Il suo stile è minimalista ma invariato. Utilizza la sua statura e la sua struttura massiccia per creare degli effetti di *irruzione* là dove è maggiormente indesiderabile (nel palazzo della General Motors, nella villa di Charlton Heston). Unita all'immagine, la sua voce diventa dolce, insistente, spesso sorridente. Quando invece è off, essa trasuda cinismo e collera. Da un film all'altro, il cineasta occupa sempre di più il terreno di un attore, conquista l'immagine in termini di presenza e fa di questa stessa presenza un'arma per la sua militanza.

La televisione ha capito che poteva trarre profitto dall'ambiguità del confine tra la finzione e il documentario per riprodurre dei generi nuovi. Penso ad esempio al "documentario-telenovela" (*docusoap*), che utilizza tutte

le risorse della finzione (sceneggiatura, montaggio, direzione d'attori) per rappresentare in modo pittoresco e attraente un ambiente autentico. La *real TV* (dal *Grande fratello* ai suoi epigoni) proverebbe in modo assai grossolano la prossimità tra attore e personaggio, se non ci si ricordasse che tutto, in queste trasmissioni, è diligentemente sceneggiato e che le persone che vi partecipano, pur affidandosi all'improvvisazione, sono perfettamente coscienti del loro statuto di attori.

A dire il vero, come suggerisce Guy Gauthier, è la nozione giuridica di «contratto» stipulato tra l'autore e le persone filmate che determina solidamente lo statuto dell'attore⁷. Senza questo contratto, stretto esplicitamente o in maniera implicita, potremmo ugualmente parlare di attorialità per quei documentari privati che sono i film di famiglia.

Nei filmini girati in occasione di un matrimonio o di un viaggio, i partecipanti sono molto inclini a recitare e a volte lo fanno con più teatralità degli attori professionisti, dai quali nulla apparentemente li distingue, se non forse alcune differenze teoriche di statuto.

In *Une pure coïncidence* (Romain Goupil, 2002), sei amici sessantottini, vecchi militanti, rivelano il modo illegale con cui, alcuni anni prima, avevano organizzato un traffico di extracomunitari filmando passo dopo passo la loro operazione. Ciò che importa qui non è l'ambiguità tra documentario e finzione, ma il fatto che suddetta ambiguità si cristallizza intorno allo statuto degli attori. I complici di Romain Goupil sono loro stessi, parlano con le loro parole, non mascherano nulla del loro volto o della loro personalità e non si rivelano come attori che retrospettivamente, ovvero quando un avvocato gli chiede, onde evitare problemi con la giustizia, di far passare il documentario per un film di finzione. Un tale ribaltamento di codici è possibile solo in quanto, nello stile crudo del home movie, nulla distingue la vita dal gioco e il gioco dalla vita.

Il figurante

Tra gli «autoperpersonaggi» del film di finzione ce n'è uno che riassume da solo tutte le ambiguità: il figurante. Un professionista consiglia:

«L'arte di figurare rappresenta l'arte di vivere (davanti a un obiettivo o a degli

⁷ Guy Gauthier, *Le Documentaire: un autre cinéma*, Nathan Université, Paris, 1995, p. 136.

spettatori) una scena della vita quotidiana. Nulla di complicato di per sé. Bisogna semplicemente essere il più naturali possibile e scivolare lasciandosi andare nella situazione del momento, nella pelle del personaggio. Esempio: il consumatore al bar, il ciclista, il pasticciere, l'agente di polizia, il dottore, il pedone che passa, un matto nel cortile di un manicomio...»⁸.

Una volta di più il principio sarebbe questo: vivere, e non recitare. Nonostante tutto, il casting è più selettivo di quello effettuato per scegliere un attore. Come annota Boué, «non si affiderà mai la personalità di un gentiluomo dalle buone maniere a un soggetto che ha l'aspetto di un villano», allo stesso modo in cui «non si sceglierà la faccia di un bianco per rappresentare un africano». Vivere recitando o recitare la vita? L'ambiguità del figurante è tutta qui. Infatti, se i figuranti esistevano già nel teatro (a volte le grandi produzioni ne contavano centinaia), è stato in realtà il cinema a produrre questa istanza di recitazione sospesa tra la realtà e la finzione. È il cinema che propone l'uomo-mobilità, il passante anonimo, la silhouette divorata dall'ombra, la massa. Basti pensare che nel budget dei film coloniali francesi degli anni trenta i figuranti locali erano inseriti nella colonna "scenografia" e non in quella relativa agli attori. La lingua francese rende omaggio ai figuranti. Essi infatti non sono degli *extras* superflui e precari, come vengono definiti negli studi hollywoodiani, ma assicurano l'essenziale della missione dell'attore: *figurer*⁹.

In termini narrativi, il figurante non è nulla o quasi. Non costituisce un vettore del racconto. Quando egli integra una folla, ovvero una figura attoriale ben definita, è la folla che beneficia di questo statuto narrativo. Ogni figurante è assunto e pagato dalla produzione sulla base del suo statuto di «non attante» (Gardiès, 1995, p. 60). In quanto non attante, il figurante non è allora né l'attore né il personaggio, anzi: è colui per il quale l'intervallo tra attore e personaggio è ridotto a zero. Colui che non conta nulla se non per se stesso, per tutto ciò che di verità e di umanità ridotta all'essenziale (l'aspetto, il movimento, il rumore indistinto delle voci) mette nel film. Egli è il passante catturato e trasformato in attore. Ma un

⁸ Jacques Boué, *Le Guide du figurant ou l'Art d'être acteur de complément*, Editions du Puits Fleuri, Hericy, 1998, p. 17.

⁹ Tr.it.: *figurare*. Abbiamo lasciato la parola francese per rispettare la logica del discorso dell'autrice. Anche la lingua italiana comunque "rispetta" i figuranti, avendo accolto da qualche tempo suddetto termine in aggiunta al più diffuso comparsa.

attore sprovveduto, che non sa nulla di cinema, commette errori come ad esempio quello di sorridere alla cinepresa. Per trasformare un passante in figurante bisognerebbe dunque semplicemente nascondere la cinepresa, come nella bella scena che apre *La storia di Qin Ju* (Zhang Yimou, 1992): una donna cammina nella folla, in mezzo a un'umanità di strada presa alla sprovvista.

Talora anche questa umanità si nasconde: il figurante è lì solo per il costume che indossa, per la macchia di colore mobile che apporta alla scenografia. Questo non significa che egli non reciti: egli segue le regole di una recitazione *altra* e singolare, che consiste innanzitutto nel misurare il proprio territorio, occuparlo per intero e nel non oltrepassarne i limiti, che si tratti di danzare in un ballo a Versailles o di cadere in una trincea. La regia lo gestisce come uno schiavo consenziente, sottomettendolo ad ordini urlati e alla disciplina militare. Se egli esce dai ranghi, mette in pericolo tutta la troupe (si pensi a Jerry Lewis in una gag de *Il mattatore di Hollywood*). Il film ne modula la presenza a suo piacere attraverso i seguenti mezzi: lo *stock-shot* che archivia le folle, la moltiplicazione digitale (*Forrest Gump*, *Il Gladiatore*), inquadrature inventive che, in produzioni a basso costo, cercano di trasformare una trentina di comparse in una massa imponente oppure, al contrario, per mezzo di inquadrature titaniche (moltitudini di schiavi nei peplum) in cui non c'è più forma, né macchia, né punto, ma resta solo il materiale ideale, ovvero la pasta umana viva, quella che sognavano i primi utopisti del cinema.

Lontano dalla mimesi

L'ibridazione tra finzione e realtà incarnata dagli autopersonaggi, pur favorita dagli effetti pronunciati del cinema-verità, è propria di ogni film di finzione. Ciò che rende difficile lo studio dell'attore è il fatto che nulla distingue un attore al lavoro da un uomo in una situazione normale ma con in aggiunta il «parametro della finzione», il «come se» della rappresentazione (Pavis, 2008). Se perdiamo la coscienza del «come se», l'attore scompare. Questo è possibile a teatro, dove l'insieme del dispositivo e la forte convenzione rendono meno facile questo assorbimento della finzione nel reale, ma al cinema tutto è preparato affinché il «come se» evapori.

Una garanzia della finzione

L'intensità della confusione tra attore e personaggio è una delle garanzie della finzione. Cogliere la frattura tra essi significa rompere scandalosamente l'illusione, rinunciare all'indispensabile «sospensione dell'incredulità». Io non posso dirmi: «Humphrey Bogart è l'attore del film, ma nonostante tutto ha l'aria di un detective privato». Tutto è fatto in modo perché io mi dimentichi di questo e di certo non sarò io a chiedere al film di ricordarmelo.

Il problema non riguarda solo le star o il cinema classico. È il sistema narrativo e enunciativo del cinema in quanto tale che cancella le tracce del dispositivo. E di questo ne fanno le spese gli sceneggiatori, come ricorda in modo ironico William Holden/Joe Gillis, lo sceneggiatore di *Viale del tramonto*: «Il pubblico non sa che c'è qualcuno che scrive realmente il film. Pensa che gli attori inventino da soli azioni e situazioni». Ciò a cui allude questa frase è la modalità invisibile con cui gli attori si insinuano profondamente nei mondi fittizi e avvolgenti creati dai film, quali che siano il genere, l'epoca o le intenzioni dei rispettivi personaggi. L'attore cristallizza in scala ridotta le problematiche più vaste della finzione cinematografica, come ad esempio - ricorda Jean-Marie Schaeffer - l'abitudine dello spettatore a dispositivi che perdono rapidamente la loro «ricchezza di stimoli mimetici», la quale è inseparabile dall'operazione di finzionalizzazione. Al fine di mantenere costante questo livello di stimoli, il cinema è sempre alla ricerca di ciò che Schaeffer chiama «le esche più efficaci per lo spettatore»¹⁰.

L'immersione dell'attore nel personaggio e il suo grado di adesione al mondo diegetico fanno senza dubbio parte di queste esche, ma come le altre esse non resistono al tempo e all'abitudine. Con gli anni, infatti, gli attori sembrano distaccarsi dal racconto come un marinaio sulla prora. Nel personaggio di Knock vedo Jovet, allo stesso modo in cui in Boeldieu vedo Fresnay (*La grande illusione*) e in Camille Bardot (*Il disprezzo*). La potenza dell'esca si attenua, la finzione vacilla sulle proprie basi. Si tratta di un fenomeno noto: il cinema di finzione deve senza sosta sforzarsi di rimettere gli attori al loro posto.

Ci sono numerosi casi, però, in cui il rapporto tra attore e personaggio è articolato secondo effetti metalinguistici. Penso ad esempio ai film sul

¹⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Porquoi la fiction?*, Seuil, Paris, 1999, p. 288.

cinema: personalità hollywoodiane che interpretano se stesse davanti ad altre (Cecil De Mille in *Viale del tramonto*, Fritz Lang in *Il disprezzo*) oppure attrici di finzione confrontate al rispettivo doppio reale (Peggy Poire che incontra Marion Davies in *Maschere di celluloido*)¹¹.

Ma l'illusione spettatoriale è solo debolmente minacciata. Cecil De Mille non è se stesso più di quanto non sono se stessi gli *Actors* nevrotici messi in scena da Bertrand Blier (Jean-Pierre Marielle, André Dussolier, Sami Frey, Jacques Villeret, Jean-Paul Belmondo, in una sorta di 'tomba' dell'attore francese). Gli effetti metalinguistici sono ben presto cancellati e messi in conto all'universo finzionale. Dopo tutto ogni attore può dover recitare, prima o poi, il ruolo di un attore.

A volte succede che suddetta *mise en abyme* influenzi tutta la recitazione. Prendiamo ad esempio Jerry Lewis che interpreta Jerry Langford in *Re per una notte* (Martin Scorsese, 1983). Tutto si gioca sull'equilibrio crudele tra due facce, una chiara e una scura, che mettono l'attore, la sua voce, le sue attitudini, in conflitto permanente con la maschera comica di Lewis e con la sua dimensione tragica, ufficializzata dal personaggio di Langford. Esempio è anche il caso di Aurélien Recoing in *A tempo pieno* (Laurent Cantet, 2001). Il film, trasposizione di un fatto di cronaca già catturato dalla letteratura (*L'Affaire Romand*, narrato da Emmanuel Carrère in *L'avversario*), aveva bisogno di un attore che sapesse errare nello spazio, nel tempo e nei vuoti della menzogna. Recoing viene dal teatro, ha una voce profonda, sorridente, musicale, una voce fatta per imporre la verità, un volto liscio e rigido di fronte a una cinepresa che lo scruta senza sosta. Deve creare dei nuovi effetti di presenza. Il suo personaggio, ovvero Vincent, mente di continuo, si trova là dove non si pensa che sia. Non nei lussuosi uffici di Ginevra, ma nelle halls, nei caffè, negli autogrill, dove Recoing installa la sua fisicità pesante, la sua immobilità, il suo scorggiamento. Guarda gli altri recitare (soprattutto Serge Livrozet in un ruolo autobiografico di cattivo ragazzo) o non recitare: Karin Viard ad esempio, di solito molto presente, è in questo film contaminata da tanta trasparenza. In *L'avversario*, film realizzato l'anno seguente da Nicole Garcia, Daniel Auteuil riesce solo a fatica a comporre la discrezione del suo personaggio, mentre Recoing materializza questa esistenza fantasma senza alcuno sforzo.

¹¹ Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran: essai de poésie historique des films*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000.

I “prototipi corporei”

Sento di poter affermare che la crisi del personaggio, spesso evocata in relazione al teatro moderno, non solo riguarda anche il cinema, ma proprio nel cinema ha avuto un'evoluzione sorprendente. Il cinema moderno avrebbe dovuto favorire il recupero di una certa autonomia dell'attore, indirizzandolo verso il reale e allontanandolo dal suo personaggio. Invece è successo il contrario. La distanza, quando esiste, è propria solo di quegli attori che portano al cinema il loro super-Io teatrale (penso a Fabrice Luchini). Per il resto, i metodi più moderni, come puntare la cinepresa sull'attore e sfinarlo nell'inquadratura o attraverso l'inquadratura, mirano in realtà a cancellare il personaggio e fare in modo che quest'ultimo sia ridotto unicamente al corpo dell'attore, il quale lo contiene interamente dentro di sé. Vincent Amiel ha cercato di spiegare questo fenomeno analizzando alcuni personaggi di Cassavetes, i quali, «non possedendo l'unità indispensabile allo sviluppo romanzesco, permettono al loro corpo di esistere in un altro modo. Come se il corpo potesse, in una certa misura, sostituire il personaggio. Tutto un sistema è crollato a partire da Rossellini e in particolare da *Paisà* e *Stromboli*, che scardinano la logica unitaria dei personaggi e dei loro corpi-supporti».

La confusione tra attore e personaggio resterebbe dunque l'unico mezzo per assicurare gli effetti di realtà, poiché un tale impegno in un essere di finzione implica, per l'attore, uno sforzo eccezionale di presenza. Con il passare del tempo la verità rafforza il mito. In quanto incarnazione cinematografica di Belmondo, e non in quanto semplice personaggio, Michel Poiccard (*Fino all'ultimo respiro*) è entrato nel mito, condannando in anticipo Richard Gere nel remake americano (*All'ultimo respiro*), vano tentativo di duplicare ciò che non poteva esistere che come prototipo.

Bisogna arrendersi all'evidenza: l'attore cinematografico non ha nulla a che fare con la *mimesi*. Gli attori naturali inventano la natura che pretendono di imitare. I modelli non si modellano su nulla. E nemmeno gli interpreti hanno a che fare con la *mimesi*. Costoro, a cui manca il *gioco* - ciò che i dizionari definiscono come «difetto di chiusura, di articolazione tra due pezzi di un meccanismo» -, non sono il sottile scarto tra attore e personaggio in cui scivola, si ritrova o si perde l'attore di teatro. Insomma, l'attore cinematografico non solamente non porrebbe la questione del personaggio, ma la farebbe tacere, la condannerebbe a un vuoto di senso.

Negli scritti di Nicole Brenez vibra l'idea folgorante secondo cui la recitazione, trasformando il corpo in «potenziale plastico», «devasta in un colpo solo la nozione di mimesi» (1997, p. 24). L'attore resta un «prototipo corporeo» perché sa «che non c'è corpo prima della rappresentazione che egli ne dà, che egli può sempre far rinascere il corpo» (1993, p. 187). Fondamentalmente l'attore «non ha nessun bisogno di recitare un personaggio. Per elaborare un personaggio basta la sceneggiatura, basta pronunciare un nome davanti a tutti: lo dimostra Hitchcock in *Intrigo internazionale*, un film sulla capacità, da parte di Cary Grant, di interpretare un cadavere» (1998, p. 275).

Dal Kaplan di Hitchcock al Mr. Klein di Losey, tutti gli attori amano cimentarsi nel gioco del morto che parla o del fantasma che cammina, come ultima sfida del cinema alla mimesi.

Capitolo 6

L'attore americano

Se in Europa, a partire dagli anni dieci, quella dell'attore cinematografico diventa una professione, a Hollywood ciò che interessa è soprattutto definire e formalizzare la recitazione. E questo per due motivi: da una parte la pressione di un'industria che fin da subito ha percepito l'attore come uno strumento indispensabile per creare e mantenere un proprio pubblico. Dall'altra il largo spettro estetico coperto dal cinema hollywoodiano, in cui possono convivere allo stesso tempo distanza e naturalismo, tecnica e interiorità, lavoro plastico sul volto e lavoro sull'emozione.

La naturalezza americana

Tra il 1909 e il 1913, con un po' di ritardo rispetto all'Europa, lo stile di recitazione americano ebbe un'evoluzione, passando dall'esagerazione della pantomima a un linguaggio tale da mettere in valore il contenimento del gesto e dell'espressione¹. Lo star-system propose allora due modelli femminili. Da un lato la star esotica e velenosa, dai modi distaccati e affettati, sorella delle dive italiane; di questo modello il prototipo è Theda Bara. Dall'altro l'attrice americana, ragazzina sfacciata o donna matura, i cui due archetipi sono Mary Pickford e Lillian Gish. Se il regno delle star impenetrabili non si estingue nel decennio seguente, il prestigio dell'esotismo diventa invece più marginale. Negli anni venti infatti lo stile più innovativo, ovvero più propriamente cinematografico, è quello degli attori naturali, tonici, in cui a una vitalità verbale corrisponde una vitalità fisica.

¹ Kristin Thompson, *The Formulation of the Classical Narrative*, in David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985, pp. 189-193.

Da Delsarte all'AADA

La questione di una formazione all'arte drammatica in questo periodo diventa secondaria, o quanto meno appare fortemente condizionata dalla forte influenza della teoria di François Delsarte. Secondo James Naremore, la maggior parte degli attori hollywoodiani furono delsartiani senza saperlo. Gli unici consapevoli di questa influenza furono gli allievi della *American Academy of Dramatic Arts*, nata nel 1884 da un progetto di Steele McKaye, che aveva invitato Delsarte negli USA.

Moltissimi divi si formarono a questa scuola, da Edward G. Robinson a Danny De Vito passando per Spencer Tracy, Grace Kelly e Robert Redford.

Recitare il proprio ruolo

Negli anni trenta e quaranta, ovvero all'apice del classicismo, a Hollywood vige la regola di offrire agli attori personaggi che declinano i tratti dominanti del loro fisico e della loro personalità, secondo la pratica corrente del *typecasting*.

Secondo Fritz Lang, in accordo su questo con Brecht, l'attore americano non *fa*, si limita semplicemente a recitare il proprio ruolo.

«Il cinema americano mette il suo orgoglio nel trovare, per i propri film, quelli che, al di fuori delle altre qualità, si confondono il più possibile, dal punto di vista estetico e plastico, con il ruolo che devono interpretare. Si veda l'esempio de *Il cavallo d'acciaio* di John Ford: quando si è dovuto assegnare il ruolo del colonnello Cody (Buffalo Bill), si è cercato in tutto il Paese l'uomo che, per aspetto e natura, potesse assomigliare il più possibile a Cody. Adolphe Menjou, l'eccellente attore di *Matrimonio in quattro* (Ernst Lubitsch), porta i baffi nel cinema esattamente come nella vita; Mary Pickford è esattamente lo stesso personaggio comico che ella ama interpretare al cinema; Fairbanks, Lloyd, Keaton e Chaplin sono tutti legati alla loro maschera. Dio abbia pietà di loro se un giorno essi volessero rendersi indipendenti. Ne deriva che l'attore americano, che non recita che se stesso, è assolutamente perfetto in quanto interprete di se stesso ma fallisce completamente quando esce da un ambiente che non gli è familiare».

Fritz Lang²

² Fritz Lang cit. in Bernard Eisenchitz, *De Max Reinhardt à Hollywood*, (segue a pagina 118)

Questa perfetta aderenza tra attore e tipo, che assimila la natura dell'attore alla naturalezza della sua performance, viene però rimessa in discussione con l'avvento del sonoro. L'attore americano dovrà allora manifestare, talvolta all'interno dello stesso film, delle competenze derivanti da registri radicalmente opposti, e di cui Lang stesso saprà sfruttare le risorse. Questi registri abbracciano la gamma che va dallo *ieratico* al *demotico*, gamma che Jean-Loup Bourget (1998) vede all'opera in tutto il cinema hollywoodiano. Essa non crea limiti invalicabili tra gli attori: se Jean Harlow o Wallace Beery, per i loro tratti fisici o vocali, restano sempre sul versante *demotico*, la forza dei grandi attori naturali è soprattutto nella loro capacità dei metamorfosi.

Legata a meccanismi drammaturgici (ad esempio la trasformazione del personaggio in elemento dinamico) ma anche a messaggi ideologici e morali tipici di Hollywood, questa sindrome «jekilliana» illumina anche un altro aspetto essenziale della recitazione hollywoodiana, ovvero la capacità di possedere e mobilitare in modo congiunto, e in ogni momento, i codici della naturalezza e quelli dell'artificio, per poi muoversi tra essi in modo labile, abile e tale da persuadere lo spettatore.

Il destino della metamorfosi

Pur prevedibile, questo “metodo” di lavoro sul personaggio permette ai film di raggiungere risultati ritmici e plastici sorprendenti. Spencer Tracy, incarnazione perfetta della naturalezza in molti film di Frank Borzage (*La donna che voglio*, 1937; *Vicino alle stelle*, 1933), attraversa le classi sociali con la semplicità dell'americano medio che gli permette di interpretare i mariti, i preti, i poliziotti o gli uomini politici. Nonostante questo, il suo stile non ha nulla di uniforme e passa facilmente da un estremo all'altro. In *Furia* (Fritz Lang, 1936) all'inizio Tracy è l'impavido Joe Wilson, dallo sguardo vivo, le spalle basse e le mani chiuse nelle tasche della giacca. Dopo il linciaggio, egli ritorna dal regno dei morti, recitando non più solo con le spalle e con il volto, ma con tutto il corpo, prestante e minaccioso, attraversato

(prosegue da pagina 117) in «Conférences del Collège d'histoire de l'art cinématographique – Le théâtre dans le cinéma» n°3, Cinémathèque Française, Paris, inverno 1992-1993.

da una voce d'oltretomba.

Tracy può, infatti, essere allo stesso tempo Dr. Jekyll e Mr. Hyde nel film di Victor Fleming (1941), e suggerire l'idea che la lotta tra il lato oscuro e quello chiaro del personaggio possa essere letta come il conflitto tra due stili di recitazione.

Anche in una commedia come *La costola di Adamo* (George Cukor, 1949), la sua performance si fonda sull'alternanza tra la naturalezza adottata nella prima parte e l'enfasi evidente nella seconda, dove l'attore riprende i codici tipici del film giudiziario (lacrime simulate, arringa, orazione in merito al rispetto della legge).

Da questo punto di vista l'erede naturale di Spencer Tracy è Jack Lemmon: la sua naturalezza quasi burlesque (costante agitazione, stiramento del collo, folla di micro-movimenti inutili e conflittuali con gli oggetti, labbra tese in una smorfia e parola articolata ma sempre minacciata dalla possibilità di essere interrotta) si trasforma in una recitazione fortemente codificata fino alla parodia, sia nel melodramma che nella commedia. Imita l'alcolismo per Blake Edwards (1962) in *I giorni del vino e delle rose* (gesti e voce impastati, sguardo annebbiato, isteria e andatura incerta), oppure la femminilità spinta al travestitismo per Billy Wilder (*A qualcuno piace caldo*, 1959).

Nemmeno le attrici sfuggono al destino della metamorfosi, il cui filo è tracciato, in modo più chiaro di quanto accade per gli uomini, da una oscillazione costante tra ieratico e demotico. In *Lady Eva* (Preston Sturges, 1941), Barbara Stanwyck scivola senza rumore dalla fisicità di una avventuriera americana al linguaggio e agli atteggiamenti di una nobildonna inglese. Allo stesso modo, in *Vacanze Romane* (William Wyler, 1953) e in *Cenerentola a Parigi* (Stanley Donen, 1957) Audrey Hepburn gravita sul confine sottile tra rigidità e duttilità: la leggerezza della studentessa minaccia il contenimento della principessa. Un principio di equilibrio incoraggia una ripartizione simmetrica tra le due tipologie di performance, instaurando così un meccanismo di compensazione. In *Scandalo a Filadelfia* (George Cukor, 1940), la coppia *ieratica* Cary Grant-Katharine Hepburn ha come specchio simmetrico la coppia *demotica* James Stewart-Ruth Hussey, secondo uno schema ricorrente in molte commedie. La circolazione e lo scambio progressivo di questi codici recitativi costruisce la relazione dinamica tra i personaggi.

Le trasformazioni della recitazione hollywoodiana

Attori americanizzati

La crescente esigenza di naturalezza implica un'accelerazione del processo di americanizzazione degli attori cominciato nell'era del muto, un fenomeno più femminile che maschile. Dai personaggi di Kay Francis, Katharine Hepburn e Bette Davis nasce il tipo della borghese di razza: figura slanciata, polsi e caviglie sottili, palpebre socchiuse, espressione imbronciata e flusso verbale rapido, poco articolato. A questa tipologia si contrappone lo stile sportivo e disinvolto di Joan Crawford, che feconda l'intero decennio degli anni trenta. Se Jean Harlow fa risuonare il suo timbro acuto in *Pranzo alle otto* (George Cukor, 1933), Ginger Rogers, rappresentante perfetta dell'*entertainment* popolare nei musical (canzonette, balli e schioccare di dita), sarà anche una perfetta disoccupata in *La ragazza della quinta strada* (Gregory La Cava, 1939).

Film femminili come *Palcoscenico* (Gregory La Cava, 1937) o *Donne* (George Cukor, 1939) raggruppano il meglio delle performance delle attrici degli anni trenta: se *Donne* esalta la buffa vanagloria di Rosalind Russel, che aveva già unito fascino e burlesco in *La signora del venerdì*, il duetto Ginger Rogers/Katharine Hepburn, ovvero donna del popolo *versus* signora borghese, è interessante soprattutto all'inizio del film di La Cava, finché l'intrigo strappalacrime non annacqua la rivalità sociale nei buoni sentimenti.

Le commedie di Frank Capra, invece, consacrano il modello della donna autoritaria, moderna, attiva: penso a Jean Arthur, che contempla la prestazione dei suoi partner maschili con un misto di ironia e compassione.

Destino opposto è quello di Sylvia Sidney, che, pur corrispondendo al medesimo stereotipo fisico (volto delicato, grandi occhi chiari e silhouette sottile), ha spesso il ruolo della vittima terrorizzata dall'ingiustizia sociale in alcuni dei film più realisti del decennio (*Scena di strada*, *Furia*, *Sono innocente*).

Un'identica ripartizione di ruoli, se non ancora più forte, esiste per gli attori maschili: malgrado l'aspetto superficialmente matriarcale dello star-system femminile - aspetto incarnato da Mae West, parodia della vamp che impone il principio del dominio sessuale femminile³ -, il potere degli attori

³ Cfr. Jacqueline Nacache, *Mae West ou le pouvoir des vestales*, in «Contre Bande», n° 6, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2001.

resta dominante sul piano simbolico quanto su quello economico. Gli uomini controllano meglio l'assegnazione dei ruoli e questa maggiore stabilità permette loro di affinare meglio il lavoro sul personaggio. Si consideri ad esempio Clark Gable: la parlata veloce e sicura e la tensione muscolare, con il corpo che sembra sempre pronto a scattare, sono trasfigurate per mezzo di una disinvoltura molto calcolata. Con queste armi Gable costruisce il personaggio di seduttore brutale e carismatico che culminerà nel Rhett Butler di *Via col vento* e poi nel Hamish Bond di *La banda degli angeli*. La naturalezza, negli anni trenta e quaranta, è presente sia nel cinema spettacolare che in quello intimista, nella commedia quanto nel melodramma, negli intrighi romanzeschi quanto nella semplicità quotidiana di uno stile radiofonico, molto popolare all'epoca (Dyer, 2009; Vincendeau, 1993, p. 126). In ogni caso si tratta di un valore essenziale della recitazione americana di questo periodo, e anche di un terreno preparatorio a due tendenze apparentemente contraddittorie. Da un lato il minimalismo vicino all'*underacting* delle grandi star classiche; dall'altro il futuro successo del Metodo, ispirato dall'insegnamento di Stanislavskij.

Attenuare la performance

L'attenuazione della recitazione, come la descrive Luc Moullet (1993), influenza diverse generazioni di attori, in qualche modo colpiti da una "impassibilità keatoniana". Scompare il ricorso manierista al gesto o alla mimica e muta il rapporto proporzionale tra voce e corpo: più l'attore parla, meno il volto è mobile. Anzi, esso diventa una «pagina bianca» (come ha detto Mamoulian a proposito della Garbo di *La regina Cristina*) dove si scrivono le emozioni o l'assenza delle stesse: penso al registro espressivo di Marlene Dietrich, molto limitato ma potente per mezzo della sua capacità di irradiazione. Quando si agisce o ci si esprime poco, si è ancora attori? Eccezion fatta per coloro che alternavano il cinema con il teatro, come Katharine Hepburn o Henry Fonda, le star hollywoodiane non rivendicano volentieri il talento attoriale:

Angoscia, umiltà, vanità? «Non ho che cinque espressioni» avrebbe detto Bogart a Nicholas Ray. Gli attori "non educati", ovvero privi della personalità tipica dell'attore di teatro, al cinema sembrano non recitare. Ava Gardner afferma nelle sue memorie che lei non era un'attrice. Ray Milland è pieno di

paura quando gli viene offerta la sceneggiatura di *Giorni perduti* perché per la prima volta, così afferma, «deve recitare seriamente»⁴.

In effetti, mentre Lang (*Il prigioniero del terrore*) e Hitchcock (*Il delitto perfetto*) utilizzano soprattutto l'aspetto introspettivo e inquietante di Milland, Wilder non gli permette mai di interiorizzare o psicologizzare il personaggio dello scrittore acolizzato. Lo spinge al contrario a una recitazione espressionista, ricca di manierismi mimici che, pur non risultando congeniali all'attore, oggi attirano l'attenzione molto più degli aspetti realistici del film.

Le eccezioni dunque esistono, ma l'*underacting* è un principio classico della recitazione delle star, finalizzato a cancellare tutti gli artifici che renderebbero visibile la tecnica attoriale. In un cinema, quello hollywoodiano, che procede per disposizioni sintattiche reperibili e riconducibili di film in film, il principio dell'*underacting* o della non-recitazione è ancora più giustificabile. Christian Viviani sostiene che, più che di una recitazione tipica dell'attore hollywoodiano, si dovrebbe parlare un modo classico di filmare l'attore (Bordat-Chauvin-Gauthier, 1998, p. 22). Ma l'*underacting* è ugualmente ancorato in un'epoca e in determinati generi. Gli anni quaranta vedono il trionfo dei volti ermetici nel western e nel noir, forse il punto culminante di un'interpretazione "minerale". Il contenimento della performance funziona sia sul piano estetico (volti di marmo, puro materiale per la cinepresa) che su quello simbolico, in quanto nutre l'ambiguità di figure maschili incerte tra forza e vulnerabilità: penso a Alan Ladd, Humphrey Bogart, John Wayne, Robert Mitchum, Fred Mac Murray, Dana Andrews.

L'*underacting*, insomma, è uno dei segreti dell'universalità del linguaggio hollywoodiano, nella misura in cui è contrassegnato da pochissimi indizi culturali.

La riduzione dell'espressione e del gesto elimina quel sovraccarico culturale che, ad esempio, rende difficile agli spettatori occidentali l'identificazione con gli attori asiatici⁵.

Le star hollywoodiane funzionano come dei frantoi dove si forgia l'identità nazionale. All'epoca d'oro degli *Studios* (e in parte ancora oggi)

⁴ Ava Gardner, *Ava: mémoires*, Presses de la Renaissance, Paris, 1991 e Ray Milland, *Wide-Eyed in Babylon*, The Bodley Head, London, 1974.

⁵ È possibile comunque leggere le performances degli attori asiatici secondo le norme occidentali. Possiamo allora considerare perfetti esempi di underplay lo stile trattenuto di Takeshi Kitano nei suoi film o quello di Maggie Cheung in *In the mood for love*. Se però non ricollochiamo queste performances nei codici della cultura d'origine, sottolineando il fatto che gli attori potessero essere influenzati da modelli occidentali, una tale interpretazione può risultare scorretta, quasi abusiva.

Hollywood fu una grande consumatrice di attori stranieri, emigrati o semplicemente di passaggio, ai quali venne sottratto tutto ciò che poteva connotare un'origine culturale diversa salvaguardando semplicemente ciò che poteva nutrire un'etnicità limitata al pittoresco o allo stereotipo. Attori e attrici francesi installati a Hollywood per qualche tempo o per tutta la carriera finirono vittime di questi cliché⁶.

Questa analisi dell'*underacting* non deve ingannare quanto alla vera natura dell'"inattività": la recitazione sovietica aveva prodotto, con Mozzukin o Inkijinov, lo stesso tipo di impassibilità, ovvero uno stile fondato su una fusione perfetta tra recitazione interiore e recitazione esteriore, il tutto reinterpretato schematicamente dal cinema.

L'*underacting* hollywoodiano non consiste assolutamente nel non fare nulla, ma al contrario si configura come una sintesi di azione e ritenzione, finalizzata sia a favorire la relazione tra attore e personaggio sia a preservare l'idiosincrasia della star. L'*underplay* è il punto estremo di una tendenza che la pregnanza della «naturalità americana» contribuisce a volte a far dimenticare: quella di un attore moderno, ben allenato, il quale si impadronisce del suo ruolo non per mezzo di una fusione, ma tramite l'acquisizione di un livello avanzato di padronanza fisica e tecnica di tutte le potenzialità offerte dal volto, dal corpo e dalla voce.

La tradizione dell'attore fisico

Di questa tradizione, il cinema *burlesque* ha rappresentato un esempio insuperabile. Il quotidiano degli attori assunti presso la Keystone di Mack Sennet includeva tutta una serie di acrobazie che, nei film, si nascondono l'una nell'altra, non lasciando percepire che gli aspetti più visibili, ovvero corse, inseguimenti e un ricco repertorio di cadute.

Naturalmente Chaplin è ai primi posti di questa scuola: per questo motivo oggi è celebrato come il primo attore "puro", inventore di un linguaggio del corpo che si avverò fin da subito come la recitazione cinematografica ideale. Stereotipi come il sorriso o l'andatura sono polverizzati dalla precisione millimetrica del gesto. Ammirato da Ejzenštejn, Kulešov

⁶ Cfr. Geneviève Sellier, *Danielle Darrieux, Michèle Morgan et Michèle Presle à Hollywood: l'identité française en péril*, in Raphaëlle Moine, Martin Barnier (a cura di), *France/Hollywood - Échanges cinématographiques et identités nationales*, L'Harmattan (Champs visuels), Paris, 2002.

e Meyerch'old, Chaplin concilia senza difficoltà gli opposti: «Egli è pura esteriorità, uomo-macchina, uomo meccanico, ma al contempo acquisisce interiorità tramite il sentimento»⁷.

Quanto a Buster Keaton, se l'impressione visiva prodotta dalla sue performance è diversa, in quanto fondata su quello che Vincent Amiel (1998) definisce «l'esatto comportamento del corpo», non dissimile da quella di Chaplin è la concezione della recitazione cinematografica.

Keaton si è infatti formato come acrobata e cabarettista, attraverso l'apprendimento minuzioso di tecniche che, una volta applicate al gesto cinematografico, danno un'ingannevole impressione di facilità.

Egli non lascia che nessun sentimento venga impresso sul suo volto. Al contrario, scrive con il corpo, che diventa lo strumento vivente di una calligrafia nello spazio. In vista di un tale risultato nulla può essere affidato al caso e la preparazione che Keaton imponeva alle sue performance era uguale alla precisione dei macchinari per le sue scenografie.

I critici spesso hanno parlato di *coreografia* in merito alla recitazione del *comico*: evidenti sono le affinità, in effetti, con lo stile degli attori del musical. I musical sono un esempio perfetto della coesistenza armoniosa della recitazione naturale - penso alle sequenze parlate - con la forte stilizzazione dei numeri musicali, dove l'attore canta e balla. In proporzione, questo è quello che succede in scala minore in tutto il cinema hollywoodiano.

Dovendo padroneggiare sia il canto che la danza, gli attori del musical non possiedono mai lo stesso livello in entrambe le discipline. Ottime ballerine come Ruby Keeler, Eleanor Powell, Cyd Charisse, Vera Ellen e Leslie Caron cantano poco e male, e quando è il caso vengono doppiate⁸. Cantanti dalla voce potente (Judy Garland, Kathryn Grayson e Howard Keel nel registro lirico) e altri crooners (Dean Martin, Bing Crosby) limitano al minimo le performance di ballo.

Fred Astaire e Gene Kelly si accontentano di essere buoni attori e cantanti piacevoli da ascoltare, ma la loro danza tradisce una padronanza del corpo tale da risultare l'elemento più espressivo della loro recitazione. Così ha scritto Gilles Deleuze:

⁷ François Albera, in C. Murcia, G. Menegaldo, *op. cit.*, p. 22.

⁸ Il doppiaggio esige un doppio livello di interpretazione delle canzoni, come evidenzia la recitazione "applicata" di Ava Gardner, doppiata da Annette Warren, in *Show Boat* (George Sidney, 1951).

«Nel primo, il centro di gravità trascorre fuori dal suo corpo sottile, fluttua fuori di lui, sfida la verticalità, ondeggia, percorre una linea che è ormai solo quella della sua sagoma, della sua ombra o delle sue ombre, cosicché sono queste a danzare con lui (*Follie d'inverno* di George Stevens). Nel secondo, invece, il centro di gravità sprofonda verticalmente in un corpo denso, per manifestare e far sollevare dall'interno quel manichino che è il ballerino».

L'immagine-tempo, Ubulibri, Milano 1985, p. 75

Queste modalità eccezionali di rapportarsi alla danza come messa in scena del corpo non devono far dimenticare che, contrariamente a ciò che talvolta è stato detto per spiegare il successo di un musical americano, il perfetto attore di musical non è un essere eccezionale dotato di tutti i talenti, ma un professionista scrupoloso, che investe tutto il suo genio nella specialità che gli è congeniale e lavora con quell'ostinazione sufficiente per raggiungere una prestazione onorevole nelle altre discipline. Tutto questo è possibile grazie al fatto che gli *Studios* - in particolare l'unità di produzione di Arthur Freed alla MGM - avevano una struttura simile a quella di un atelier o di una troupe teatrale, dove la recitazione è un affare più collettivo che individuale.

La tendenza verso la semplicità e la naturalezza dello stile accompagnano l'evoluzione del musical con un leggero ritardo rispetto agli altri generi non musicali.

Se i musical Warner degli anni trenta contengono ottimi esempi di «naturalezza americana» - penso alle performance di Joan Bennet, Ginger Rogers o Dick Powell - lo spettacolo era in realtà costruito sull'enfasi dei grandi balletti diretti da Busby Berkeley, nei quali il corpo statuario delle ballerine diventava la pasta anonima di un'architettura umana. In seguito, malgrado il potenziamento spettacolare garantito dal Technicolor, le coreografie sono ispirate alla naturalezza del movimento quotidiano. Se la prova diventa spettacolo euforico e perfetto (*I Barkleys di Broadway*, Charles Walters, 1949), la coreografia si offre come prolungamento del sentimento (*La bella di Mosca*, Rouben Mamoulian, 1957) e crollano le frontiere tra danza e camminata, tra danza e esercizio fisico. Qualunque oggetto può diventare il partner o il pretesto per un ballo (una sedia, un foglio di carta, un pugno di petardi). Ne consegue un'impressione di improvvisazione che non corrisponde in alcun modo alla verità. Al pari del *burlesque*, la commedia musicale richiede tecnica e precisione, in quanto l'attore, anche se sembra solo e libero sul set, in realtà rispetta scrupolosamente la coreografia.

That's Entertainment III (Bud Friedgen e Michael J. Sheridan, 1994) confronta due versioni di un ballo di Fred Astaire i cui passi, pur complicati, non variano di una virgola.

I balli più fluidi, in particolare i duetti - dove i corpi sembrano liberi e armoniosi - sono il frutto di un lavoro collettivo di precisione nel quale si può rilevare una forma originale di recitazione biomeccanica. L'insolita soddisfazione procurata dal sincronismo perfetto dei ballerini - sempre più perfetto sullo schermo rispetto alla scena grazie all'aiuto del montaggio - deriva dalla duplicazione identica del gesto e dalla plasticità che questa duplicazione impone ai corpi, liberandoli dall'obbligo di dover esprimere qualcosa d'altro rispetto alla semplice perfezione del movimento. La danza diventa allora manifestazione di stile puro, «espressione che non esprime nulla»⁹. Si potrà notare che questo effetto di raddoppiamento dei corpi ha sempre affascinato il cinema, da Chaplin (*Il circo*) a Welles (*La signora di Shanghai*), in cui ritorna il motivo del labirinto di specchi. Cosa c'è di più sincronizzato delle immagini di un attore riflesse all'infinito?

Sportivo, rigoroso, disciplinato, l'attore del musical limita al massimo il proprio ego oppure lo lascia sfogare all'interno dei restrittivi codici dei numeri musicali, dal meccanismo accuratamente regolato.

Tra le ragioni che spiegano il declino di questo genere è necessario prendere in considerazione anche l'evoluzione dello statuto di un attore che, nella sua dimensione post-hollywoodiana, aveva perduto la possibilità di essere preso sul serio come saltimbanco. I registri che fanno appello a qualità fisiche evidenti non sono i soli a esigere dall'interprete, oltre alla famosa naturalezza, un lavoro di *performer* completo. Per tutta l'età classica sussiste a Hollywood la tradizione di una recitazione fondata su un'ambizione di stilizzazione, da raggiungere mediante l'utilizzazione delle risorse estreme del corpo e della voce. James Cagney ad esempio, con la sua parlata rozza e canzonatoria, diviso tra la boxe e la danza, non finisce mai di disegnare minuziosamente il suo personaggio, aiutato ma anche rimproverato dai registi; Billy Wilder riprenderà queste caratteristiche in chiave parodica in *Uno, due tre!* (1961), film che fa di Cagney un automa isterico.

Per quel che riguarda Orson Welles, tutte le sue interpretazioni potrebbero fornire materia per una teoria della recitazione cinematografica,

⁹ Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Actes Sud, Arles, 1995, p. 66.

ma forse a questo scopo è sufficiente lo studio di *Quarto potere*. Nel suo capolavoro Welles dispiega tutta la panoplia delle espressioni e dei gesti, dall'immobilità alla danza, in una sorta di riflessione permanente sull'elasticità dello scarto che separa l'attore dal personaggio. Anche il cinema di Kubrick si fonda in parte su una concezione biomeccanica dell'attore, volontariamente svuotato di ogni affettività e di ogni psicologia, ma soprattutto impegnato nella dimostrazione delle sue qualità fisiche e vocali.

In definitiva, anche gli attori che sembrano recitare "poco" o affidarsi completamente alla loro personalità naturale (Cary Grant in *Intrigo internazionale*, James Stewart in *La finestra sul cortile*) rivelano, alla luce dell'analisi, l'estrema precisione del loro testo attoriale, dimostrando che l'attore cinematografico riesce a essere nient'altro che se stesso solo a prezzo di una distanza e di una riflessione continua (Naremore, 1988, p. 260).

L'Actors Studio

Nel 1923, il Teatro d'Arte di Stanislavskij effettua una tournée negli USA. Per molti appassionati si tratta di una rivelazione. Due membri della compagnia (Maria Uspenskaja e Richard Boleslavskij) non fanno rientro in URSS. Dal loro insegnamento del "sistema" di Stanislavskij, denominato semplicemente il "Metodo" nell'ambiente teatrale, nasce nel 1931 il Group Theatre, fondato da Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford. Il Group è un luogo di ricerca e di riflessione sull'attore, fervido di idee, dove ogni decisione è presa in condivisione; è la prima compagnia teatrale di questo tipo negli USA. Per Elia Kazan, che entra a farvi parte nel 1932, nel Group si mescolano l'impegno sociale e politico nell'era della Depressione, Marx, la psicanalisi e il desiderio di fondare un mondo nuovo¹⁰.

Il sistema di Stanislavskij sembra assecondare questo sogno, ma la sua interpretazione suscita divergenze tra i due "eredi", ovvero Stella Adler, che fonda una sua propria scuola, e Lee Strasberg, il quale nel 1949 entra a far parte dell'Actors Studio, creato nel 1947 da Kazan assieme ad altri membri del Group.

Con il tempo l'ambizione politica degli inizi cede il passo a interessi più squisitamente professionali, mentre la posizione di Strasberg si fa sempre

¹⁰ Michel Ciment (a cura di), *Kazan par Kazan, Entretiens avec Michel Ciment*, Stock, Paris, 1973, p. 38.

più forte. Se il Group teorizza un attore cosciente di se stesso in quanto membro di un gruppo sociale, Strasberg sposta l'attenzione su questioni individuali, chiedendo all'attore di «diventare quello che è».

Un metodo

Per raggiungere il suo scopo, Strasberg dà un'importanza primaria agli esercizi legati alla memoria affettiva, che permettono all'attore di ripescare in se stesso emozioni antiche. La maggior parte di questi esercizi, che rinnovano o riprendono le teorie di Stanislavskij, sono fondati più sull'introspezione che sull'allenamento fisico del corpo o della voce. Tra gli esercizi più noti ricordiamo il lavoro con oggetti immaginari, l'improvvisazione di monologhi o situazioni, l'espressione a voce alta e immediata dei sentimenti provati recitando (*speaking out*), e i famosi "momenti privati" (*private moments*), dove si trattava di recitare in pubblico situazioni molto personali. L'obiettivo è fornire all'attore non il talento, ma le tecniche che gli consentano di controllarlo.

Il Metodo, che non vuole essere un sistema ma semplicemente una «riflessione per i momenti di difficoltà», potrà offrire all'attore l'occasione di fare una vera esperienza sulla scena, ma l'esperienza «sgorga dal talento e dalla natura umana dell'attore, non dalla tecnica in se stessa» (Strasberg, 1969, p. 130).

Le critiche mosse al Metodo si possono sintetizzare in questi punti: sviluppo ipertrofico dell'Io, romanticismo esasperato, sistematizzazione di una relazione attore-regista modellata sul rapporto paziente-analista. Per qualcuno "Actors Studio" è diventato sinonimo di uno stile teatrale polveroso, un nuovo accademismo votato al vecchiume borghese del verosimile (Niney, 2000, p. 36).

È possibile individuare una regressione e una riduzione rispetto a Stanislavskij: dopo la purezza degli inizi, ovvero negli anni cinquanta e sessanta, Kazan parla, a partire dagli anni settanta, di «racket» per definire ciò che, nella maggior parte dei corsi di Arte Drammatica americani, è diventato un Metodo banalizzato e caricaturale.

Oggi i film testimoniano del fatto che gli obiettivi del Metodo non sempre sono stati raggiunti. Nei casi migliori, lo stile di recitazione non si distingue particolarmente dalle tendenze dominanti della recitazione classica. Come ha notato Richard Dyer, le intenzioni del Metodo sono più

note e riconoscibili delle performance ad esso ispirate¹¹. Alla peggio, anziché assecondare la ricerca di una verità organica teorizzata da Strasberg, la recitazione è nervosa, increspata, oppure ricorre a una mobilità intensa del volto, a una sovraespressività del gesto, al genio della «trovata» improvvisata che esalta la naturalezza:

Nessuna trovata sembra aver superato per fama quella di Marlon Brando in *Fronte del porto* (Elia Kazan, 1954). Conversando con Eva Marie-Saint, Brando raccoglie il guanto che lei fa cadere, lo manipola e finisce per infilarlo, trattendo così la ragazza che, non sentendosi a suo agio, cerca di fuggire. L'utilizzo di un accessorio in senso espressivo non è nuovo e rinvia al rapporto tra la recitazione e l'oggetto, l'«Ob-jeu» studiato da François Albera (in Vichi, 2002, p. 43). Questo lavoro con l'oggetto è però possibile solo grazie alla femminilità sempre in agguato in Brando, che gli permette di creare, semplicemente infilando il guanto, un legame virtuale con la sua partner.

L'attenzione al dettaglio realista non esclude però la teatralità che, ripudiata dai generi dell'anteguerra, ritorna in primo piano. Il nome di Tennessee Williams è spesso associato all'Actors Studio per via di una sorta di interazione tra l'atmosfera psicodrammatica delle sue pièces o sceneggiature (*Un Tram che si chiama desiderio*, *Improvvisamente l'estate scorsa*, *La Rosa tatuata*, *Baby Doll*, *La gatta sul tetto che scotta*) e la recitazione tesa degli attori del Metodo. Forse questa associazione è nata per un malinteso, in quanto Williams era più vicino a Brecht o a Piscator che a Stanislavskij. Nonostante ciò, egli privilegiava la ricerca delle emozioni rispetto a quella della distanza, e i suoi testi non sembrano certo adatti alle ambizioni di un teatro plastico o epico.

Una nuova presenza del corpo

Al di là degli adattamenti teatrali, il Metodo estende la teatralità a tutti i soggetti, e dal mondo una scena dove si dispiegano non soltanto la parola e l'analisi dei sentimenti, ma anche l'energia fisica di John Garfield, di Marlon Brando o di James Dean. Se c'è qualcosa di veramente nuovo nella

¹¹ Alcuni ricercatori rivendicano invece la possibilità di analizzare una performance affine ai principi del Metodo, come quella di James Dean in *La valle dell'Eden* (Johanne Larue and Carole Zucker *James Dean The Post of Reality? East of Eden and the Method Performance*, in C. Zucker, *Making Visible the Invisible*, pp. 295-324).

recitazione dei *Method Actors*, questo è la presenza, il peso nuovo del corpo, l'attenzione per la corporeità all'interno di un cinema, quello hollywoodiano, che ne era rimasto privo dopo il tramonto del muto.

Tale tentativo non è completamente fruttuoso, certamente, e non mostra talvolta che la «prova della sua impotenza nel produrre realmente un corpo» (Aumont, 1992, p. 50). Ciò che a distanza di qualche decennio possiamo notare a proposito di questa impotenza non deve farci dimenticare che nonostante tutto il corpo, pur modestamente, affiora in un cinema ancora pieno di divieti. «Il volto del divo non poteva vivere senza il suo corpo»: aver capito questo al momento opportuno è stata, secondo Paul Warren, una dimostrazione del genio di Strasberg.

Negli anni cinquanta, che vedono dissolversi il primo sistema hollywoodiano, scompare non solo l'efficacia di un legame diretto tra produzione e sfruttamento, ma anche quella presenza immaginaria e luccicante delle star che gli *studios* coltivavano, fuori campo, fuori dai film, fuori dalle sale, nell'immaginario del pubblico. Ormai è necessario che le star esistano, che il loro corpo invada lo schermo, che facciano entrare il personaggio dentro di loro: penso al *people-acting* inaugurato da Brando (Warren, 1989, p. 84).

Il pericolo, inevitabile per i film interpretati dagli attori del Metodo, era che la scoperta del corpo fosse essa stessa sfigurata, ad esempio confondendosi con l'esposizione compiaciuta della pelle e dei muscoli da parte di una serie di piccoli Brando in canottiera. Ciò conferma del fatto che c'è stato un errore nel valutare la dimensione del fenomeno. Come ha suggerito Barthélémy Amengual, l'Actors Studio ha permesso di rivelare delle «nature» d'attore, i loro «impegni vitali e totalizzanti, spesso imprevedibili»¹². Si è fatta confusione tra queste «nature» formidabili e il discorso del Metodo, tra un sistema e un desiderio di autenticità che viene da altrove, da qualcosa di più profondo, come ha osservato Jonas Mekas:

La recitazione fragile, esistente, del primo Brando, di Dean, di Carruthers non è che una riflessione sulle loro attitudini morali inconse, che riflette l'ansia che loro hanno di essere - e queste sono parole importanti - onesti, veri, sinceri. La verità al cinema non ha bisogno di parole. C'è più verità e intelligenza nella loro voce biascicata che in tutte le parole correttamente pronunciate per cinque stagioni di Broadway. L'incoerenza di questi attori è più espressiva di mille parole¹³.

¹² Barthélémy Amengual, *Marilyn Chérie*, in «Cahiers du cinéma», n° 73, luglio 1957.

¹³ Jonas Mekas, *Notes sur le nouveau cinéma américain*, in D. Noguez, *op. cit.*, p. 33.

Gli attori che sono legati al prestigio del loro mestiere rifiutano principi che offendono la loro professionalità. Laurence Olivier, ad esempio, detestava l'Actors Studio, considerandola una sorta di setta, mentre per John Malkovich un attore, uno vero, ha bisogno solo di mestiere e sensibilità. Per l'ultima scena di *Morte di un commesso viaggiatore*, ha detto Malkovich, «se vi preparate su un piano affettivo significa che non siete un attore. Cosa c'è da preparare? È una scena primaria: il padre, la madre, il fratello. Bisogna semplicemente disciplinare i sentimenti, alzare la testa e lasciarsi andare» (citato in Pasquier, 1997, p. 225).

Una forma ideale per la recitazione

Il numero degli attori influenzati dal Metodo è di gran lunga superiore a quello di coloro realmente formati secondo questi principi. In primo luogo perché l'eredità di Stanislavskij prese delle direttrici molteplici. Il suo allievo, Vakhtangov (secondo Kazan migliore a livello didattico dello stesso maestro), era più interessato al sentimento concepito in termini di azione che all'interiorità in quanto tale, e avrebbe convinto anche Stanislavskij a rivedere le sue posizioni nel corso del tempo. Questo cambiamento fu determinante non tanto per la dottrina in generale, quanto per l'uso che ne avrebbero fatto i docenti. Se Lee Strasberg resta sempre legato al lavoro sulla memoria affettiva, Stella Adler, dopo aver incontrato Stanislavskij a Parigi nel 1934 e appreso che lui stesso si era distanziato dalla memoria affettiva, preconizza ormai l'azione come mezzo per disegnare un ruolo, anche al fine di ottenere un maggior rispetto del testo. Su questo principio delle «azioni fisiche» Stella Adler fonderà il suo insegnamento.

Sono i principi di Stanislavskij rivisti da Vakhtangov che ispirano il metodo di lavoro con l'attore adottato da Nicholas Ray (*Action*): per questo cineasta, inizialmente più interessato a Meyerch'old, Vakhtangov era visto come una sorta di intermediario tra le due strade e nei suoi laboratori pratica tanti esercizi di preparazione psicologica (per esempio la costruzione di un contesto/backstory per il personaggio da interpretare) quanti di preparazione fisica (recitare, dice ai suoi allievi, è innanzitutto agire)¹⁴. Un altro membro del teatro

¹⁴ Sul "Laboratorio dell'attore" di Nicholas Ray cfr. Jacques Aumont, *Les Théories des cinéastes*, Nathan, Paris, 2002, pp. 150-153.

di Mosca, Michael Chekhov, darà invece ai principi di Stanislavskij una dimensione spirituale combinandoli con quelli dell'euritmia plasmata dalla dottrina antroposofica di Rudolf Steiner, e porterà questi metodi fino a Hollywood (Chekhov, 1991). E comunque tutti i corsi di teatro ispirati a Stanislavskij o a Strasberg propongono la loro personalizzazione del Metodo.

Possiamo indentificare due grandi generazioni d'attori formati dal Metodo. Dopo Brando, Clift, Dean, Malden sono arrivati Rod Steiger, Paul Newman, John Cassavetes, Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro. Quanto alle donne, Eva-Marie Saint, Barbara Bel Geddes, Julie Harris, Carrol Baker, Kim Stanley, Joanne Woodward propongono un'alternativa agli stereotipi della bellezza femminile vista da Hollywood.

Il prestigio del Metodo si estende comunque al di là di un gruppo definito e influenza anche attrici di generazioni precedenti, come Vivian Leigh in *Un tram che si chiama desiderio* o Katharine Hepburn in *Improvvisamente l'estate scorsa*, per non parlare di attrici introspettive come Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, che frequentarono per qualche tempo la scuola di Strasberg.

In sostanza, l'importanza simbolica dell'Actors Studio supera talmente il suo impatto reale sulle performance che è lecito porsi una domanda: Strasberg ha davvero inventato qualcosa? Oppure ha semplicemente cristallizzato delle energie, accompagnato un'evoluzione inevitabile della recitazione americana verso un registro più ricco di azione e canalizzato il desiderio di molti attori di prendere finalmente l'iniziativa, dopo un lungo periodo di asservimento alle leggi dello Star-System?

La lezione stanislavskiana, ricondotta a una forma essenziale, può in effetti riguardare la maggior parte degli attori hollywoodiani. Secondo Strasberg, ad esempio, Gary Cooper assomigliava a un perfetto attore del Metodo. Paul Warren, ascoltando le dichiarazioni di attori influenzati dall'Actors Studio, ne deduce che il Metodo insegnato all'Actors Studio «non è che l'americanizzazione della recitazione cinematografica» (Warren, 1989, p. 105). In fondo, il Metodo esisteva prima del Metodo. Secondo James Naremore un «Metodo intuitivo» era all'opera ai primordi del cinema e aiutava il racconto a prendere forma (Naremore, 1988, p. 198). La ricerca febbrile della naturalezza non poteva che approdare agli eccessi del naturalismo.

Lo stile di recitazione americano era diventato una norma per il mondo intero, ma esso stesso era ancora privo di una norma: aveva dunque

bisogno di uno statuto. Con il Metodo la recitazione hollywoodiana trovò una forma, una teoria, un maestro. Al di là degli Usa, l'insegnamento di Stanislavskij rappresentava ciò di cui il cinema occidentale aveva bisogno per inventare il suo attore (o credere in ogni caso di inventarlo), a dispetto della frammentazione e della fragilità dell'esperienza filmica. Diventare se stessi e non recitare che se stessi erano da sempre, a torto o a ragione, gli obiettivi di ogni attore di cinema. Mentre il teatro contemporaneo si sviluppa nella messa alla prova ossessiva della convenzione teatrale, agli antipodi del realismo psicologico, è all'attore cinematografico, disperso nella frantumazione della recitazione e del personaggio, che sono più utili i grandi principi stanislavskiani¹⁵: fare entrare il personaggio in sé in luogo di entrare in lui, penetrare nella sua vita immaginaria, diventare, mediante un allenamento fisico e psicologico quello che Al Pacino chiama «un ginnasta dell'emozione»¹⁶. Antonin Artaud parlava di «atleta del cuore»: il cinema non finisce mai di riscoprire tutto.

Si potrebbe pensare che l'approccio esteriore, ovvero andare dall'espressione al sentimento, è più appropriato alle condizioni abituali del cinema, che sono le riprese dilazionate nel tempo, la necessità di uscire ed entrare nel personaggio a comando e la moltiplicazione delle angolazioni della ripresa, che rendono la recitazione più meccanica. Bisogna però arrendersi all'evidenza: Malgrado Ejzenštejn, Bresson e le forme più tecniche della recitazione hollywoodiana, dei lembi immensi della recitazione dell'attore occidentale, nella seconda metà del Novecento, si appoggiano su un'ispirazione stanislavskiana ridotta alle sue idee fondatrici. Come sosteneva Pudovkin, la recitazione «intima» preconizzata da Stanislavskij conveniva benissimo sullo schermo, ma c'è di più. Culturalmente, egli legittimava la recitazione filmica nella continuità del teatro, come se il cinema potesse formalizzare l'aspirazione alla naturalezza della recitazione teatrale. Inoltre, il cinema aveva tutto da guadagnare dall'idea che tra attore e personaggio si potesse stabilire una corrispondenza perfetta (*perfect fit*, secondo l'espressione di Richard Dyer), base garantita dell'irraggiamento pubblico e culturale

¹⁵ Del resto quando la parola è data agli attori ritroviamo spesso una *doxa* stanislavskiana, che si riassume nel primato dell'attore sensibile o emotivo rispetto all'attore cerebrale. Si leggano le numerose interviste contenute in Claire Devarrieux, *Les Acteurs au travail*, Hatier/Cinq Continents, Paris, 1981; Arlette Namiand (a cura di), *Acteurs, des héros fragiles*, «Autrement», n° 70, maggio 1985; Carole Zucker, *In the Company of Actors - Reflections on the Craft of Acting*, Routledge, New York, 2001.

¹⁶ Michel Cieutat, *Christian Viviani, Pacino/De Niro. Regards croisés*, Dreamland, Paris, 2000.

di un'attrice o un attore, nonché del loro successo commerciale.

Quanto alla ricerca appassionata del *vero*, che sta alla base della teoria di Stanislavskij, essa corrisponde così perfettamente all'immagine dominante dell'artista nelle società occidentali che non bisogna stupirsi di ritrovare Stanislavskij dappertutto e, esplicitamente o no, in territori insospettati. In Dreyer ad esempio, quando si tratta di mostrare il cineasta che aiuta l'attore a partorire il suo personaggio. In Renoir: «Bisogna fare ciò che faceva Stanislavskij, bisogna che gli attori vivano»¹⁷. In Inghilterra, presso i giovani attori del Free Cinema, eredi dello stile comportamentale del teatro inglese ma marcati anche loro dal Group Theatre e dall'Actors Studio. In Cassavetes, figlio legittimo, che avrebbe fatto di tutto il suo cinema sul suo personale «Studio». Ma anche in Rivette, Doillon, Pialat: l'attore gettato nell'improvvisazione, esposto all'invenzione permanente, obbligato a sorprendere anche il regista. Più recentemente ritroviamo Stanislavskij in Mike Leigh e nel suo metodo personale di lavorare con gli attori (pre-prove, colloqui, improvvisazioni)¹⁸.

Non bisogna stupirsi infine che la critica cinematografica ricalchi ancor di più questa traccia: quando si presta attenzione all'attore, durante l'analisi di un film, lo si fa prendendo in considerazione la relazione attore-personaggio e cercando di stabilire se essa è più o meno riuscita. Studiando la ricezione critica di due film di Buñuel, Marie-Claude Taranger (in Brenez, 1989) analizza il comportamento di una critica che, per scelta o per difetto, è profondamente stanislavskiana:

Il giudizio della critica sugli attori pone come obiettivo della loro prestazione la fusione dell'attore con il personaggio. La coscienza, onnipresente, della loro dualità e della presenza della recitazione, non impedisce che essi siano presi in considerazione come un'entità unica, la cui apparizione in scena non suscita mai l'analisi, ma al contrario quasi sempre, e attraverso diverse modalità, la celebrazione. Questo perché il procedimento della recitazione appare come un procedimento magico.

¹⁷ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1986, p. 159.

¹⁸ Per una lettura dettagliata di questo metodo di lavoro cfr. Paul McDonald, *Secrets and lies: acting for Mike Leigh*, in A. Lovell, P. Krämer, *op. cit.*, pp. 138-151.

Un'evoluzione irreversibile

Bisogna concludere che, di fronte all'onnipotenza della verità e dell'emozione, la scuola Diderot-Brecht-Ejzenštejn è stata sconfitta? L'attore americano in realtà mostra che queste due posizioni teoriche sono più vicine di quanto possa sembrare. Per convincersi di questo bisogna rileggere Deleuze, il quale spiega che l'Actors Studio non invita l'attore a identificarsi con la sua parte: «ciò che lo caratterizza è appunto l'operazione inversa con cui l'attore realista è supposto identificare la propria parte a certi elementi interni che possiede e seleziona in se stesso»¹⁹.

Per Deleuze, L'Actors Studio e il cinema di Kazan sono un cinema di comportamento ma fondato su un behaviourismo complesso che tiene conto soprattutto dei fattori interni: «Solo l'interiore conta, ma questo interiore non è al di là né nascosto; si confonde con l'elemento genetico del comportamento, che deve essere mostrato». La frontiera tra i due movimenti (dall'interno all'esterno e viceversa) è spesso sfuggente. Dreyer, pur affermando che un attore serio doveva cominciare dall'interno attraverso il sentimento e non dall'esterno attraverso l'espressione, riconosce che a volte è possibile partire dalla semplice espressione (per esempio le lacrime che alcuni attori possono versare a comando) per ottenere un'emozione giusta (1983, p. 70).

In tutto questo non c'è né esitazione né confusione, ma solo la testimonianza di quanto il concetto di recitazione non finisca di definirsi nella relazione dialettica tra il *dentro* e il *fuori*, tra l'espressione e il sentimento. L'evoluzione tecnologica del cinema contribuisce al dibattito in quanto permette di restituire meglio sullo schermo (attraverso la grana della pellicola, l'illuminazione e i colori) il lavoro microscopico del volto e dell'espressione proprio al realismo emotivo del Metodo. Per Michel Chion il cinema è diventato un «sismografo molto più sottile dei movimenti, del corpo e della voce»²⁰, e l'attore può finalmente recitare in primo piano. Anche le forme più rudimentali di fiction televisiva, dove primi piani o piani ravvicinati sono la norma, contribuiscono a banalizzare una doxa stanislavskiana (la prossimità non tollera la menzogna).

L'evoluzione globale sembra irreversibile. Con la televisione siamo lontani dall'Actors Studio, anche se quest'ultimo non è più soltanto il laboratorio

¹⁹ Gilles Deleuze, *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano 1985, p. 185.

²⁰ Michel Chion, *Forme humaine*, in «Cahiers du cinéma», n° 498, maggio 1988.

teatrale degli inizi. Malgrado l'indipendenza sbandierata da Strasberg rispetto a Hollywood, lo Studio si è trovato suo malgrado integrato nel sistema ed è diventato un'istituzione che fa sognare i giovani attori, negli Usa come in Europa. La sua politica - corsi gratuiti, audizioni davanti a ex-allievi diventati grandi attori e soprattutto uno statuto di laboratorio professionale e non di scuola di teatro - gli assicura una reputazione mantenuta anche attraverso un'efficace quanto irritante operazione di marketing. Si rischia quasi di dimenticare che l'Actors Studio ha fissato, nei suoi eccessi così come nelle sue mancanze, le norme della recitazione dell'attore occidentale.

La tradizione più antica dell'attore fisico non è estinta, al contrario. Essa sembra invece ritornare in auge dalla fine degli anni settanta sotto il segno del film d'azione, dello spettacolo di alta tecnologia, della fantasia accattivante, grottesca o fantastica. Le performance fondate sull'impiego delle capacità muscolari e/o fisiche consacrano la sconfitta delle donne, ma offrono agli uomini tutte le risorse dell' hi-tech (Arnold Schwarzenegger in *Terminator*) o del neoburlesque delirante: Nicholas Cage nei fratelli Coen (*Arizona Junior*), Jim Carrey in *Ace Ventura* e *Il rompiscatole*. La volontà, da parte dell'attore, di forgiare un personaggio senza l'aiuto delle emozioni e anzi attraverso strumenti di ordine meccanico continua ad abitare il cinema americano e numerosi film inerenti alla dialettica robot-umano possono leggersi come delle parabole sull'attore.

Nel mondo futurista di *A.I.* (Steven Spielberg, 2001), popolato di Orga (uomini organici) e di Meca (robot meccanici formati per servirli e amarli), il naturale e il meccanico si mescolano sino a confondersi. Il bambino-macchina è più umano di quello naturale, mentre Jude Law, nel ruolo del robot d'amore Joe, compone una partitura meccanica che crea delle violente rotture nel registro melodrammatico del film.

Questa altro non è che l'ultima, pacifica, tappa del sogno biomeccanico del cinema, sulle orme tracciate da Meyerhol'd ma anche dagli automi di Descartes o dall'uomo-macchina di La Mettrie. Il progetto era quello di una riduzione progressiva, all'interno dell'attore, dell'umano a beneficio del meccanico, riduzione che si può pensare fosse cominciata con Méliès e proseguita con tutte le creature semirobotizzate del cinema fantastico, serie o parodiche, dagli automi rudimentali ai cyborg elettronici, sino alle creature digitali di ogni genere. Che tutto questo mondo possa coesistere con gli eredi della naturalezza e del naturalismo, questa è una cosa che poteva accadere solo a Hollywood.

Capitolo 7

Attore vero, non-attore

Al di là dei modelli attoriali prodotti nel corso del secolo, il cinema conserva il sogno di un corpo non debitore del teatro e capace di superare il concetto di recitazione come menzogna. Se, abbandonando la dialettica del sincero e del recitato, contrapponiamo in modo crudo il vero e il falso, l'attore appare come un frammento di realtà aderente alla finzione.

Una ricerca di verità

Anche se spesso è indicatore di una certa ambizione, il gusto per l'autentico è la forma meno compromettente di realismo. Per questo esso può manifestarsi soprattutto laddove può passare per qualcosa di insolito. A Hollywood, capitale del *make believe*, Stroheim e Lubitsch si rivelano puntigliosi in merito all'esattezza del più piccolo dettaglio dei costumi o della scenografia. Se questi possono sembrare capricci di cineasti incoronati dalla sofisticazione europea, nulla di capriccioso traspare nella passione di un Frank Capra per il realismo, iscritto in film-favola dove la potenza del vero è messa al servizio del racconto.

Capra si vanta di numerose soluzioni tecniche finalizzate a far dimenticare agli attori il fatto di recitare. Quando unisce senza stacco una serie di inquadrature ripetute, gli attori, costretti dalla tecnica, si lasciano completamente invadere dal loro personaggio. La recitazione deve fondarsi su esperienze reali. Per ottenere la raucedine di M. Smith, impegnato a parlare delle ore al Senato (*Mr. Smith va a Washington*), venne reclutato un medico che, per mezzo di una soluzione applicata alla gola di James Stewart, provocò una leggera forma di laringite permettendo così l'emissione di suoni rauchi e pungenti che restano il punto forte di questa performance attoriale¹.

¹ Cfr. Tim Palmer, *From Extra to Everyman: The Expressive Dialectic of Star and Director in the Films of Frank Capra and James Stewart* in L. Vichi, *op. cit.*, p. 179.

Da Capra a Bresson, malgrado le differenze di estetica, il punto di partenza è il medesimo: il teatro viene rifiutato in quanto luogo per eccellenza della simulazione. Dato che è impossibile «urlare e restare al contempo un essere umano», anche Dreyer coltivò questa passione per il vero, che gli fece detestare il trucco e gli artifici di tutti i generi, cercare una donna realmente incinta per *Ordet*, dire che «nulla sarà perfetto finché non si riuscirà a rappresentare al cinema un volto come esso appare nella realtà» o affermare che «al cinema non si può recitare il ruolo di un ebreo, bisogna essere un ebreo» (Dreyer, 1983, p. 69).

Senza dubbio c'è molta esagerazione nel fatto di legare l'autenticità alla presenza o all'assenza del fard, al grido o al sussurro. Se una verità della recitazione è mai possibile, è chiaro che essa dipende da altre cose. I trucchi di ogni genere, al cinema, ostacolano la verità più che farla risaltare. Dreyer detesta gli artifici di ogni genere, Welles invece li ama e li utilizza sovrapponendoli l'uno sull'altro. Per ciò che concerne il rapporto con il teatro, nota Charles Tesson, le posizioni dei due cineasti non sono così lontane². Dreyer però, nonostante si tenga lontano dal naturalismo, ha bisogno di credere nella realtà delle apparenze per dare forma al suo lavoro sul corpo e sul volto dell'attore. E se il rifiuto dell'artificio appare sempre un gesto più nobile e più artistico rispetto al ricorso ai travestimenti e alle trasformazioni di ogni genere, il vero non è sempre là dove ci si aspetta di trovarlo. In *Quarto potere*, di cui colpisce ancora oggi la spettacolare trasformazione del giovane in vecchio, il vero Orson Welles non è né nel giovane né nel vecchio, ma tra le due maschere: «Avevo un trucco sia da giovane che da vecchio. Potevo appena muovermi col mio corsetto, il lattice sul viso e tutto il resto»³.

La ricerca di effetti di reale, quando passa attraverso modalità apparentemente aneddotiche, non è dunque insignificante. È la prova di un investimento professionale (l'attore accetta di farsi crescere la barba, di tagliarsi i capelli, ovvero accetta lo sconfinamento del professionale nel privato) ma anche estetico. L'attore modifica la sua forma e la presta all'immagine, come vediamo in quello che forse è la più comune delle metamorfosi: l'aumento di peso.

² Charles Tesson, *Le supplices du théâtre* in Carl Theodor Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, Cahiers du cinéma, Paris, 1983, pp. 9-17.

³ Orson Welles in Peter Bogdanovich, Orson Welles, *Io, Orson Welles*, Baldini e Castoldi, Milano, 1993, p. 101

Micheline Presle ha preso otto chili per interpretare Boule de Souif nel film di Christian-Jacque, Gérard Depardieu ne ha presi quindici in vista de *L'ultima donna*, De Niro trenta per *Toro Scatenato*, Tom Hanks invece quindici, seguiti da una perdita di venticinque chili, per il ruolo di protagonista in *Cast Away*. La pelle, il grasso diventano un costume. Il volume di spazio occupato da un corpo si ingrandisce. I contorni angolosi si arrotondano e gli occhi, così essenziali nella recitazione, si assottigliano nelle pieghe della carne.

Alla fine di *Toro scatenato* De Niro-La Motta passa dal ring allo spettacolo. Divenuto voluminoso quasi quanto l'ultimo Brando, egli crea degli inquietanti effetti di specularità ripetendo davanti allo specchio del suo camerino alcune battute di una celebre scena di *Fronte del porto*. La faccia di De Niro, irrigidita dal gonfiore quasi a sembrare una maschera, appare il contrario assoluto del suo referente. Brando-Malloy infatti cerca di far capire al fratello la sua delusione con un'espressione dolorosa e mobile e con un tono di voce alta e musicale, trasformata invece da De Niro in una uniformità atona.

Anche quando gli artifici sono più leggeri, resta qualcosa che è il segno dell'attore cinematografico, ovvero la messa alla prova attraverso l'esposizione del corpo, le ore interminabili passate sulla sedia del truccatore, rito iniziatico a cui è raro che gli attori, soprattutto uomini, non si siano mai prestati almeno una volta nella loro carriera: per modificare l'età, il sesso (Jack Lemmon e Tony Curtis in *A qualcuno piace caldo*, Dustin Hoffman in *Tootsie*, Depardieu e Michel Blanc in *Lui portava i tacchi a spillo*), la natura (Boris Karloff in *La mummia* o *Frankenstein*) o il regno (cinque ore di trucco quotidiano servivano a Jean Marais per immergersi nell'animalità de *La bella e la bestia*). Il sacrificio raggiunge dei limiti estremi nel quadro della potente macchina figurativa hollywoodiana. Sotto il travestimento si nasconde l'angoscia della scomparsa: penso a John Hurt in *Elephant man* o agli interpreti-scimmie ne *Il pianeta delle scimmie*. La posta in gioco appare diversa per coloro che sono specialisti della metamorfosi. La loro natura proteiforme si definisce attraverso la plasticità e «non li mostra uguali a loro stessi che nell'alterità, in una sorta di estraneità all'umanità comune che li spinge senza sosta verso ruoli di trucco o di caricatura»⁴.

Tra queste nature plastiche e plasmatrici, un esempio eccezionale: Lon

⁴ Jean-Loup Bourget, *L'icone et l'incarnation*, in «Positif», n° 473-474, luglio-agosto 2000.

Chaney e i ruoli mostruosi per i quali fece del suo corpo una protesi di recitazione trasformabile all'infinito in un'epopea dell'attore concepito come martire⁵.

Più recentemente e meno tragicamente, i grandi attori della commedia hanno fatto di ogni ruolo una sfida alla permanenza del loro essere, in una riscrittura della tradizionale tipizzazione burlesque: un tempo Jerry Lewis, oggi Robin Williams (che rinnova l'exploit di sparire totalmente sotto il costume di un robot in *L'uomo bicentenario*) e Jim Carrey, sciolto e dilatato dagli effetti digitali in *The mask*, vogliono essere, di film in film, tanto riconoscibili quanto irriconoscibili.

L'esatto contrario, ovvero la nudità assoluta, non garantisce più stabilità o presenza. Nel cinema classico, essa provoca un'improvvisa sparizione, appena mascherata da effetti di ombre cinesi o per mezzo del fuori campo. Rara, la nudità appare ancora come la trasgressione per eccellenza (penso alla celebre inquadratura di Hedy Lamarr in *Estasi*), e lo svelamento del corpo, sano e sportivo (Harriet Andersson in *Monica e il desiderio*) o eroticamente commentato (Brigitte Bardot in *Il disprezzo*), accompagna il cinema verso la modernità.

La nudità degli attori, infatti, è stata percepita come una rivoluzione. Cosa che da un certo punto di vista sorprende, perché il nudo ha avuto molto presto un posto importante nelle altre arti. Ma i nudi di Tiziano o di Rubens, osserva Jean Duvignaud, sono «silenziosi e immobili, la parola poetica pronunciata da un attore nudo sconcerta e spinge a porsi domande sulla modalità con cui egli maneggia le membra e i muscoli»⁶ (Duvignaud, 1993).

A teatro, il testo ha bisogno di un costume. Al cinema ha bisogno almeno di un vestito, o quanto meno questo è ciò che si è creduto per molto tempo, poiché le convenzioni si confondono con le necessità dell'estetica, a discapito del fatto che l'immagine della star femminile, a partire dalle origini, vive nella continua concorrenza tra la stoffa e la pelle nuda. Al di là delle piccole astuzie destinate a preservare il pudore o a nascondere i difetti delle dive (penso alle controfigure), l'irruzione nell'immagine di un corpo nudo, in figura intera, prende lo spettatore alla sprovvista. Egli è infatti obbligato a prendere in considerazione una superficie espressiva diversa dal volto e dunque a fare i conti con un corpo che, bello, insignificante o grottesco, dice sempre un po' più di quanto non dovrebbe.

⁵ Cfr. Nicole Brenez, *Acting 2 – Rêves de corps, Lon Chaney plasticien*, in «Cinémathèque», n° 12, autunno 1997.

⁶ Jean Duvignaud, *L'acteur*, L'archipel, Paris, 1993, p. 15.

Da qui ha origine l'illusione, presto svanita, che la nudità potesse essere garanzia di verità. Con il passare del tempo e il moltiplicarsi delle immagini, l'estraneità del nudo si indebolisce ed esso diviene familiare. I corpi nudi non producono che corpi vestiti o travestiti. La nudità non è che un costume in più, forse il più difficile da portare e per questo è riservato ai debuttanti - o meglio alle debuttanti - come un battesimo di fuoco. Maria Schneider in *Ultimo tango a Parigi*, Sophie Guillemin in *La noia*, Caroline Ducey in *Romance*⁷.

Il nudo è un costume spettacolare ma aneddótico, e il suo impatto finisce per corrodersi più velocemente delle paillettes delle star. Quando due attori sono completamente nudi per tutto il film, come Nadine Trintignant e Jean-Hugues Anglade in *Notte d'estate in città* (Michel Deville, 1990), la loro nudità diventa insignificante. Il corpo nudo degli attori, erotico o no, non sarà il luogo dove si decide della loro verità.

Recitare o vivere?

Fin dagli albori del cinema l'attore ha dovuto immergersi, più o meno di buon grado, nel reale. Se il montaggio favorisce la manipolazione delle azioni girate, lo sguardo e la prossimità della cinepresa rendono la simulazione più difficile che a teatro. Nel cinema narrativo dominante le azioni compiute sullo schermo devono apparire non solo meno simulate possibile, ma anche sempre meno simulabili, nella misura in cui diminuisce la tolleranza del pubblico all'artificio delle convenzioni. Il realismo della rappresentazione impone che un bacio non possa più essere un semplice sfioramento pudico di due volti. Quanto alla violenza, le cadute non convincono se non c'è il sospetto di una sofferenza reale dell'attore.

Attori-cascatori come Belmondo sono ammirati dal pubblico, come se non ci fosse attore migliore di quello che mette in pericolo il suo corpo per un film. La domanda più tradizionale rivolta all'interprete di un ruolo difficile è quella della preparazione, dove si incrociano il vero e il falso. La stampa soddisfa il proprio gusto dell'epico contando gli sforzi degli attori per prepararsi ai loro personaggi (immersione in un contesto professionale o psicologico, formazione fisica e sportiva). Tutti questi racconti che sembrano illuminarci sul lavoro dell'attore non fanno altro che rinforzarne il mito.

⁷ Cfr. G-D. Farcy, R. Prédal, *op. cit.*, p. 316.

La separazione tra vero e falso si fa meno netta quando un attore deve assomigliare in tutto e per tutto a un modello anteriore, ancor di più se questo modello non è umano. Più un film è irrealista e spettacolare, più l'apprendimento è minuzioso, perché l'attore non deve compromettere l'organizzazione dell'illusione su grande scala. Se Angelina Jolie non si fosse allenata pesantemente per interpretare Lara Croft, come avrebbe potuto eguagliare il suo modello virtuale?

Un tale sforzo, che tende verso la forma di imitazione più grossolana, appare un simulacro patetico della *mimesis*. Il fatto è che i cineasti non sono certo gli ultimi a cercare degli attori che vivono invece di recitare. Sappiamo che Clouzot esercitava una sorta di tirannia in questo campo, intimando ai suoi attori di essere «veri». Pabst, in modo più efficace, dovendo filmare un'orgia militare in *Il giglio delle tenebre*, convoca un centinaio di comparse russe alle quali fornisce vodka e donne: niente più attori, solo umani colti in una situazione reale. All'altra estremità del cinema, Daniel Myrick e Eduardo Sanchez, al fine di ottenere il realismo amatoriale di *Blair Witch Project*, lasciano che i loro attori si perdano nella foresta muniti unicamente di una cinepresa in 16mm e preparati grazie a un corso di sopravvivenza tenuto da un membro delle forze speciali americane.

Troppo vero uccide il vero

La questione sollevata è quella della recitazione e dei suoi limiti. L'equilibrio è precario. Bisogna che l'attore si tenga su una frontiera instabile tra il vero e il simulato. Se si accontenta di mostrare ciò che sa fare, non è abbastanza. Ecco perché l'intervento di uno specialista, chiunque esso sia (penso alle insopportabili prestazioni pianistiche di Oscar Levant, in tempo reale, nei musicals MGM), disturba sempre un po' il ritmo di un film, in quanto interrompe la partizione attoriale per inserirvi qualcosa dell'ordine dell'esibizione. Sfoggiare talenti particolari davanti alla cinepresa non significa recitare. Il film zoppica in questa specie di sospensione e il trapianto di questo corpo estraneo è accettabile solo a condizione che si riveli come tale (cioè come un corpo trapiantato). Si veda la modalità con cui Raymond Devos irrompe in *Il bandito delle ore 11*, quando Godard estrae lo sketch comico dallo spazio chiuso del cabaret e lo mette alla prova dell'aria aperta, del mare, del sole.

Le stesse parole, inoltre, non hanno lo stesso senso in funzione delle

azioni effettuate davanti alla cinepresa o in funzione dello statuto dell'attore. Il fatto che Burt Lancaster non sia sorretto da una controfigura in *Trapezio* (Carol Reed, 1956) rivela, tutto a suo onore, la sua doppia formazione di attore e acrobata. L'aura del personaggio si arricchisce di un aneddoto biografico. Ma è sufficiente che l'azione compiuta sia meno gloriosa, per non dire sordida, e il realismo diventa lordura. Reazioni di disgusto accolsero *La grande abbuffata* di Ferreri (1973) e *Salò o Le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini (1975): si disse che gli attori, compiendo atti triviali sullo schermo, disonoravano il loro mestiere.

Il prestigio del vero ha i suoi limiti. Per Maruschka Detmers praticare una fellatio in *Diavolo in corpo* (Bellocchio, 1986) con un certo anticipo sull'evoluzione dei costumi cinematografici, non fu solamente una questione di indecenza. Il problema è altrove, ovvero nel modo in cui il processo della finzione è minacciato, se non sospeso, dal valore documentario che l'azione reale inietta nell'immagine. Comportamenti attestati come reali non possono garantire gli effetti di verità, anzi: rischiano addirittura di comprometterli.

Quando l'azione filmata è *troppo vera*, osserva Naremore a proposito di Maruschka Detmers, questo rompe l'illusione esattamente quanto un'azione eccessivamente simulata (Naremore, 1988, p. 22).

In maniera generale, possiamo dire che un eccesso di vero uccide il vero. Ammiriamo l'impegno, il sacrificio, ma ne percepiamo immediatamente i limiti. Se pensiamo a De Niro e alle trasformazioni che egli impone al suo corpo, Ci domandiamo cosa farà il giorno che dovrà interpretare un cieco o un moribondo. (Cieutat-Viviani, 2001, p. 171). L'idea che per garantire la verità dell'attore siano sufficienti metamorfosi di questo tipo è un'eredità del Metodo e dei suoi eccessi. Dei capelli in meno e dei chili in più non sono che delle informazioni biografiche sull'attore. Pur grande, ogni sacrificio è vano, poiché si ferma sempre là dove riprende la commedia. De Niro non è Orlan, e non farà mai della sua carne la materia del suo lavoro al punto di consegnare il suo corpo all'arte o modellarlo chirurgicamente all'infinito, come fa la grande sacerdotessa della Carnal Art.

Davanti a un tale *impasse*, la ricerca dell'attore vero non ha che uno sbocco: cercare dalle parti del non-attore. Si tratta di una delle grandi fantasie del cinema: far recitare non degli attori, ma una persona qualunque. Popolare un film non di corpi presi in prestito, ma di corpi veri, come a creare un giacimento di vita sotto il controllo dell'arte.

L'attore non professionista

L'impiego di attori non professionisti è la forma più evidente dell'eterno desiderio di verità del cinema. La verità perduta dei film Lumière restava un ideale del cinema solo in parte reso a teatro, un ideale che però non doveva cessare di essere scosso, regolarmente, da sussulti di realismo e di ambizione documentaria.

La tipizzazione di Ejzenštejn richiedeva già, preferibilmente, attori non professionisti. Nel 1929, *Gli uomini di domenica* di Ulmer e Siodmak prevede nei titoli di testa il seguente cartello: «un film senza attori». Il cinema può fare a meno degli attori oppure, più semplicemente, chiunque può diventare attore? Jean Benoît-Lévy, girando nel 1934 *Itto*, parla dei Chleuhs come di «eccellenti attori naturali»⁸, e in questo possiamo capire come i cineasti etnografici siano stati considerati in qualche modo complici del colonialismo. L'attore nato, così naturalmente naturale, poteva benissimo essere colui a cui si chiede di recitare senza domandare il suo consenso, attraverso le inquadrature, il punto di vista, il montaggio, rubandogli così molto di più della sua immagine. Curiosamente, questo non è visto come una alienazione ma come una rivendicazione molto presto formulata da Benjamin: «Ognuno oggi può legittimamente rivendicare il diritto di essere filmato» (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*). Il non-attore si impone nel cinema, incarnazione del diritto di ogni uomo a essere riprodotto.

Più prosaicamente, i cineasti imparano presto a servirsi di questa aspirazione per confondere i limiti tra realtà e finzione. Tale obiettivo è inseguito secondo strade diverse: Hollywood trasforma il film in mondo (le folle di comparse in Ince, Griffith e De Mille), altri invece trasformano il mondo in film, e il sogno non è finito. Per *Makibefo* (1999) un oceanografo, Alexandre Abela, s'improvvisa regista, si installa con il suo tecnico del suono in un villaggio di pescatori del Madagascar i cui abitanti non conoscono nulla di cinema o di televisione e propone loro di recitare in un film ispirato a Macbeth. Ritornando, qualche tempo dopo, al villaggio, Abela si accorge che tutti gli abitanti scritturati nel film avevano poi mantenuto il nome dei rispettivi ruoli: stupore di un cineasta di fronte alla fusione tra realtà e finzione, tra vita e cinema.

⁸ Pierre Boulanger, *Le cinéma colonial de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie*, Seghers, Paris, 1975, p. 11.

L'attore del neorealismo

Di questa fusione il neorealismo costituì una tappa eccezionale e importante dal punto di vista teorico. Nei titoli di testa de *La terra trema* la verità degli attori non professionisti e della loro lingua, il dialetto siciliano che sostituisce l'italiano delle produzioni dominanti, è messa in risalto da Luchino Visconti secondo le modalità del manifesto. Ma anche l'aspetto economico non era da sottovalutare: Roberto Rossellini non ha mai nascosto di aver cominciato con attori non professionisti perché non aveva abbastanza denaro. Poi però ha continuato in questo modo perché, secondo lui, era la cosa migliore. Al cinema, contrariamente a quanto accade a teatro, «poiché la macchina da presa è un microscopio bisogna sempre andare *sotto e non sopra*», ed è per questo che egli impiega dei non professionisti. Di questi Rossellini si serve con precauzione, senza mai cercare di ottenere a tutti i costi stupefacenti effetti di reale. Sceglie l'attore non professionista perché assomiglia al personaggio («l'aspetto fisico è sempre legato alla psicologia»), non gli domanda né un investimento nel suo ruolo, né di provare emozioni («Le emozioni posso costruirle io. Perché non costruire emozioni quando se ne ha bisogno?»), né di dare più di quanto non può. L'attore di Rossellini deve leggere in modo piatto le sue battute e, se recitare significa veicolare delle emozioni, recitare il meno possibile.

«Se volete che un attore o un non-attore partecipi, dovete prendere Sarah Bernhardt o Greta Garbo. È tutto un altro tipo di lavoro. Ma come può un povero attore entrare nel clima emotivo di un film all'interno di uno studio, con le luci, gli elettricisti e tanta altra gente attorno a lui? Gli attori si devono preparare a ogni eventualità, hanno due o tre stratagemmi a cui ricorrono sempre. Ma se tu vuoi qualcos'altro da loro, devi inventare qualcosa che li metta a loro agio. "Sentire", "partecipare", per me sono concetti che non vogliono dire nulla»⁹.

Il non attore non sarà dunque meno manipolato dell'attore, anzi forse lo sarà di più. Non ha il diritto di recitare ma solo quello di essere. È un «povero attore», un «piccolo attore» sperduto sul set, incapace di seguire un metodo. Aldo Fabrizi vuole a tutti i costi piangere per davvero, si

⁹ Alain Bergala, Jean Narboni, *Roberto Rossellini*, Cahiers du cinéma, Paris, 1990.

inebria ma il risultato è pessimo: qualche goccia di glicerina sarebbe stata sufficiente. Il non-professionista non ha coscienza né del prezzo della sua freschezza e della sua ingenuità né dell'effetto prodotto quando nel film recita accanto a una star. Secondo Bazin «il vero segreto della straordinaria impressione di verità dei film attuali» è proprio questo amalgama tra il noto e l'ignoto, tra il professionista e il dilettante¹⁰. Il fatto è che ogni eccesso drammatico è stato severamente contenuto. Rifiutando le ambizioni eccessive di verità da una parte come dall'altra, Rossellini vuole essere il solo padrone del gioco. Quanto a Pasolini, nemmeno lui chiederà ai non professionisti di *Accattone* o *Mamma Roma* di recitare, ma solamente di «essere là», «essere quello che sono», compresi coloro che interpretano un ruolo di finzione (Beylot, 2000).

Al di là del contesto neorealistico, il problema è sempre lo stesso. Di fronte al creatore di forme, l'attore è sempre un ostacolo, un muro egoista d'immagine, una pulsione interpretativa che bisogna controllare continuamente. Il non-attore sarebbe dunque l'attore ideale del cinema, in quanto privo dei codici della recitazione teatrale. Costui offre anche il vantaggio di essere solamente di passaggio, un piede nel cinema e uno nella realtà, di solito male informato sulle questioni economiche e artistiche del film. In quanto tale egli è indubbiamente più docile dei professionisti, dei quali non ha né l'esperienza né le esigenze.

Ma questa soluzione non è che illusoria. In primo luogo perché, nel caso dell'amalgama tra professionisti e dilettanti, la formula è instabile e, come ha osservato lo stesso Bazin, contiene in se stessa il principio della propria distruzione. È sufficiente che un volto esca dall'anonimato e che sia preso di nuovo dal cinema perché ritorni immediatamente l'effetto-attore, con tutto ciò che esso implica: riconoscibilità, attesa del pubblico e condizionamento del rapporto attore-personaggio in funzione di questa attesa.

Inoltre, mentre possiamo immaginare l'impatto della recitazione di un divo, non abbiamo alcuna possibilità di prevedere l'impatto della non-recitazione. Dirigere la forza drammatica dello sguardo di un corpo sconosciuto e controllare il suo impatto emozionale sono cose tanto difficili quanto contenere il lirismo di Anna Magnani. La verginità del non-professionista non semplifica il concetto di attore, al contrario: lo complica. L'apparizione di

¹⁰ *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione* in A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, p. 283.

un volto sconosciuto all'interno di una sequenza, lo sguardo indimenticabile di una comparsa in Ejzenštejn o in Capra, sono momenti di folgorazione che non è possibile in alcun modo premeditare.

Paradossi della verità

Nonostante ciò, tutte le nouvelles vagues e i nuovi realismi, tutti i tentativi di rinnovare il cinema con qualche tinta di utopia hanno sottoscritto la ricerca dell'attore puro, vergine rispetto ai gesti codificati e alle cattive maniere del teatro. Per le cinematografie emergenti, che concepiscono il film come contributo alla coscienza collettiva di un paese - e penso a Kiarostami o Mahkmalbaf - questo approccio è naturale: ognuno, bambino, donna o uomo, è un attore in potenza. Al contrario, il cinema inglese, per molto tempo posto sotto l'influenza del teatro, ha scoperto recentemente attori che sembrano prelevare nel quotidiano i loro gesti liberi e la loro parola aspra: mi riferisco a Ken Loach, Mike Leigh ma anche all'universo ben più asettico di Peter Cattaneo (*Full Monty*).

Più vicino a noi, in quello che ormai è convenzione definire il «giovane cinema francese», una soglia di realismo ormai difficile da oltrepassare impone la ricerca di quei corpi che possano ingannare il meno possibile. I casting diventano allora prova di verità. Per il suo *La vie ne me fait pas peur*, Noémie Lvovsky evita gli aspiranti attori formattati dalle agenzie e preferisce invece cercare i suoi quattro adolescenti all'uscita di scuola. Laurent Cantet sceglie i suoi attori tra i disoccupati iscritti alle liste di collocamento e li fa collaborare ai dialoghi e alla sceneggiatura di *Risorse umane*, mentre Dominique Cabrera gira con autentici ferrovieri alcune scene di *Nadia et les hippopotames*. Si tratta di opere la cui vena documentaristica minaccia, ma senza prendere il sopravvento, una parte del mondo diegetico, restando come in riserva in una terra di nessuno della finzione.

Il casting, nel caso di una distribuzione dei non-professionisti, diventa selezione discreta nella folla di corpi ordinari che il film rivelerà e esalterà, questi famosi «attori naturali» che non dovranno fare altro che essere se stessi davanti alla cinepresa. Per questa impresa è necessario un approccio intimo e tenace, dalla forte dimensione personale, come quello mostrato in *Voyages* da Emmanuel Finkiel: è sottolineata l'importanza fondatrice del gesto della scelta di un volto, di una voce, di una presenza che si distacca per miracolo da una folla.

Questo approccio è talmente singolare che Finkiel lo applica anche a un film gemello di *Voyages*, intitolato semplicemente *Casting*: non un inutile *making of*, ma l'avventura di un giovane cineasta che scava nella storia alla ricerca dell'impossibile: uomini e donne dai 60 ai 90 anni, discreti attori in grado di parlare ebraico e forse (ma questo non è esplicitato) in grado di portare sulla loro carne la traccia delle sofferenze del popolo ebraico.

I corpi veri sono ingannatori

L'irruzione di un corpo vero in un film di finzione non può lasciare indifferenti, e a volte pone anche questioni di ordine etico.

Non fu il caso per i malati di *Freaks* di Tod Browning, appartenente a un contesto ideologico diverso e a un genere - il film circense - che ammetteva scarti come questo. In un'epoca più attenta alla questione del *politically correct*, però, la critica si interrogò sul lavoro d'«attore» di Pascal Duquenne, il ragazzo down interprete de *L'ottavo giorno* di Jaco Van Dormael. Allo stesso modo la critica di interroga, come vedremo, su alcuni bambini-attori eccessivamente manipolati dal regista. Il problema non nasce dal fatto che questi attori veri non recitano. Al contrario, la loro recitazione esiste e spesso è ammirabile. Ciò che disturba e inquieta è il fatto che questa recitazione si appoggi in parte sulla natura stessa dell'individuo, su qualcosa che esula dalla semplice simulazione cosciente.

Il corpi veri sono anch'essi ingannatori e non offrono la soluzione al problema della menzogna nella recitazione. L'idea di un attore non professionista, e dunque non corrotto dall'attività intensiva di commediante, sembra estranea al cinema, nella misura in cui lo scarto tra professionista e non professionista è proprio ciò che la rappresentazione cerca di limitare. Da una parte ogni attore, l'abbiamo visto, può in ogni momento smettere di essere un attore e diventare un corpo semplicemente esposto alla cinepresa senza che da lui non ci si attenda nulla di particolare. D'altra parte, per tradizione, l'attore migliore è colui che fa dimenticare il commediante che c'è in lui, e quindi anche il fatto stesso di recitare. Infine, il potente dispositivo finzionale afferra la verità dei corpi e la trasforma fino a renderla irricognoscibile, fino a annullare la differenza tra vero e falso. Jean Kéraudy, vero evaso dalla prigione de La Santé, è un attore più vero di quanto possano essere Marc Michel o Michel Constantin in *Il buco* di Jacques Becker. È vero che la sua postura, la sua voce e la sua presenza fanno di lui l'attore

ideale per interpretare questo ruolo, ma non più ideale, tutto sommato, di un caratterista che avrebbe sostenuto la stessa parte in una decina di film carcerari.

In termini istituzionali la nozione di non-professionista introduce un'inquietudine, confondendo il concetto stesso di attore cinematografico, tanto egli è socialmente, economicamente e professionalmente limitato. Quando, al Festival di Cannes 1999, fu consegnato il premio per la migliore interpretazione a Emilie Dequenne e Séverine Canele, attrici non professionisti in *L'umanità e Rosetta*, questo provocò una levata di scudi. La nozione di *lavoro* (tenuta sotto silenzio nella misura in cui essa mette in pericolo la relazione tra attore e personaggio: la nozione di "preparazione" è più prestigiosa) torna a galla. Gli attori professionisti vivono del loro mestiere. Eppure vegono premiati uomini e donne che, davanti alla cinepresa, non fanno che esistere, e dei quali il cineasta non esita a utilizzare la verità brutale, andando al di là di quello che potrebbe imporre a un professionista.

Di Emmanuel Schotté, l'interprete di Pharaon de Winter in *L'umanità*, si è detto che non recitava, in quanto perfettamente simile, nel film, a come appariva nella vita reale. La relazione con il regista è intima, quasi organica. Durante la preparazione del film, interrogato in merito alla predilezione per attori non professionisti che portano dentro di loro la verità di una regione, Dumont aveva rivelato di avere come modello Robert Bresson.

Riguardo a questi corpi crudi, egli pensava che sarebbe stato costretto a girare "malgrado loro". Invece *L'umanità* non si sviluppa "malgrado" Schotté, ma si costruisce sulla sua presenza costante e pesante. La prima inquadratura mostra l'attore nell'atto di cadere, come morto, sulla terra fresca di un campo arato da poco. La caduta permette all'attore di lasciare quasi l'impronta del suo volto sul terreno.

Questo rapporto fisico con la regione, elemento essenziale della psicologia del personaggio, passa attraverso la figura dell'attore, che sostiene ogni inquadratura con la sua base solida, impone il suo modo cocciuto di tenersi immobile, la testa bassa (con le linee della nuca e del cranio che formano una diagonale perfetta), le spalle arrotondate, le braccia penzolanti o intrecciate dietro la schiena.

Schotté non si immobilizza come una statua o un animale in sosta, ma diventa albero (oltrepassando in tal modo il "naturale vegetale" inseguito da molti cineasti), innesta le sue radici nel terreno in modo tale che tutti i suoli diventano, sotto i suoi piedi, una superficie molle dove egli potrebbe sprofondare: da qui

deriva l'effetto disturbante della scena di levitazione, che vede questo corpo pesante improvvisamente, e contro ogni attesa, attratto verso l'alto.

Schotté cammina molto ma la sua andatura, regolare e senza fretta, è una concatenazione di frammenti di immobilità, proprio come il battito delle sue palpebre o il suo lento voltarsi verso qualcosa che si muove, verso un rumore, verso uno spettacolo. Egli non è pura reazione, come voleva Kulešov, ma puro riflesso. È infatti sempre il suo corpo che reagisce agli stimoli. La voce arriva dopo e articola un pensiero che nasce nell'articolazione applicata di ogni parola.

Il principio della sua recitazione, o quanto meno ciò che è catturato da Dumont, è lo scarto tra Schotté e l'orchestrazione delle immagini e dei suoni, troppo rapida per lui. Sempre in ritardo sul ritmo del film, egli è incapace di proteggere i propri occhi: riesce solamente ad abbassarli, in certi momenti, in un modo altrettanto intenso di quando li apre. Recitare, per Schotté, è spesso osservare proprio ciò che invece noi non avremmo il coraggio di guardare.

Quando l'attore non si sente pronto a consegnare il proprio corpo al cinema, è il cinema che se ne impadronisce, con i migliori pretesti. Se il classicismo si fermava sulla soglia dei volti imbevuti di luce, la cinepresa moderna, in nome della verità, sonda l'attore, incaricato, secondo Alain Bergala, di «estorcere la confessione più o meno controllata della sua verità»:

«La finalità di questa visione del cinema come forcipe e criterio di verità giustifica, agli occhi del cinista moderno, il terrore e la crudeltà delle riprese. La cinepresa e il registratore non sono lì per catturare una verità mimata, ma costituiscono lo stiletto che incide l'attore come superficie sensibile, incidendo allo stesso tempo la pelle del reale. Lo stile di ripresa moderno, con il feticismo del suono sincrono e del piano-sequenza, assomiglia più a un meccanismo di tortura che a una pura rappresentazione...»¹¹.

Oggi il feticismo esiste ancora e l'attore è sempre (più che mai?) torturato in piani sequenza che il digitale non è riuscito a rendere obsoleti, al contrario. Il piano-sequenza è più che mai il terreno di tutte le esperienze attoriali. Gli attori andranno fino alla fine della scena, singhiozzando o rut-tando (*Emmène-moi*, Michel Spinosa, 1994). L'isteria o la trance diventano

¹¹ Alain Bergala, *Rossellini et l'invention du cinéma moderne* in Roberto Rossellini, Alain Bergala, *Le Cinéma révélé*, Flammarion, Paris, 1988.

degli stati ordinari della recitazione, che spostano nella preistoria gli sforzi dell'Actors Studio. Le lacrime sono senza valore se non scorrono in diretta, e così Juliette Binoche sopporta insulti e sputi in una lunghissima inquadratura di *Storie - Racconto incompleto di diversi viaggi* (Michael Haneke, 2001). In *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), uno stupro è filmato senza ellissi. Sul suolo sporco e ruvido di un sottopassaggio, Monica Bellucci si trascina, si strappa, urla e piange in tempo reale. Imponendo allo spettatore questa performance e facendo in modo che solo il dettaglio della violenza sia mimato e tutto il resto appaia meno simulato possibile, il regista crede di raggiungere il nocciolo duro di una verità cinematografica. L'inquadratura però attesta solo, e in modo impietoso, una sofferenza in diretta, considerata come la sola prova possibile dell'impegno di un attore.

Il bambino attore

Da questo meccanismo di tortura, i bambini sono protetti? A teatro lo sono, perché il teatro è essenzialmente un mondo per adulti in quanto un corpo troppo minuto o una voce infantile minacciano la presenza attoriale. Gli spettacoli contemporanei includono sempre più spesso attori giovani, ma la loro presenza è strettamente regolamentata, se non per le ragioni concrete che abbiamo appena elencato. Anche al cinema il contributo dei minori è regolato dalla legge, ma qui i ruoli infantili sono molti e si sviluppano naturalmente.

Una verità tenace

La recitazione è un impegno complesso e intimo per il bambino, che ha i propri punti di riferimento nella dialettica tra realtà e finzione: i trucchi del cinema non mettono in discussione quella che il bambino avverte come una verità tenace. Dirigendo un bambino, dice Béla Balazs, non si deve farlo recitare ma recitare con lui. Non è la recitazione dei bambini che è naturale, ma è «la loro natura che è gioiosa» (2002). Dunque è possibile dirigerli solo indirizzandosi, in loro, all'attore e al personaggio fusi insieme, secondo modalità comunque distinte sia dal Metodo di Stanislavskij (Che cosa infatti può mai rivivere un bambino?) che dalle teorie di Meyerchold: in virtù della sua «natura gioiosa», ma in modo più fedele di

quanto possa fare un animale, un bambino può riprodurre una meccanica gestuale o effettuare un lavoro cosciente sul corpo e sulla voce senza che lo spettatore possa percepire il minimo effetto di distanza.

Ci sarebbero dunque due modi di filmare un bambino. Il primo, che definirei il modo della *disponibilità*, consiste nel lasciarlo esistere davanti alla cinepresa, munito unicamente delle minime istruzioni. I film ispirati a questo metodo, pur diversi dal punto di vista stilistico, hanno in comune la volontà di prendere dal bambino solo ciò che egli può e vuole dare. Ritroviamo in questo filone Vigo (*Zero in condotta*), Ozu (*Sono nato, ma...*), Tarkovskij (*L'infanzia di Ivan*), Kiarostami (*Dov'è la casa del mio amico?*), ma anche Maurice Pialat (da *L'enfance nue* a *Le garçon*) o *Les petits frères* di Jacques Doillon.

In merito all'arte di catturare la carica di verità di cui il bambino è portatore, il neorealismo, ancora una volta, gioca un ruolo importante. Pensiamo a *Sciuscià* e soprattutto al giovane Edmund Meschke in *Germania anno zero*, a questo stile di recitazione che Amédée Aylfe considerava una non-recitazione e in cui vedeva le basi di un «realismo fenomenologico». Anche Jean-Louis Schefer è colpito da questo bambino-tempo, da questo bambino-mondo («Tutta l'Europa vive in questo bambino lontano, senza collera»). Nicole Brenez sottolinea nel giovane attore, che pur si suppone godesse di un'infanzia innocente, l'incapacità di recitare questa infanzia, questa innocenza, l'incapacità di recitare altro che «la parte criminale del personaggio»¹².

Il secondo modo di filmare l'infanzia è forse il più familiare al grande pubblico, ed è tipico dei film a finalità antropomorfica di cui parla Bazin, e che, nel filone di una lunga tradizione letteraria ed estetica, «speculano a fondo sull'ambiguità del nostro interesse per i bambini» (Bazin, 2008).

Dal bambino ci si aspetta un lavoro simile a quello dell'adulto professionista, nonché una piena coscienza della rapporto attore/personaggio e una formazione tecnica al mestiere e all'apprendimento del ruolo. Questo approccio, straordinariamente prospero in Usa, si manifesta anche in altri ambienti e in altri generi. Il cinema sovietico ad esempio fu negli anni sessanta un grande specialista del film di bambini, dotato di un valore morale esemplare. Né il cinema fantastico né il melodramma hanno rifiutato il

¹² Nicole Brenez, *Acting - Poétique du jeu au cinéma (Allemagne année zéro)*, in «Cinémathèque», n°11, primavera 1997.

potere di un dolore o di un'angoscia infantile (*Suspense*, Jack Clayton, 1961; *Incompreso*, Luigi Comencini, 1967).

In Francia invece, malgrado la predominanza di un realismo che tiene conto dell'apporto naturale del bambino, il metodo non è tanto diverso. Georges Poujouly e Brigitte Fossey in *Giocchi proibiti*, gli innumerevoli giovani attori dei film «di collegio», da *Gli scomparsi di Saint-Agil* a *Arrivederci, ragazzi*, ma anche (sebbene in un clima di maggiore libertà espressiva) Jean Pierre Léaud in *I quattrocento colpi*, tutti questi attori sono diretti in modo tale da essere costretti a fornire una prestazione, se non un vero e proprio numero attoriale.

Il *child actor* hollywoodiano

Il cinema hollywoodiano classico resta comunque lo specialista incontestato di un *child actor* che, nell'ambito di questo sistema produttivo, è spesso stato un elemento fondamentale. Per soddisfare l'abbondante produzione che va dagli anni trenta agli anni sessanta, Hollywood aveva bisogno di un vivaio permanente di attori bambini formati negli studi fin dalla più tenera età. Mary Pickford, eterna fanciulla del cinema muto sino alle soglie dei trent'anni, cedette il posto a delle bambine vere: i *baby-burlesque* nei quali debuttò Shirley Temple mettevano in scena dei bambini di tre anni.

Normalmente, le ragioni per le quali un bambino è scritturato riguardano eventuali doti eccezionali: elocuzione, grazia e fascino, talento per il canto, per la danza e per la commedia, nonché facilità nella relazione con un partner adulto (si veda l'alchimia della coppia Chaplin-Jackie Coogan in *Il monello*). Queste qualità permettono di incarnare gli stereotipi infantili del cinema americano. Molti di questi bambini hanno poi avuto delle vere carriere professionali. Alcune cominciano con l'infanzia e si chiudono con l'adolescenza (Shirley Temple, Margaret O'Brien, Freddie Bartholomew). Altre, cominciate più tardi, sono continuate anche nell'età adulta (Liz Taylor, Judy Garland).

In questo contesto, l'attore giovane è impiegato in virtù di tutto ciò che in lui non appartiene all'infanzia, come la capacità di entrare ed uscire da un personaggio, di far prova di una resistenza eccezionale nel lavoro, di mantenere relazioni di complicità con gli adulti, in parole povere di raffigurare, sotto la direzione di bizzarri restringitori di teste, la perfetta riduzione di un adulto. Se l'infanzia è un polo incontestabile della morale

hollywoodiana, l'attore bambino è ciò che ne rivela la profonda ambiguità nell'incredibile perfezione raggiunta da alcune performance (Margareth O'Brien in *Incontriamoci a Saint Louis*, Jon Whiteley in *Il covo dei contrabbandieri*). Ma l'attore è anche ciò che minaccia la morale stessa, con effetti inquietanti. Graham Greene ha descritto in modo satirico l'ammirazione equivoca che il pubblico maschile provava per Shirley Temple, pubblico costituito da «uomini di mezza età e ecclesiastici» (Farinelli-Passek, 2000, p. 67).

Inoltre, una volta ammessa l'attitudine del bambino a fare l'attore, più nulla impedisce al regista di esporre giovanissimi attori a situazioni estreme, in particolare sul piano della sessualità o della violenza. Gli adolescenti filmati da Larry Clark (*Kids*) non sono nient'altro, malgrado il tono apertamente provocatorio del cineasta, che gli eredi di diverse generazioni di attori ammaestrati dalla fabbrica dei sogni.

Come l'etica interviene nella direzione degli attori

È naturale considerare il secondo metodo di lavoro con i bambini come meno rispettoso, più manipolatore e autoritario del primo, vicino, nei suoi intenti, alla volontà delle madri che offrono i loro figli in sacrificio al Dio cinema (*Bellissima*, Luchino Visconti, 1951). Anche nella prima metodologia di direzione non è tuttavia assente una certa perversione. Infatti, se ciò che appare a prima vista sono un rispetto dell'integrità e il rifiuto di una manipolazione diversa da quella operata naturalmente dalla cinepresa, è altrettanto vero che la regia è tanto autoritaria quanto lo è con gli attori adulti, con la differenza che il bambino non gode della libertà necessaria a accettare o rifiutare suddetta autorità.

Ciò che importa non è dunque gerarchizzare questi due approcci sul piano della dignità, ma considerare che l'attore bambino è ciò attraverso cui la direzione dell'attore fa i conti con l'etica. Più ancora dell'adulto, infatti, il bambino ha un rapporto naturalmente problematico con la *mimesi*, in quanto si trova talvolta completamente *dentro* (può imitare e riprodurre in modo assolutamente convincente), talvolta completamente *fuori*: non può recitare e rappresentare, soprattutto se molto giovane, che se collocato vicino a una situazione di verità.

Nasce allora un dubbio: dirigere un bambino significa fargli violenza, visto che gli si ruba ciò che per lui possiede l'intensità del vero?

Hollywood non si è mai posta questa domanda e, al di là di una galleria di piccoli animali saputelli, ha fabbricato, con il bambino-attore, un modello d'umanità inedito. Ha modificato la scala dell'immagine, miniaturizzato quella della star e spostato verso l'infanzia, come verso una terra sconosciuta, il centro di gravità del suo universo.

Del sospetto di manipolazione, invece, dovettero rispondere altri registi, come Jacques Doillon (*Ponette*, 1995) ad esempio, ideatore di un metodo di lavoro che invece proteggeva i bambini da ogni abuso.

«Ne ho visti abbastanza di film sui bambini osservati dal punto di vista degli adulti. Volevo fare un film co-sceneggiato e co-diretto con i bambini. Volevo tenere gli adulti il più lontano possibile. Anche se in questo film c'è un aspetto documentaristico, il quale non mi sembra attaccabile, il suo contenuto mi interessa e quello che mi importa è che gli aspetti finzionali del film permettano ai bambini di parlare in un altro modo, come fanno nella vita reale»¹³.

Quello di Doillon era un progetto interessante, ma fu in un certo senso falsato dal singolare premio per la migliore interpretazione consegnato, in occasione del Festival di Venezia 1996, alla piccola Victoire Thivisol, quattro anni all'epoca delle riprese. L'attore vero, di cui il bambino incarna una forma rara e perfetta, resta decisamente l'orizzonte e la fede ultima del cinema.

¹³ M. G., Jacques Doillon: "*Ponette*" aurait dû être mon premier film, in «L'Humanité», 25 settembre 1996.

Capitolo 8

L'attore e l'analisi

L'attore rappresenta, nell'ambito dell'analisi del film, qualcosa di inevitabile e di eccentrico. Che si dice degli attori? Chi li studia, chi ne parla, per conto di chi e come? Per terminare il nostro viaggio dobbiamo ora indagare questo terreno, abbozzare qualche bilancio e aprire forse qualche prospettiva.

Critica: un discorso d'amore

Secondo un ricercatore inglese, piuttosto indignato, quell'elemento essenziale dello stile cinematografico che è la recitazione sarebbe stata «lasciata nelle mani del nemico»¹, ovvero in pasto ai critici, con il pretesto che le performance attoriali sembrano ineffabili e si prestano più a fantastiche ricchezze su corpi e volti che all'analisi filmica.

Ciò nonostante, secondo un'idea largamente diffusa, i critici farebbero un uso limitato di questa competenza e non si occuperebbero che molto di rado degli interpreti.

Affetto e contemplazione

L'attore sarebbe «il rimorso del critico», ha notato Michel Chion (1988), colui che «fa sentire i limiti della sua comprensione e lo riporta alla sensibilità comune, diffusa, intuitiva del normale spettatore». In effetti, quando «salvavano» con diversi pretesti gli attori, considerandoli incapaci di compromettere la nuova arte del cinema (in quanto ginnasti, geni del gesto o maschere viventi), i padri della critica - Canudo, Delluc, Vuillermoz, Epstein - ponevano le basi di una relazione fondata sulla pura contemplazione o ammirazione. Questo legame ricco di affetto - poco differente

¹ Cit. in Edward Colles, *The Possessed*, in «The Australian Journal of Media and Culture», vol. 5, n° 2, 1990.

da quello instaurato dal pubblico con gli attori, ma al contrario di questo dettagliato in modo ricco e letterario - è stato prevalente nell'epoca d'oro della critica francese.

La cinefilia ha amato gli attori, come dimostra Antoine de Baecque, che elenca questa singolare «erotomania»². La prima *Revue du cinéma* (1928-1930) aveva già elaborato un culto delle star femminili che, secondo Jean Georges Auriol, non recitano ma «vivono febbrilmente i momenti più nobili della loro esistenza»³. Più tardi i critici degli anni cinquanta inventano gli attori, ma osservano con passione gli esseri ammirabili che abitano i film. Per Godard essere critico è già essere cineasta e la scrittura a volte diventa regia, per accogliere un volto, un gesto, un vestito. L'attore e l'attrice sono il luogo privilegiato dell'identificazione e dell'intimo, l'occasione di fare esperienze inedite o motivo d'odio, come dice l'anatema sulla decadenza delle star, discese dal loro Eden per raggiungere «il Souillon verniciato platinato e Degrafe alla Marilyn Monroe»⁴: le delusioni sono direttamente proporzionali agli entusiasmi. Al giorno d'oggi i critici hanno perduto, nell'esercizio ragionevole del loro mestiere, questa capacità di trasporto, questa tendenza all'ammirazione cieca che spingeva Truffaut a evocare James Dean con le seguenti parole:

«James Dean è riuscito a rendere commerciale un film che non lo era, a vitalizzare un'astrazione [...]. Il suo sguardo miope gli impedisce di sorridere e il sorriso che con difficoltà possiamo tirargli fuori è una vittoria. Il suo potere di seduzione è tale che [...] potrebbe uccidere ogni sera il padre e la madre con la benedizione del pubblico più snob e di quello più popolare. Fisicamente, la sua agilità fa pensare al piccolo scoiattolo de *La regola del gioco* o a Zizi, il gatto zoppo di André Bazin, che ha avuto la fortuna di essere calpestato da piccolo»⁵.

Tutto ciò per giustificare questa precedente affermazione:

«È di James Dean, fiore del male prematuramente reciso, che è importante parlare in una rivista cinematografica, di James Dean che è il cinema allo stesso titolo di Ingmar Bergman, Lilian Gish o Chaplin».

² Cfr. Antoine De Baecque in G-D. Farcy, R. Predal, *op. cit.*, p. 291.

³ Jean-Georges Auriol, *Vies libérées*, in «La Revue du cinéma» n°3, maggio 1929.

⁴ Jean-Luc Godard, *Mai où sont les Garbo d'antan?*, in «Cahiers du cinéma», n° 30, Natale 1953.

⁵ François Truffaut, *Les haricots du mal*, in «Cahiers du cinéma», n° 56, febbraio 1956

Posizionare gli idoli così in alto, senza dubbio, significa condannarsi a non vederli che in modo molto incompleto, ovvero al contempo da molto lontano, sotto forma di culto, e da molto vicino, in una sorta di feticismo erotico. In entrambi i casi però l'attore è estraniato dall'opera e dai suoi significati. La modalità prescelta per parlare dell'attore sarà dunque il blasono, la descrizione febbrile, l'elogio funebre dove, come disse Bazin a proposito di Bogart, il critico appassionato può spingersi a leggere la sua stessa vita e dunque anche la sua stessa morte in quella dell'attore. La necrologia fu e resta l'esercizio critico che trasforma una vita in un destino e l'attore nell'autore di un testo al quale, più che prestarsi, si è donato, talvolta per via di un incidente.

Un progresso irreversibile

Nelle analisi consacrate a un singolo film, dell'attore si parla solo tra parentesi («ammirabile Thelma Ritter», «Grace Kelly, molto bella»⁶), come se egli fosse un incidente che non perturba l'ordine del pensiero critico. Questo tic retorico non solo ha resistito negli anni, ma si è generalizzato e rivela non tanto l'impotenza del critico quanto il suo rifiuto di parlare dell'attore. Così come le recensioni non devono rivelare la fine della storia, il non-discorso sull'attore ha come obiettivo quello di non rivelare fino alla fine i misteri del film.

Bisogna però riconoscere che ci sono stati dei progressi. Ad esempio l'intervista all'attore, apparsa tardi in alcune riviste⁷. Che sia motivata da esigenze commerciali o da una coscienza estetica, non importa. L'intervista concede una nuova legittimità alla parola dell'attore, chiamato a commentare il suo lavoro, il suo ruolo e (questo l'obiettivo primario nella maggior parte dei casi) una relazione professionale con il cineasta: l'attore è sempre «colui che ha visto l'orso».

⁶ Questi due giudizi sono estratti da un'analisi di *La finestra sul cortile* ad opera di Serge Daney (Serge Daney, *Ciné Journal*, Bianco & Nero, Roma, 1999, p. 189.). Ma questo esempio è ingiusto in quanto poi la critica di Daney evolverà. Non solamente osserverà la recitazione con un'attenzione crescente, ma molte delle sue analisi conterranno - con quel misto di leggerezza e profondità che le caratterizza - i principi di una teorizzazione del rapporto film-attore. Si veda in particolare la critica di *Un sogno lungo in giorno* di F. F. Coppola, p. 117.

⁷ Pierre Klast, *Jane Fonda*, «Cahiers du cinéma» n°150-151, dicembre 1963-gennaio 1964.

Come non domandare a Shelley Duvall un dettaglio della sua collaborazione con Kubrick in *Shining*? L'attrice acconsente e fa ciò che si aspetta da lei: evoca il perfezionismo del regista, i ciak interminabili, la scelta degli obiettivi atti a valorizzare la scenografia a dispetto degli attori. La retorica calibrata delle migliori interviste dà all'attore lo spazio del racconto, più raramente quello della riflessione. Senza dimenticare l'espressione degli stati d'animo. Ricordando le sue proteste e quelle del partner Nicholson, Shelley Duvall conclude che ha sofferto, ma che non rimpiange nulla⁸.

Come si diceva, la critica evolve senza sosta. Alcuni dossier approfonditi situano l'attore e il suo contributo al film in un terreno di studi e permettono l'analisi di una cinematografia selezionata in virtù dei corpi che essa ha scelto ("L'attore anglosassone", "Il cinema francese contemporaneo")⁹.

Le riviste di cinema tradizionali sono attualmente uno dei luoghi dove si autorizza maggiormente la descrizione analitica di una recitazione o di una presenza attoriale, in quanto la pratica letteraria della scrittura e il ricorso alla cultura cinefila sono considerate dotate di una vera funzione cognitiva.

Ciò che resta difficile, all'interno di un testo consacrato a un film, è considerare l'attore un produttore di senso allo stesso livello degli altri materiali e evitargli i soliti cliché (bellezza, presenza, relazione con il personaggio). Oggi qualsiasi testo critico pubblicato in una rivista ispirata alla cinefilia classica ha come finalità, esplicita o implicita, l'analisi dei processi di creazione. In questa prospettiva un interesse troppo vivo rivolto alle forme attoriali rappresenta ancora un rischio di squilibrio, quasi una minaccia per l'argomentazione.

L'attore-autore

In alcune tendenze critiche esiste comunque la volontà di riconoscere nell'attore un'istanza autoriale. Al sentimento popolare, secondo cui *Alì Babà* è un film «di» Fernandel più che di Becker e *Pretty Woman* un film

⁸ Michel Ciment (a cura di), *Entretien avec Shelley Duvall*, in «Positif», n° 268, giugno 1983

⁹ Cfr. *Quarante jeunes comédiens français des années 1990*, in «Positif», n° 435, maggio 1997 sui giovani attori del cinema francese, *Acteurs anglo-saxons*, in «Positif», n° 473-474, luglio-agosto 2000 sugli attori anglosassoni, *Actrices françaises*, in «Positif», n° 495, maggio 2002 sulle attrici francesi, *100 acteurs américains*, in «Cahiers du cinéma», n° 547, giugno 2000 dedicato agli attori del cinema americano contemporaneo, evocati in interessanti micro-analisi.

«di» Julia Roberts più che di Garry Marshall, corrispondono delle teorie dell'attore-autore che hanno come scopo quello di separare il grano dal loglio. All'occorrenza, il fine è quello di distinguere le star che hanno esercitato una vera influenza sulla loro carriera o su un momento della storia del cinema.

Tra le riflessioni prodotte dalla cinefilia classica sugli attori, una riempie questa missione: *La politique des auteurs* di Luc Moullet (1993) resta a suo modo unica nel suo genere, in quanto saggio critico brillante e non obiettivo, scarno quanto a illustrazioni e documentazioni. Moullet analizza la recitazione di quattro grandi attori hollywoodiani (John Wayne, Gary Cooper, Cary Grant e James Stewart) stabilendo una distinzione importante. Stewart e Cooper sono visti come puri attori, mentre Grant e Wayne sono degli autori nella misura in cui «determinano ognuno un genere particolare di personaggio e una tematica (per non dire un'estetica) ad esso legata» (p. 87). Moullet ingloba dunque in un solo movimento il personaggio, la recitazione e lo stile in cui l'attore si iscrive. Per Cary Grant però - e questo è molto significativo - è a partire dai film meno personali di Capra, come *Arsenico e vecchi merletti*, che Moullet elabora il paradigma delle figure grantiane: il canguro, la ginnastica, l'obliquo, l'iris nel deserto, il copricapo, lo zoomorfismo, il cuore.

L'analisi della recitazione mostra ciò che essa esige: una scrittura agile, un po' di immaginazione e l'invenzione permanente della propria struttura. Potremmo dire che Moullet non analizza quattro attori, ma quattro divi americani, icone del cinema classico, che hanno lavorato con i più grandi registi apportando a ciascun film la loro forza estetica, simbolica e economica. I dati relativi al contesto sociale e economico assicurano la validità della scelta di Moullet, senza però permetterci di concludere che la conoscenza del corpus filmografico e un'osservazione paziente del film sono i soli requisiti per l'analisi.

Il progetto di Moullet, giocoso, provocatore e empirico, apre tutte le piste ma rivendica una leggerezza che contamina l'oggetto della ricerca e rischia di divenire un ostacolo al progetto stesso. La teoria dell'attore-autore era stata formalizzata con più precisione nel 1975 da Patrick McGilligan a proposito di James Cagney (*Cagney, the Actor as Author*). Lamentando, come molti altri, il fatto che il contributo dell'attore sia sottovalutato, McGilligan stabilisce però una netta gerarchia. È difficile considerare autore un attore che si accontenta di recitare, poiché ci sono invece attori la cui personalità è abbastanza forte per dettare un certo modo di direzione e di racconto,

ma soprattutto per permettergli di comunicare direttamente con il pubblico oltrepassando le intenzioni degli sceneggiatori e dei registi¹⁰.

A questi attori è possibile riconoscere, come fa McGilligan con Cagney, «la forza, lo stile, l'integrità di un autore». Cagney è presentato da McGilligan come il Chaplin parlante, così precisamente adatto alle esigenze del suono quanto Chaplin lo era nei confronti delle esigenze del cinema muto. Il paragone con Chaplin riguarda però soprattutto il desiderio, comune a entrambi, di autonomia economica e artistica. Interessante in quanto si sforza di indagare tutti gli aspetti del fenomeno Cagney, l'analisi di McGilligan si situa all'interno di una serie di ricerche sull'attore cinematografico attivate in area anglosassone a partire dagli anni settanta e ottanta. Ma le opere che sono nate da questi studi sono poche. Pubblicato nel 1988 e non ancora tradotto, il libro di James Naremore, *Acting in the Cinema*, è spesso citato in questo saggio per la finezza dell'analisi, della quale noi abbiamo solo offerto una piccola anteprima. Questo libro è a tutt'oggi l'opera più profonda sulla recitazione cinematografica in quanto non segue una metodologia specifica, ma utilizza gli apporti di una molteplicità di discipline, che vanno dalla filosofia alla sociologia sino alla storia del teatro.

Dopo una prima parte riassuntiva sulla recitazione, sulla sua storia e i suoi metodi, Naremore parte non dagli attori ma dai film. La parte centrale procede per capitoli dedicati all'analisi di sette star in sette film (Dietrich in *Marocco*, Brando in *Fronte del porto*), nei quali vengono tratteggiate le caratteristiche della prestazione (*star performance*). Due film, *La finestra sul cortile* e *Re per una notte*, sono visti come testi attoriali (*performance texts*), dove in sostanza la recitazione sarebbe più evidente degli attori stessi. Questo metodo di analisi, pur definendo gli attori «padroni del gioco», non li proclama per questo «autori», nella misura in cui è descritta la complessità del loro contributo al film (intrico della recitazione con la regia e con tutti gli elementi estetici e narrativi). Come è giusto, gli esempi scelti sono illuminanti solo per ciò che riguarda il cinema hollywoodiano, in quanto nessun film non americano è preso in considerazione.

¹⁰ L'idea non è nuova. Zeami, il grande maestro del teatro Nô (1363-1443), raccomandava già che l'autore fosse anche l'autore delle sue *pièces*, in modo tale che potesse adattare la recitazione al suo pubblico.

Una problematica: la star

«Una star può essere veramente vergine?», si domanda Eric de Kuiper a proposito di Marilyn Monroe in *Fermata d'autobus*. «Non è forzatamente coronata da un'aureola cognitiva, che la rende più intelligente e cosciente di quanto il suo ruolo dovrebbe sopporre?»¹¹. Da un punto di vista teorico, ovviamente, la star è più intelligente dell'attore e più dotata di una dimensione cognitiva. Tutto ciò che non si può dire a colpo sicuro degli attori, lo si dice della star. È solo che lei che mobilita l'essenziale dell'attenzione teorica¹².

Senza che la questione della star possa completamente ricadere sull'attore, bisogna ammettere che essa ne rappresenta una problematica fondamentale poiché ne articola due aspetti antinomici: la passività - nessun attore decide di essere una star in quanto è l'industria, assecondata dal contesto sociale, che lo costruisce come tale - e la forza di iniziativa economica che essa rappresenta. Tale forza si deve sia alla notorietà (che permette di costruire dei progetti in nome dell'attore in completa sicurezza commerciale e ispirare delle sceneggiature destinate e valorizzare o a rinnovare il suo personaggio) che a un investimento dell'attore nella produzione o nella realizzazione del film. In un modo o nell'altro, è sempre su questa dialettica attività/passività che si fonda il discorso teorico sulla star.

La star al centro del film

La passività va innanzitutto intesa nella misura in cui il posto della star nel film è in qualche modo previsto dalle regole del cinema narrativo classico¹³. A Hollywood la diffusione e l'applicazione massiccia di queste regole corrispondono alla costruzione dello *star-system*. Lo spazio è organizzato per la presenza umana, in quanto il sistema di rappresentazione hollywoodiano riprende i precetti pittorici del Rinascimento, come ricorda

¹¹ Eric de Kuiper, *La non-évidence de la beauté physique*, in Antoine De Baecque (a cura di), *Le cinéma des écrivains*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995

¹² Non ritorneremo qui su una questione relativa allo star-system ampiamente trattata in altrove. Cfr. Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et le marge*, Nathan Cinéma, Paris, 1998 e G. L. Farinelli, J.-L. Passek, *op. cit.*

¹³ Cfr. Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito*, Il Castoro, Milano, 2001.

David Bordwell (1985). Questo antropocentrismo spiega come mai l'inquadratura più frequente a Hollywood sia il piano americano, che cattura sia la postura del corpo che il messaggio del volto. È previsto inoltre che il volto non venga mai lasciato *flou* a vantaggio di un oggetto messo a fuoco, che l'angolazione della cinepresa privilegi una frontalità tale da permettere di mostrare la faccia dell'attore, che la zona prediletta dello schermo sia una sorta di T formata dal terzo superiore orizzontale dello schermo e dal terzo verticale centrale, in modo che il corpo umano sia il «centro dell'interesse narrativo e grafico» (Bordwell, 1985, p. 51). Il fatto di lasciare degli elementi importanti ai bordi del quadro (*edge-framing*) è considerata una cosa trasgressiva nel regolamento del cinema classico. Più il piano è ravvicinato, più forte è l'esigenza di centralità, in modo tale che il personaggio non venga mai perso di vista.

A partire da questi semplici principi, la maggior parte delle invenzioni stilistiche del cinema potrebbero essere attribuite alla volontà di piazzare la star al centro degli sguardi. Importante è il primo piano, che isola i bei volti in ritratti affascinanti, come quelli di Greta Garbo davanti a Stiller, ma importanti sono anche i raccordi del *reaction-shot*. L'effetto Kulešov, al di là degli innumerevoli significati che gli si sono stati attribuiti, mostra anche che la qualità di un volto celebre risiede nella sua naturale reattività. Lo spettatore presta più generosamente attenzione alle espressioni al volto di Ivan Mozzukin di quanto non farebbe di fronte al volto di uno sconosciuto.

Lo statuto della star prevede sia la conformità a determinate regole che la loro trasgressione programmata. In questo modo le misure più audaci rispetto alle leggi classiche (ripresa di profilo, di spalle, da lontano, decentramento, angoli insoliti) possono essere impiegate per creare degli effetti di dissimulazione, di scoperta e di apparizione. Tali effetti non mettono in pericolo il momento, così atteso, in cui la star occuperà e ossessionerà il campo visivo. Ma i cineasti più coraggiosi rendono il più possibile sfumata questa preziosa presenza, al punto da lasciare apparire a volte solo frammenti del volto o del corpo, voci separate dal loro supporto, coinvolgendo lo spettatore nell'interminabile ricerca di un rovescio fantasmatico della rappresentazione in cui gli attori non hanno il loro posto¹⁴.

¹⁴ Abbiamo analizzato alcuni di questi momenti in Jacqueline Nacache, *Politique de l'absence*, in Francis Bordat, Serge Chauvin, Brigitte Gauthier (a cura di), *Bulletin du Ciclabo n. 2*, Centre de Recherches d'Etudes Anglo-Américaines, Publidix, Paris X-Nanterre, 2000.

Una volta stabilito che i principi della sintassi classica obbediscono alla preoccupazione di inquadrare la star, per alcuni studiosi grande è stata la tentazione di forzare la sistematizzazione. Secondo Paul Warren (1989) esiste un segreto dello star-system, una concatenazione interna al film che costruisce la star e la designa. Il *reaction-shot*, sguardo di reazione di personaggi diegetici sui protagonisti, costituisce il pilastro centrale che determina gli altri sguardi (lo sguardo dell'autore e quello dello spettatore) e avvia il processo finzionale. Il *reaction-shot* realizza il progetto finale del cinema hollywoodiano, che è quello di includere lo spettatore nello schermo e cancellare ogni limite tra la sala e lo schermo. Mentre il *reaction-shot* opera la sutura tra campo e fuori-campo (il campo come spazio dell'attore, il fuori-campo come spazio dello spettatore), la star, come ha notato Warren, viene trasformata in vedette con uno stratagemma tipicamente hollywoodiano: sono i molteplici sguardi degli «osservatori schermici» che covano la star e ce la consegnano, filtrata da questa rete di sguardi, in un'immagine nella quale possiamo goderne pienamente.

Questo sistema retorico ha il vantaggio (o l'inconveniente) di poter essere applicato a diverse tipologie di narrazione: penso al *reaction-shot* come pratica affascinante nei film nazisti o nelle preghiere degli evangelisti televisivi. Nonostante ciò il metodo di interpretazione di Paul Warren sembra precario, in quanto il suo ragionamento può essere completamente rovesciato. La concatenazione inquadratura + inquadratura di reazione è un effetto fondamentale nel cinema hollywoodiano, ma ci sono ben altre missioni che quella di trasformare in vedette la star, la quale subisce questo processo mediante altre vie. Queste vie includono la presenza e il comportamento dell'attore, che deve giustificare il luccichio, intriso di ammirazione, dei *reaction-shot*.

Studi femministi

Apparentemente isolato, l'approccio di Paul Warren non è pertanto così lontano, con l'eccezione del quadro teorico, dalle posizioni femministe ormai classiche, che, più che studiare le star, le utilizzano per dimostrare le loro tesi: in quanto fantasmi l'attrice e l'attore oppongono poca resistenza al pensiero e si lasciano facilmente attraversare da esso.

Nel 1975, all'interno del testo fondatore di Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, la costruzione del piacere visivo dipendeva già da un

rapporto di sguardo e di reazione. Utilizzando una prospettiva psicanalitica, Mulvey articola la meccanica degli sguardi nel cinema narrativo classico tra la donna *guardata* (passiva, castratrice, pericolosa) e l'uomo *guardante* (attivo e agente come delegato dello spettatore o del regista). Ogni spettatrice, per via di questo dispositivo, è obbligata ad adottare il punto di vista dello spettatore maschile, orchestrato con variazioni diverse a seconda del regista. Hitchcock rivendica il voyeurismo, Sternberg il feticismo. Presso quest'ultimo non c'è più nemmeno lo sguardo del personaggio maschile diretto verso la donna, sostituito da un'immagine «in rapporto erotico diretto con lo spettatore»:

«Assistiamo a una fusione tra lo spazio dello schermo e la bellezza della donna come oggetto. Ella non è più portatrice di colpa ma diventa un prodotto perfetto il cui corpo, stilizzato e frammentato dai dettagli, costituisce il contenuto del film e l'oggetto dello sguardo dello spettatore»¹⁵.

Il riferimento a Sternberg ricorda solo in modo anedddotico i teorici dell'attore-materiale. Secondo Laura Mulvey, l'attenzione all'attrice fa parte del progetto estetico di cui è responsabile il regista, il quale chiede all'attrice di occupare semplicemente il suo posto al centro di un'architettura di sguardi desiderosi. Carne da illuminare o carne da guardare, nella sorgente vibrante dell'immagine la star è meno che mai responsabile di un'attività produttrice di senso. È al contrario il senso del film, elaborato a livello teorico, che giustifica e convalida la presenza della star nel film.

La tesi di Mulvey ha dato luogo a discussioni così nutrite da invitare l'autrice a ritornare sul suo stesso testo. Le critiche, fondate sul fatto che molti film abbondano di sguardi, potenzialmente femminili, diretti a corpi maschili, si appoggiano soprattutto sulle immagini delle star. Miriam Hansen (in Butler, 1991) rovescia il discorso di Mulvey in merito a Rodolfo Valentino, mostrando come l'immagine dell'attore sia stata concepita espressamente per il pubblico femminile, che nella società americana del primo dopoguerra si era guadagnata una legittimità economica e sociale. Sfruttando l'ambiguità sessuale dei suoi personaggi, Valentino rende possibile l'espressione del voyeurismo femminile. La «femminilità» del personaggio di Valentino è un elemento importante, ma non è studiata come elemento attoriale.

¹⁵ Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in «Nuova dwf», n° 8, luglio-settembre, 1978.

Altre critiche hanno respinto l'idea di un soggetto spettatoriale simbolico, situato al di fuori del tempo della storia e della cultura, e propongono invece uno studio della ricezione condotto a partire da una serie di inchieste sulle reazioni, di fronte alla visione delle star, di un pubblico femminile specifico, in un quadro geografico e storico determinato¹⁶.

Quando la passività non è dovuta al posto che la star occupa nel dispositivo, essa contamina le immagini che, nel bene e nel male, le attrici incarnano, come ha denunciato Molly Haskell nel suo importante studio *The Woman On The Screen* (1973). A metà degli anni settanta, in piena esplosione femminista, Haskell può lanciare il suo messaggio senza peccare di retorica. Pur di formazione cinefila, ella non dimostra nessun complesso di fronte a una teoria del cinema inteso come riflesso della società. È a questo prezzo che Haskell si concentra sulla questione delle attrici. Le sue analisi, particolarmente ricche e brillanti per quanto riguarda l'ambito hollywoodiano, combinano la valutazione critica (dei film e dei registi: Haskell si ritiene prima critico cinematografico e poi femminista) con la volontà di dimostrare una tesi. Che sia americano o europeo, commerciale o d'autore, il cinema offre della donna solo immagini false e stereotipate, completamente modellate dallo statuto di inferiorità che le società occidentali infliggono alla donna, e la costringono a sacrificare tutto (talento, ambizione, indipendenza) ai valori familiari e patriarcali. Ma non si tratta solo di descrivere la situazione. Le attrici sono viste in un rapporto storico e dinamico con dei personaggi che non hanno spesso la possibilità di accettare o rifiutare, ma sui quali le più combattive esercitano tutta l'influenza di cui sono capaci.

Così la carriera di Katharine Hepburn, una delle poche attrici hollywoodiane a cui toccarono in sorte ruoli notevoli, è riletta come un lutto. Di film in film, Hepburn resta fedele alla sua natura profonda (integrità, intelligenza, indipendenza) che le fa rifiutare il trattamento umiliante proposto da molte sceneggiature tagliate su misura per confortare i pregiudizi sociali.

¹⁶ Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London 1994. Per un approfondimento interessante cfr. C. Gauteur, G. Vincendeau, *op. cit.*, pp. 173-175. In inglese si veda John Hill, Pamela Church Gibson (a cura di), *American Cinema and Hollywood. Critical Approaches*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

L'analisi potrebbe andare più lontano, appoggiarsi meno su di una psicologia di Katharine Hepburn forse sognata e invece esaminarne meglio le iniziative professionali (scelta delle sceneggiature, acquisto dei diritti, produzione). Ma sono l'impegno politico-estetico di Haskell e la sua lettura ossessiva che permettono di osservare gli elementi più importanti della recitazione della diva, senza però soffermarvisi più di tanto, in modo da lasciare al lettore la possibilità di sviluppare le proprie idee. Penso alla scena di *Primo Amore* (George Stevens, 1935) in cui Hepburn, di fronte al suo pretendente, cerca di intuire cosa l'uomo attende per meglio conformarsi ai suoi desideri (uno stupro psicologico, denunciato dalla Haskell, a cui la donna alienata acconsente). Analizzando questa sequenza l'autrice sottolinea senza commentarlo un aspetto essenziale della recitazione della Hepburn, ovvero quell'articolazione delicata dell'audacia evidenziata dalle pose statuarie (un profilo da medaglia) e confrontata in ogni momento al suo esatto contrario, ovvero a una timidezza improvvisa, una vocina acuta e tremula, insomma un ripiegamento della silhouette fiera verso attitudini puerili e fragili che la rimpiccioliscono e ne riducono il posto occupato nel campo visivo, rinviandola a una nicchia infantile (la stanza dei giochi di *Holiday*). I film mettono in scena questo movimento dentro-fuori che corrisponde tanto alle aspirazioni antagoniste del personaggio diviso tra carriera e amore (*La costola di Adamo*, *La donna del giorno*, *Lui e lei*) quanto alla capacità dell'attrice di esprimere questa dialettica attraverso la gestualità e la presenza.

La preistoria degli *star studies*

Haskell e molti altri teorici degli anni settanta hanno aperto la via agli studi di taglio culturale e sociologico che, da due decenni ormai, si interessano ai divi non tanto come individui o artisti, ma come costruzioni ideologicamente elaborate. Il fenomeno rientra in una filiazione che risale ai primi lavori antropologici su Hollywood. *Hollywood. The Movie Colony, the Movie Makers* (Leo Rosten, 1941) è una delle prime opere che rivelano una lettura sociologica, ma più conosciuto e fortunato ancora è *Hollywood The Dream Factory* di Hortense Powdermaker (1950).

L'opera di Powdermaker descrive l'insieme di quello che ancora oggi si chiama il «modo di produzione hollywoodiano». Nonostante ciò, il lavoro e la condizione degli attori e delle star giustificano due lunghi capitoli che fanno il punto su alcuni elementi importanti. Tra questi il vantaggio economico dello *star-system* hollywoodiano, che genera un prodotto tangibile, distinto, suscettibile di essere vantato dalla pubblicità e commercializzato; l'assenza di ogni

legame di causa ed effetto tra il talento dell'attore e lo statuto della star; la rete complessa di ingredienti necessari alla formazione di una star; il *typecasting*, che fa sì che un divo reciti sempre lo stesso personaggio; e infine il fatto che la relazione tra il divo e il suo pubblico non si limiti a un solo film, ma si dispieghi in diversi aspetti della vita e della società.

Presentandosi come un'inchiesta antropologica realizzata dopo un soggiorno di un anno a Hollywood, questo studio non convinse a suo tempo quanto a valore scientifico. Il metodo è fragile, fondato su aneddoti e su risorse limitate. Su tali basi lacunose, però, l'autore inaugura un punto di vista esterno al mondo del cinema, per nulla assoggettato a un metadiscorso sull'industria o sull'arte. Di certo Powdermaker subisce più di quanto non domini i cliché di una mitologia hollywoodiana organizzata dalla stessa Hollywood, ma impone l'idea di una star intesa come prodotto costruito dall'industria in una logica di serialità e di profitto. Ciò che manca all'autrice è una certa distanza dalla materia e un obiettivo antropologico preciso, che sarà, qualche anno più tardi, quello di Edgar Morin in *Le star* (1995). Morin analizza il divo in quanto creatura capace di rivelare le nuove forme del rito e della magia praticate dalla società moderna.

Morin descrive il divo partendo non dall'attore, ma dalla sua distruzione. Questo approccio, per quanto originale, si iscrive nella continuità della concezione dell'attore come elemento passivo. L'attore infatti non è indagato dal punto di vista estetico, ma con la finalità di esporre l'elaborazione paradossale del concetto di star, entità tipicamente cinematografica e nonostante ciò priva di qualcosa di specificatamente cinematografico. La star è essenziale per il film, mentre invece il cinema «può ignorare l'attore, la sua recitazione, persino la sua presenza e sostituirla facilmente con dei non professionisti, dei bambini, degli oggetti, dei cartoni animati».

Ciò che Morin studia minuziosamente non è dunque la recitazione né la presenza degli attori nei film, ma il rapporto tra la star e il suo personaggio di finzione e quello tra la stessa star e il suo personaggio pubblico, le sue rappresentazioni, le dichiarazioni degli attori, della stampa e del pubblico. Ciò che Morin delinea, in modo informale, è il divo come «polisemia strutturata». Una polisemia che Richard Dyer avrebbe descritto in modo più dettagliato qualche anno dopo. La forza del testo dei Morin, più che alla qualità del metodo e degli strumenti impiegati, si deve all'intelligenza penetrante dell'analisi, all'acutezza di uno sguardo che serve l'esercizio poetico del linguaggio, come si evince da questa descrizione di Brigitte Bardot:

«In effetti il suo viso da gattina possiede un che di infantile e di felino: i suoi capelli lunghi e sciolti sono il simbolo di una scoperta sensualità, della nudità esibita, ma una frangia volutamente spettinata sulla fronte ricorda una collegiale. Il naso minuscolo e birichino accentua la sua aria di monella e di giovane animale; il labbro inferiore carnoso è atteggiato a un broncio infantile ma è anche un invito al bacio. Una fossetta sul mento completa con un tocco di fascino sbarazzino questo viso al quale si fa un torto dicendo che ha una sola espressione; ne ha due: l'erotismo e l'ingenuità».

(Edgar Morin, *Le Star*, Olivares, Milano, 1995, p. 48).

Lo sviluppo degli *star studies*

Questa dimensione letteraria sparirà, in seguito, di fronte al desiderio, tipico del ricercatore, di erigere i nuovi *star studies* in un settore più specifico. L'opera di Richard Dyer, *Star* (2009), contribuisce a organizzare e a formalizzare il metodo. Dietro i racconti mitici e semplificatori, Dyer ricerca il nodo complesso di significati che sono all'origine dell'immagine divistica veicolata da un determinato contesto socio-culturale. Il divo non è né un semidio che regna sul mondo filmico, né uno specchio allestito per suscitare voyeurismo o identificazione, ma un insieme di segni decifrabili, un testo elaborato a partire da molte fonti come la pubblicità, la promozione, i personaggi e i ruoli filmici, l'esegesi critica, la ricezione del pubblico e le sue manifestazioni. L'intertestualità è una condizione indispensabile del divo ed è proprio la diffusione della sua presenza in una moltitudine di supporti (*media texts*) che distingue un divo da un non-divo, molto più di quanto non possa fare la cosiddetta e problematica "aura".

Dyer si appoggia non soltanto su studi sociologici precedenti, ma anche su una teoria del divismo che costituisce in un certo modo il terreno delle sue ricerche. Penso a Alexander Walker, *The Celluloid Sacrifice*, 1967; *Stardom. The Hollywood Phenomenon*, 1970; Richard Griffith, *The Movie Stars*, 1970. Dal testo di Walker, *Sex and The Movies*, Dyer cita un'analisi pertinente delle modalità con cui MGM, Mauritz Stiller e il suo direttore della fotografia William Daniels sono riusciti a forgiare l'immagine di Greta Garbo. Questo «primo piano» degli *star studies*, ovvero una saggistica divulgativa finalizzata tanto a capire il fenomeno quanto a raccontarlo, è inesistente in Francia. E questo è una grave mancanza, in quanto gli studi francesi possono contare solamente sul materiale biografico e autobiografico.

In *Star*, insomma, troviamo molto di quanto ci aspettiamo da un libro sull'attore, molto di più di quanto non abbiamo mai trovato prima: annotazioni di storia della recitazione, uno studio minuzioso dei diversi rapporti tra attore e personaggio e delle analisi che, pur fondate su un asse ideologico, includono sempre la recitazione come elemento significante. L'aspetto più innovativo, comunque, è lo studio della complessa rete di discorsi e strategie attraverso cui si costituisce l'immagine del divo nel contesto sociale e culturale. Dyer elimina tutte le zone oscure che esistono nei testi dei suoi predecessori, eliminando nozioni prive di validità teorica come il famoso «inconscio collettivo» del quale i divi incarnerebbero le aspirazioni e anche il concetto di «talento», nozione secondo lo studioso troppo problematica. Il motivo opaco della *star quality* non resiste all'analisi precisa delle fonti che permettono di capire la costruzione di un'immagine, in quanto la magia ha pochissimo a che vedere con questo processo.

Analizzando la polisemia strutturata che plasma l'immagine di Jane Fonda, Dyer parte dall'illustrazione di copertina di un'opera sulla famiglia Fonda (*The Fabulous Fondas*) per determinare i tre assi attorno ai quali è organizzata l'immagine di questa diva: l'impegno politico, la definizione attraverso il legame familiare e l'attrazione erotica collegata al personaggio. Numerose sono le immagini divistiche che contengono elementi altrettanto contraddittori, tra i quali è difficile negoziare. Per quanto riguarda Jane Fonda, precario è l'equilibrio tra gli aspetti elencati, in quanto ciò che caratterizza l'immagine della diva è proprio questa tensione dinamica, placabile solo se si associa l'attrice a Roger Vadim (1965-1969) o se si tiene conto della sua fortuna come attrice (penso all'Oscar ottenuto per *Una squillo per l'ispettore Klute* di Alan J. Pakula nel 1971). A questi tre assi Dyer ne aggiunge un quarto, ovvero l'immagine di professionalità unita al talento costruita attorno alla diva, la quale appare diversa da coloro che non recitano che loro stesse. Contribuiscono al rafforzamento di questa immagine la formazione all'Actors Studio, un discreto successo teatrale e una varietà di personaggi che vanno dalla commedia leggera al grande ruolo drammatico (*Non si uccidono così anche i cavalli?*, *Giulia*) sino a film non hollywoodiani (*Crepa padrone tutto va bene*)¹⁷.

L'approccio di Dyer non ha mancato di suscitare critiche, fondate in

¹⁷ Per un esempio del metodo ispirato da Dyer cfr. Robert Clyde Allen, Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma: les modèles américains*, Nathan, Paris, 1993, pp. 199-215.

particolare su un'attenzione insufficiente alla dimensione storica nella costruzione delle immagini divistiche. Un capitolo aggiuntivo, firmato da Paul Mc Donald, fa dunque il punto sulle differenti direzioni che gli studi sul divismo hanno preso negli ultimi due decenni (teoria dello spettatore, storia, psicanalisi, analisi culturale). Lo stesso Dyer ha in parte risposto a queste obiezioni proponendo, in *Heavenly bodies* (1986), delle analisi dove queste immagini sono percepite in una relazione più stretta con il loro contesto, quale ad esempio l'America degli anni cinquanta, con la scoperta ossessiva della sessualità (Marilyn Monroe) o della cultura gay (Judy Garland). Obbedendo ai medesimi principi metodologici Dyer propone poi delle letture fondate su un gesto interpretativo più autoritario, che radicalizza il suo approccio¹⁸.

Analizzando la figura di Marilyn, Dyer ora scarta tutto ciò che riguarda il contributo attoriale della diva, elemento che invece aveva preso in considerazione in *Star*. Così, quando afferma che l'immagine di donna fragile e vulnerabile non autorizza Marilyn a rivestire ruoli di donna «pericolosa» (la ragazza isterica di *La tua bocca brucia* e la femme fatale di *Niagara*), Dyer avverte in nota a piè di pagina (p. 45) che non terrà conto della capacità dell'attrice di interpretare tali personaggi. Rifiutare di giudicare queste capacità è giusto, in quanto i criteri di una «buona recitazione» sono sottomessi, anche per lo spettatore più imparziale, a dei valori convenzionali di autenticità e di realismo.

Ma non considerare per nulla la questione della recitazione mi sembra una scelta difficile da giustificare, non tanto perché l'attrice abbia la reputazione di recitare bene, quanto per il fatto che, semplicemente, recita.

Un film ambizioso come *Il principe e la ballerina* la costringe unicamente al repertorio di *dumb blonde* dolce e innocentemente provocante: un vago codice di seduzione, sorriso smagliante, occhi ingenui e pieni di sorpresa, palpebre abbassate in modo lascivo, articolazione sensuale della parola con tanto di avanzamento e schiacciamento del labbro superiore nel pronunciare certe sillabe, camminata ancheggiante e inquadrature «*tits and arse*». Anche in *Fermata*

¹⁸ Dyer mostra ad esempio come attorno a Marilyn si sia creato quello che lui chiama un «immaginario vaginale». Ma questa tesi vacilla quando l'autore passa all'analisi dei film, come ad esempio nel caso di quei momenti che connoterebbero il molle, il vago, l'informe. In ciascuna delle scene analizzate il corpo di Marilyn è «instabile, oceanico, vaginale» (Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Routledge, New York, 2004, p. 57.). Non soltanto Dyer non evita la soggettività di ogni affermazione tendente a descrivere le forme attoriali, ma approfitta dell'elasticità che questa soggettività apre all'interpretazione.

d'autobus, una prestazione tradizionalmente ammirata dalla critica, Marilyn resta passiva, lasciando che il trucco e l'illuminazione scolpiscono il suo personaggio di clown triste. Nei film citati da Dyer invece, *Niagara* e *La tua bocca brucia*, la recitazione è stilizzata, fatta di scatti, poiché le azioni e le maschere si succedono brutalmente mentre i personaggi, scritti senza una particolare coerenza, passano senza sosta dallo smarrimento alla seduzione, dalla crudeltà alla disperazione.

Per interpretare Nell in *La tua bocca brucia*, Marilyn misura una scenografia unica (una camera d'albergo dove lei vorrebbe essere sola ma è letteralmente assediata dall'esterno). Priva di indicazioni del regista, ella prova rapidamente tutte le espressioni, tutte le posture, tutti i costumi della ragione e della follia e non si decide per nessuna di queste maschere. In *Niagara*, allo stesso modo, la composizione è ardita, compresi gli effetti di *vamping*. La prima uscita di Rose in tailleur blu cielo, sottolineata da un ritornello sensuale, e la famosa scena del vestito rosso che scatena la furia del marito appaiono parodiche, anche nel loro contesto. Per il resto Marilyn, con l'aiuto della regia, svela attitudini fino ad allora rimaste nascoste: la smorfia del sarcasmo, l'esplosione della collera, la corsa piena di terrore nel campanile e quell'inquadratura, senza equivalenti negli altri suoi film, in cui, distesa in un letto d'ospedale, ella si agita nel sonno sulle note di un carillon.

Nel 2002, a quarant'anni esatti dalla morte, mentre nuovi strati, alla ricerca di una nuova verità su Marilyn si aggiungono al mito con il risultato di generare nuove illusioni¹⁹, sarebbe forse tempo di guardare meglio ciò che abbiamo sotto gli occhi: una donna che parla, si agita e si muove in film che non le lasciano nemmeno lo spazio per respirare e le incollano i personaggi addosso come gli abiti sulla pelle; in questi film la recitazione appare un modo per esistere, l'ultimo rifugio della presenza.

Le opere di Dyer sul divismo, molto apprezzate in area anglosassone, hanno ancora un impatto limitato in Francia, dove gli *star studies* si scontrano con una tradizione che privilegia l'approccio estetico, le cui basi sono state poste dalla cinefilia classica.

Nel 1986 però, l'importante lavoro di Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars e Pierre Sorlin sugli anni trenta (*Générique des années 30*), di taglio storico,

¹⁹ Negli ultimi anni ha prevalso l'immagine di una Marilyn capace di affermare più di quanto si credesse il suo desiderio di emancipazione dagli Studios al fine di diventare una vera attrice. Il fatto che lei non si sia resa conto che era già un'attrice dimostra a che punto gli attori sottostimano la loro attività, confondendo l'aura della recitazione con quella del personaggio.

narratologico e sociologico, ha posto le basi per un nuovo approccio all'analisi dell'attore. L'ultimo capitolo del volume propone uno studio approfondito dei ruoli narrativi di un cinema, quello degli anni trenta, considerato tradizionalmente un cinema d'attori. L'analisi dei ruoli affidati agli attori e alle attrici, la loro ricorrenza o la loro diversità nonché la loro importanza statistica suggeriscono delle considerazioni interessanti. Mi riferisco ad esempio allo studio dei ruoli rivestiti da Jean Gabin e Harry Baur («confinati in una dimensione sociale delimitabile ma fissata ai margini») e all'analisi di Charles Vanel, il quale, con la sua figura discreta e sfuggente, «percorre tutta una gamma dal quale nessun costume sociale sembra escluso» (p. 213).

Nel 1993, il libro di Claude Gateur e Ginette Vincendeau su Gabin riunisce due approcci diversi. Il primo, quello di Gateur, "esterno", ovvero finalizzato a inquadrare l'immagine di Gabin attraverso le testimonianze, le affermazioni e le opinioni che l'attore ha suscitato. Il secondo approccio, quello di Vincendeau, è "interno", influenzato dalla teoria femminista e dai *cultural studies*, e si concentra precisamente sulle performance dell'attore nei film per rivelare i tre volti del mito: un divo, un uomo, un francese. Così gli autori illustrano il loro progetto:

«Cos'è il mito di un divo? Perché Gabin è diventato un divo? Come, nell'evoluzione della sua carriera, è riuscito a negoziare la tensione tra la coerenza della sua immagine e le modifiche ad essa apportate? Qual è il suo posto nel racconto e nell'inquadratura? Conosciamo le sue esplosioni di collera, ma esiste anche un repertorio iconografico e gestuale, un modo di occupare lo spazio che hanno contribuito alla costruzione del mito film dopo film. Offrendo un'immagine «quotidiana», infine, Gabin pone in maniera acuta il paradosso tra il divo, creatura straordinaria e fittizia dell'universo cinematografico, e il tipo di personaggio espresso dal suo mito, fondato sull'autenticità dell'ordinario» (Gateur-Vincendeau, *op. cit.*, p. 97).

Tutti gli aspetti del mito e dell'attore sono analizzati in profondità: sia la recitazione - l'uso del corpo e della voce, la gestualità e il modo con cui la regia la cattura (pp. 123-139) - che gli elementi utili all'elaborazione dell'immagine, come la ricezione della stampa o i contributi dell'attore al suo stesso mito. In questo contesto si delinea la mascolinità al contempo ferma e ambigua del suo personaggio: «Pur non recitando in generi che tradizionalmente rendono femminile un uomo, Gabin è un uomo che si fa guardare e che viene guardato più delle donne» (p. 186).

Altri studi indagano la costruzione di un'aura divistica o del senso di un'immagine. Sottolineando i cambiamenti che caratterizzano la presenza, la recitazione e il ruolo di Jeanne Moreau negli anni sessanta, G n v ve Sellier mostra come la Nouvelle Vague ha modificato l'immagine dell'attrice, strappandola a ruoli di donna socialmente attiva e dinamica per attrarla, nel cinema d'autore, verso incarnazioni archetipiche ed atemporali della passione amorosa (G n v ve Sellier in Farcy-Prédal, 2001).

Infine, l'opera di Ginette Vincendeau dedicata agli attori francesi, *Stars and stardom in French Cinema*, sovrappone allo studio dei casi storici (Max Linder, Brigitte Bardot) l'analisi di attori ancora in attivit  (Binoche, Depardieu, Deneuve), dei quali i ruoli recenti confermano in modo talora spettacolare le peripezie di un'immagine divistica. Penso in particolare all'analisi dello statuto di icona lesbica conferito a Deneuve a partire dal suo ruolo in *Miriam si sveglia a mezzanotte* (Tony Scott, 1983), statuto nuovamente assegnato di recente in tono sia drammatico (*Les voleurs*, Andr  T chin , 1996) che ludico (*Otto donne e un mistero*, François Ozon, 2002).

Questa breve panoramica dimostra che gli *star studies* non fanno dell'attore il fine ultimo dell'analisi (ed   giusto che sia cos ), ma un testo rivelatore dei processi culturali e sociali che lo costruiscono. Da una parte, si tratta di una nuova trasformazione nella «sparizione» degli attori. Dall'altra, nella prospettiva dell'analisi del contesto sociale, appare ormai chiaro che la star vale poco come forma, ma si impone come senso. Questa   la prova di un progresso considerevole nell'attenzione rivolta all'attore e nel riconoscimento del suo valore semantico.

Analisi testuale: l'attore come testo introvabile

Nell'attivit  cos  variegata che chiamiamo “analisi del film” dovremmo occuparci dell'attore in ogni momento, ovvero quando parliamo di colore, di corpo, di figura, di volto, di sguardo, di montaggio, di primo piano, di campo-controcampo. Invece il modello canonico dell'analisi testuale fatica a rinvenire nell'attore ci  che appartiene sia alla dimensione estetica che a quella “estesica”, ovvero tutto ci  che   pura apparenza, puro movimento, pura sensazione. L'attore scompagina le categorie, incrina la metodologia: la recitazione e l'insieme degli effetti legati alla presenza dell'attore formano un testo instabile, *flou*, sfuggente, ancor pi  *introvabile*, per riprendere la definizione di Raymond Bellour, del testo filmico stesso. Fissare dei limiti

a questo “testo” è un'operazione che richiede, più che conoscenza, doti di intuizione e sensibilità.

L'impossibile semiologia del testo

Affrontare l'attore come se fosse un testo è difficile perché ciascun attore presenta una semiotica individuale, fondata su un insieme di gesti, di mimiche, di intonazioni, di manierismi, in poche parole un «idioletto» (Naremore). Il metodo semiologico ha dunque due gravi inconvenienti: da una parte non può essere attuato che tramite la descrizione, e conosciamo la precarietà dell'approccio descrittivo, la sua incapacità di centrare l'obiettivo e cogliere l'oggetto nel segno, la sua cecità e sordità, il suo scivolare spesso nell'interpretazione.

D'altra parte però, dovendo identificare un attore per le sue caratteristiche, la definizione di un idioletto permette di isolare ciò che di tale attore è più facilmente imitabile e dunque meno tipico, meno personale. Se Mickey Rooney è buffo quando imita Clark Gable o Lionel Barrymore in *Ragazzi attori*, non è perché copi esattamente il loro stile, ma perché ne riproduce i tic facciali, gestuali o vocali più facili da imitare.

Ma resta ancora un ostacolo importante: l'attore è nel film *pura partitura gestuale* in senso lato (movimenti, mimica, espressioni, gesti vocali). Ciò che in questa partitura sfugge ai codici sfugge anche all'analisi. Descrivere un gesto, così come descrivere un'immagine, è farlo svanire nella trasposizione dal visivo al verbale. Da qui deriva l'esaltazione suscitata, anche di fronte a un film sonoro, dalla visione di un gesto bello e vero. Dinnanzi al motivo misterioso e ricorrente della «perdita del gesto» nella nostra società²⁰ e alla necessità di rivitalizzarlo a contatto con l'arte e lo spettacolo, il cinema è stato spesso percepito come il luogo dove si riscoprono i gesti degli uomini. Non quelli codificati del teatro o della danza, ma, come sottolinea il «mac mahoniano» Jacques Serguine,

«I gesti che gli uomini fanno quando amano e quando soffrono, quando mangiano, quando aprono una finestra. Qualcosa si è mosso sullo schermo, e ho riconosciuto un gesto. Un uomo ostruisce con il suo corpo la breccia aperta

²⁰ Si veda Paul Valéry, *Degas, danza, disegno*, Feltrinelli, Milano, 1980 e Giorgio Agamben, *Notes sur le geste*, in «Trafic», n° 1, inverno 1991.

nell'argilla di una diga. Se avessi abbastanza entusiasmo, avrei potuto inventare questo gesto. Lo riconosco e riconoscendolo mi sento vicino all'uomo».

Jacques Serguine, in «Cahiers du cinéma», n° 111, settembre 1960

Nulla potrebbe essere dunque detto sul gesto a patto di compromettere la bellezza miracolosa di un incontro. Questo mutismo, legato a una concezione mistica della critica, è più pesante di quanto non si possa pensare in merito al diritto di osservare i gesti.

Se cerchiamo un punto di vista più razionale, troviamo comunque una serie di ostacoli. A proposito della recitazione teatrale, ad esempio, Patrice Pavis ha dimostrato quanto è problematico il progetto di una semiologia del gesto. Una tale semiologia al cinema, teoricamente possibile per quel tipo di recitazione molto codificata, è resa vana nei casi (molti) in cui suddetti codici, culturali o estetici, non sono rispettati.

Nello stile melodrammatico della recitazione griffithiana, ad esempio, la gestualità sembra leggibile in quanto articolata su una concezione delsartiana del gesto espressivo. I manuali di arte drammatica dell'epoca inoltre raccomandano gesti netti, disegnati, eloquenti tenuti sino alla posa o all'effetto quadro. Ma isolare il gesto non è sufficiente se non riusciamo poi a ricostruire le condizioni di ricezione del testo filmico. In *The painted Lady* (1912), nota Roberta Pearson (In Zucker, 1990), l'alienazione mentale dell'eroina si traduce nel comportamento di Blanche Sweet, errante sperduta nello scialle che indossava nel momento dell'omicidio dell'amante. Più che su un referente reale, ovvero l'attitudine di una schizofrenica negli USA del 1912, questo stile di recitazione sembra far leva sulla rappresentazione stilizzata della follia presente nell'immaginario collettivo del pubblico.

Infine, la segmentazione del linguaggio gestuale in unità minimali, discrete e dotate di un senso autonomo - condizione essenziale per una semiologia del gesto -, è anch'essa un'operazione utopistica. I codici della naturalezza cinematografica hanno polverizzato i meandri della recitazione e lo stile realista ha corrosato la significazione del gesto. Quanto alla natura sociale, culturale o etnologica del gesto (se mai essa è decifrabile), essa è per definizione ciò che sfugge alla recitazione e richiede l'intervento non tanto dell'analista filmico quanto del sociologo o dell'antropologo.

Tutto porta dunque a credere che lo studio delle forme attoriali, in quanto affine all'estetica degli audiovisivi, segni uno dei limiti della «modellizzazione semiologica o narratologica» intrapresa dall'analisi del testo

(Sorlin, 1999).

Di fronte ai diversi elementi a cui fanno appello le produzioni audiovisive - alcuni codificati (racconto, musica, linguaggio), altri descrivibili anche se non appartenenti a nessun linguaggio (gesti, movimenti, inquadrature), altri nominabili ma non descrivibili (colori, rumori, voci) - l'analisi non è, sostiene Sorlin, «in grado di giostrare su questi livelli eterogenei e pertanto si limita a ciò che è serializzabile. Essa evita persino di stabilire relazioni tra ciò che è descritto, ciò che è nominato e ciò che è codificato». L'attore cinematografico è esattamente il punto di confluenza tra il codificato, il descritto e il nominato. Normale dunque che l'analista lo ignori. Si tratta in un certo senso di un istinto di conservazione.

Una concezione dell'immagine

Al di là delle difficoltà del metodo, ci sarebbe ancora, oltre alla difficoltà di “pensare” l'attore, una reticenza più grave, quasi filosofica, legata alla concezione dell'immagine. Prendere in considerazione l'attore nel film significa riconoscergli uno statuto privilegiato nell'immagine e gerarchizzarne gli elementi, valorizzando ciò che nell'immagine si riferisce al reale. Significa inoltre instaurare una differenza tra immagine analogica e immagine virtuale (nel senso ampio del termine: un'immagine che ammette la sua natura sintetica, truccata), mentre entrambe sono solo delle immagini. Prendere in considerazione l'attore significa infine, in un'ottica baziniana, giustificare il «realismo ontologico» di cui l'attore, molto più degli oggetti, della natura e della scenografia, sembra il perfetto garante.

In un'inquadratura di Marlene Dietrich o di Greta Garbo, sostiene Amengual:

«Tutto può essere falso, truccato, messo in scena. Ma nulla può negare il fatto che la vera attrice, in carne e ossa, viva e reale, si sia trovata un certo giorno, a una certa ora in un certo luogo davanti a una cinepresa e che abbia compiuto il gesto che gli abbiamo visto compiere (anche se questo gesto è un singhiozzo finto, una risata simulata). Questo gesto resta per l'eternità»²¹.

²¹ B. Amengual, *Du réalisme au cinéma*.

Nel suo realismo umanista, diretto, provocante, questa idea dell'attore-traccia si oppone radicalmente alla posizione che prevale a partire dagli anni venti - quando l'entusiasmo degli artisti per il cinema nascente faceva dire ad Artaud che Charlot, Pickford, Fairbanks erano dei «segni viventi» che non «ingombrano nessuno» e non si interpongono tra lo spettatore e l'opera²². Non crediamo che le cose siano molto cambiate, perché l'attore è sempre *colui che si mette in mezzo*: e cercare in lui la «verità» con l'ostinazione di cui il cinema fa prova da un secolo a questa parte non è stato altro che un tentativo, se non di sradicare questa presenza, quanto meno di contenerla in limiti stretti. Artaud stesso agiva in questo senso, pronto a parlare di «segni viventi» nel 1923 e richiamando a gran voce quattro anni dopo - avendo come sempre bisogno di lavorare - il ruolo di Usher in *La caduta della casa Usher* (Jean Epstein, 1927):

«Se io non ho questo personaggio nella pelle, nessun altro ce l'ha. Io lo incarno fisicamente e psicologicamente. Non vi dirò che mi propongo per questo ruolo, io questo ruolo lo rivendico. L'unico in grado di interpretarlo sarebbe John Barrymore, ma lui lo incarnerebbe dal di fuori e io invece dal di dentro. La mia vita è quella di Usher e della sua sinistra stambergia. Ho la peste nell'anima e ne soffro. C'è una qualità di sofferenza nervosa che il più grande attore del mondo non può vivere al cinema se un giorno non l'ha provata nella vita. E io l'ho provata»²³.

Artaud sarebbe dunque l'attore stanislavskiano più estremo? Lui che dice *l'attore vero* «scimmietta le forme» di questo spettro eterno che è l'essere umano²⁴? Se fosse vero si tratterebbe di una strana conversione da parte sua. A proposito della recitazione cinematografica, Artaud infatti rivendica tutt'altra cosa, ovvero il diritto di sparire, cosa che ammira in Fairbanks o Pickford. Poiché lui è Usher, nemmeno lui ingombrerà l'immagine o si interporrà tra lo spettatore e l'opera. Un bravo attore non fa che occupare solamente il posto previsto per lui. «Essere» un personaggio, secondo la teoria occidentale della fusione, è ancora il modo migliore che l'attore ha per sparire educatamente - e l'argomento più sicuro per trovare un *impiego*.

L'eredità di Artaud, pesante e antica, ha segnato non soltanto la storia

²² Antonin Artaud, *Réponse à une enquête*, in A. Artaud, *Œuvres complètes*.

²³ Antonin Artaud, *Lettre à Abel Gance du 27 novembre 1927*, Gallimard, Paris, 1964.

²⁴ *Un'atletica affettiva*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000, p. 242.

dell'attore ma anche gli stessi studi cinematografici. Le manifestazioni di umanità sullo schermo, quando sono singolari e non riconducibili a un segno o a una figura, infastidiscono l'analista. Per quest'ultimo il film sembra non solo enunciarsi da solo, ma anche *recitarsi* da solo, in quanto sarebbe solo leggermente segnato da una realtà fisica, storica ed estetica attestata con indecenza dal corpo dell'attore.

Un momento di moderazione

Come non perdere coraggio di fronte a tutti questi ostacoli? Potremmo fermarci e concludere che, dopo tutto, l'analisi del film non deve preoccuparsi degli attori. Possiamo in questo intravedere ciò che l'analisi pensa di se stessa. Da qualche anno a questa parte l'analisi si guarda molto allo specchio e, mentre i suoi terreni di applicazione si sviluppano, essa evidenzia le sue contraddizioni.

Pretende di essere ambiziosa e al contempo modesta, didattica ma aperta, metodica ma disponibile al compromesso (le necessità istituzionali e la pratica dell'analisi in ambiente universitario richiedono il buon senso).

L'analisi afferma di non cercare una verità ma non si sente in colpa nel proporre molte verità; protesta contro il terrorismo del gusto ma raramente sceglie come oggetto dei film detestati; indica l'impressionismo come suo nemico acerrimo, ma con un po' di attenzione potremmo trovare tracce di impressionismo, magari travestito, nella migliore delle ipotesi.

Comunque, interna o esterna, testuale o contestuale, l'analisi è l'analisi e quale che sia la disciplina rappresentata, nessun analista rimette in questione la legittimità di tale esercizio o la sua utilità. Gli analisti non a caso danno prova di modestia. Mostrano i limiti dell'analisi testuale (Sorlin 1999), oppure propongono lo studio dell'immagine in movimento come un'attività non isolata ma lucida e indipendente, che «senza privarsi della conoscenza di alcuna disciplina, metodo o risultato di ricerca, non ne scelga nessuna come tutrice»²⁵. Alcuni studiosi si collocano tra i due estremi dell'*interno* e dell'*esterno* cercando di restare tanto attenti al contesto di produzione e ricezione dell'opera, quanto rivolti al gesto singolare²⁶. Oppure sottolineano che l'interesse dell'analisi è anche nell'osservare la resistenza

²⁵ Jacques Aumont, *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa, 2007, p. 239.

²⁶ Cfr. Laurent Jullier, *L'analisi delle sequenze*, Lindau, Torino, 2005.

che l'opera oppone all'analista²⁷.

Guardandoci bene dal confiscare o mal interpretare il pensiero degli uni o degli altri, potremmo approfittare di questa moderazione per proporre di non disertare, dimenticando di analizzare l'attore, una vasta parte di ciò che accade sullo schermo, che partecipa della forma e del significato e apre la lettura dei film. Non si tratta né di ridurre lo schermo a una scena, né di fare dei film il romanzo della presenza umana o di sopravvalutare quest'ultima in modo mistico. Non si tratta che di evocare dei volti, dei movimenti, dei gesti delle voci nel loro rapporto armonioso, antagonista o complementare con le altre componenti dell'immagine e del suono.

Un cantiere in corso

Il cantiere è in corso. Dei lavori sempre più numerosi mirano, da una quindicina d'anni, a costruire una riflessione sull'attore, e una delle intenzioni di questo libro è quella di evocare qualcuna di queste riflessioni.

Un campo interdisciplinare

Abbiamo constatato che le ricerche sull'attore, sulle sue pratiche, sulla sua storia, sui luoghi di confluenza con alcune delle imprese artistiche più ambiziose di un secolo di cinema ricoprono un campo interdisciplinare²⁸.

La maggior parte delle pubblicazioni importanti sull'attore sono dunque delle ricerche collettive, come testimoniano gli atti di un convegno tenuto a Udine nel 2001 (Vichi, 2002), in cui diversi specialisti - storici, narratologi, studiosi dell'estetica del suono e dell'immagine - portano il loro contributo.

Tra i lavori pubblicati in Francia e in paesi francofoni, quelli di taglio sociologico e culturale sono tutt'altro che trascurabili. L'approccio estetico però è quello dominante, in accordo con le tendenze della ricerca. A partire

²⁷ Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Penser le cinéma*, Klincksieck, Paris, 2001, p. 160.

²⁸ L'interdisciplinarietà è ancora più pronunciata se estendiamo il concetto di attore al campo del teatro e della comunicazione. L'interdisciplinarietà è allora un'occasione fruttuosa di incontro per le tre discipline, come hanno dimostrato le giornate di studi dottorali organizzate a Parigi III nel maggio 2002 (atti del convegno *Les figures de l'acteurs*, 23-25 maggio 2002, Université Paris III).

dalla fine degli anni ottanta, la riflessione sull'invenzione figurativa - e penso a Nicole Brenez (1989, 1998) - è un luogo privilegiato per l'analisi delle forme attoriali.

Ma appare chiaro che studiare queste forme significa studiare la storia del cinema. Attraverso una serie di articoli importanti, Sabine Lenk e Frank Kessler (1994, 1995, 1996), hanno aggiornato dei dati essenziali in merito alla concezione del gesto e dell'espressione nei film dei primordi, la cui evoluzione è molto più complessa di un semplice percorso che va dalla pantomima all'arte di esprimere i sentimenti con finezza e contenimento.

Altrove, lo studio delle dive italiane permette agli storici di illustrare un fenomeno sia estetico (penso alle influenze dell'opera o della pittura) che sociologico (Farinelli-Passek, 2000, pp. 89-119). Importanti sono stati anche gli studi di François Albera, spesso citati in questo saggio, sulle teorie dell'attore, soprattutto relativamente agli anni venti.

Quando è indagata limitatamente a un periodo storico circoscritto, la recitazione diventa anche un punto di osservazione dei mutamenti stilistici che intercorrono tra un'epoca e un'altra. I gesti degli attori sono testimoni, se non addirittura vettori, delle evoluzioni stilistiche del cinema²⁹.

Il dominio americano

Nonostante tutto, è in ambito anglosassone che sull'attore si è lavorato di più, anche grazie alla leggerezza e all'assenza di scrupoli con cui alcuni critici elaborano delle teorie generali del cinema.

In *The World in a Frame* (2002), ad esempio, Leo Braudy mette la sua visione della recitazione sul conto della sua teoria dei film «chiusi» (quelli che offrono un universo prestabilito di fronte al quale lo spettatore non ha alcuna scelta: Lang, Hitchcock), o «aperti» (quelli che sono immersi in una realtà che invitano a scoprire: Renoir, Rossellini). Nei film «aperti» il personaggio è libero, cerca di esprimere il suo universo interiore (Karin decora le mura della sua casa in *Stromboli*) e il film può diventare lo studio dell'avventura di un attore nei meandri del suo personaggio (Michel Simon in *Bondu salvato dalle acque*). Nei film «chiusi», invece, l'attore non è che un elemento della composizione visiva e oltretutto è anche maltrattato.

²⁹ Cfr. Michel Marie, in C. Murcia, G. Menegaldo, *op. cit.*

Hitchcock può uccidere Janet Leigh ad un terzo di *Psycho* perché «essere una diva non significa nulla nello sviluppo dell'intrigo hitchcockiano» (Braudy, 2002, p. 220). Lo studio della performance e della sua evoluzione, anche se in tono minore, fanno parte tradizionalmente dei tentativi di definizione dello stile hollywoodiano. Tenuta in scarsa considerazione da Bordwell (1985), l'analisi della recitazione occupa, dieci anni dopo, un capitolo importante nel manuale di Richard Maltby, che affronta questo tema dal punto di vista storico, narratologico ed estetico (Maltby, 1995). Gli studi analitici che compongono un volume collettivo come *Screen Acting* (Lovell-Krämer, 1999) sono particolarmente fruttuosi in ambito hollywoodiano, che si tratti di studiare uno stile particolarmente identificabile (Bette Davis, la recitazione del Metodo) o di paragonare l'interpretazione di un medesimo personaggio nel film originale e nel suo remake. Roberta Pearson, ad esempio, mette a confronto Fredric March e James Mason nel ruolo di Norman Maine (*È nata una stella* nella versione di Wellman, 1937, e in quella di Cukor, 1954).

Interessante è osservare l'evoluzione dei codici da un'epoca all'altra e soprattutto il singolare rapporto tra attore e personaggio in contesti estetici e narrativi diversi ma obbedienti alle medesime leggi. Capiamo così meglio perché il cinema, anche all'apogeo del suo classicismo, non produce più personaggi classici nel senso "teatrale" del termine, ovvero personaggi che sarebbero, come diceva Jovet a proposito di alcuni grandi ruoli, «le case che trattengono gli odori, le tracce, l'anima di antichi inquilini»³⁰.

Cinema e teatro

La paura di un infeudamento del cinema da parte del teatro, come abbiamo visto, non è durata a lungo e la forza dei due mezzi di espressione si è unita. Come dice giustamente Charles Tesson a proposito di Dreyer, ci sono molti film che arrivano al cinema *attraverso* il teatro. Passare attraverso il teatro non significa "cinematografarlo" mediante inquadrature corte e ravvicinate, spazi ampi e punti di vista acrobatici, ma andare più in là possibile in ciò che fa l'essenza stessa della scena, della voce teatrale, del verbo (questa parola, *Ordet*, che risveglia anche gli spettatori addormentati). Cento film diversi ce

³⁰ Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1954, p. 186.

lo dimostrano, ognuno a suo modo, da *Vogliamo Vivere!* a *Othon*, a *Gertrud*, a *Mélo*. Se il parallelismo cinema-teatro ha prodotto molti luoghi comuni, per ciò che concerne la definizione della distinzione tra la recitazione teatrale e quella cinematografica la ricerca non è che agli inizi. Importantissimi sono i lavori interdisciplinari, in cui ad esempio troviamo uno studio della recitazione di taglio storico (lo stile *Comédie française* e le sue ripercussioni sul cinema, in Farcy-Prédal, 2001) e un'analisi dei punti di contatto tra la recitazione inglese e quella americana nel cinema muto (Lovell-Krämer, 1999).

Per ciò che concerne l'analisi di un testo attoriale, Patrice Pavis (2008) formula per il teatro due tesi che offrono piste interessanti anche per l'analisi filmica. In primo luogo l'attore (Louis de Funès in *L'avar*), incorporando un testo preesistente, si offre a una «spiegazione del gesto» e costituisce una semiotica dell'avarizia. Egli fa infatti appello a codici mimici e gestuali familiari nel nostro contesto culturale, associati a un'interpretazione personale che consiste nel somatizzare l'avarizia a partire da un repertorio di «marchi depositati appartenenti in proprio all'attore». Nessuna giustificazione psicologica, solo un «utilizzo concreto e virtuoso del corpo» (p. 109). Il metodo di Pavis apre la strada a un'antropologia della corporeità e costituisce un modello illuminante non solo per l'analisi delle performance filmate di De Funès (a cui la regia lascia tutto lo spazio necessario all'espletazione del suo repertorio gestuale), ma anche, per similitudine o per contrasto, per l'analisi di alcuni grandi attori istintivi, da Depardieu a Nicholson, che adottano anche loro la tecnica della somatizzazione delle passioni.

Il secondo esempio scelto da Pavis riguarda una recitazione non riconducibile a una comunicazione «semiotizzabile» (Pavis analizza, nella messa in scena di *Ulrike Meinhof* di Johann Kresnik, il passaggio in cui il personaggio della terrorista si taglia la lingua). In questo caso non sono più «il senso e la finzializzazione mimetica dell'attore che contano», ma gli effetti corporei e le sensazioni trasmesse allo spettatore. Quando i gesti sono intensi e non scomponibili, direi quasi figurali «nella misura in cui una loro traduzione in un significato linguistico non esaurisce per nulla la loro funzione e il loro senso» (Pavis si ispira a Lyotard e alla teoria psicanalitica), ciò che importa è l'aspetto ritmico ed energetico dell'attore.

Detto ciò, le due tipologie performative analizzate (attore semiotizzabile e attore non semiotizzabile) sono in profonda interazione, in quanto non bisogna separare la narratività del gesto dagli affetti corporei, per i quali Pavis propone la nozione di *vettorializzazione del desiderio*³¹.

³¹ Cfr. *L'attore*, in Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino, 2008.

Questa chiave di lettura incentrata sulla differenza tra recitazione mimetica e recitazione “energetica” potrebbe essere molto utile, ad esempio, per comprendere l’economia dello stile di recitazione in Cassavetes o Ferrara (Nicole Brenez, 1998). La relazione attore-personaggio cessa di essere il «problema» che evoca il narratologo. La recitazione non deve più essere considerata unicamente nella sua dimensione mimetica e non deve nemmeno essere valutata secondo criteri di visibilità o di talento: in *Assassinio di un allibratore cinese* Ben Gazzara, ha osservato Brenez, «non recita qualcosa, ma recita il meno possibile» e «tutti recitano per lui». Ciò che conta nell’attore di Cassavetes non è la composizione ma l’astrazione, il fatto che egli «trasmette intensi effetti affettivi perché, invece di imitare l’apparenza della vita, inventa una nuova forma di presenza» (Brenez, 1992-1993, p. 102).

Comunque, al di là del caso eccezionale di Cassavetes, appare chiaro che ogni recitazione, in un film “pensato”, sta in equilibrio tra suddetti «intensi effetti affettivi» e la «problematizzazione del gesto» di cui Nicole Brenez parla altrove³².

Solo lo studio di questa dicotomia potrà portare frutto all’analisi. Pensiamo ad esempio all’attore del burlesque sonoro - Mae West, Groucho Marx -, che irrigidendo la gestualità cerca di contenere l’energia del suo flusso verbale³³. O, per passare a un contesto completamente diverso, pensiamo all’ultima parte di *Un condannato a morte è fuggito*. L’accumulazione degli sguardi e dei contatti tra Fontaine (François Leterrier) e Jost (Charles Le Clainche) è tagliata, tramite l’inquadratura e la recitazione, mediante un’economia gestuale minuziosa e efficace, fino al punto in cui essa oltrepassa i limiti della messa in scena di Bresson e ci lascia vedere solamente il rapporto di fiducia che lega i due uomini, tenendoli uniti da un’amicizia imprevista.

Prospettive

Per studiare l’attore è opportuno prendere in considerazione tutti i concetti esposti in questo capitolo e al contempo non nutrire troppe speranze nel fatto che un progresso della semiologia possa fornire presto griglie

³² Cfr. Nicole Brenez, *Shadows. John Cassavetes*, Nathan Université, Paris, 1995.

³³ Cfr. Frédéric Favre, *Mae West, le geste*, in «L’art du cinéma» n°10, marzo 1996.

utili all'analisi. Non voglio dire con questo che la presenza e la recitazione sono elementi vaporosi, fragili e refrattari all'analisi. Semplicemente, gli strumenti esistono già e li conosciamo tutti: osservazione, descrizione, contestualizzazione, confronto, interpretazione.

Senza che nessuno debba sconvolgere le proprie prospettive, accogliere la presenza umana nei film non richiede che aprire lo sguardo e lo spirito, darsi un grado supplementare di coscienza e di fiducia nella percezione, nell'osservazione e nella sensibilità. Il tutto, naturalmente, affrancandosi dai pregiudizi sul fatto che occuparsi dell'attore sarebbe qualcosa di frivolo. Bisogna dimenticare luoghi comuni quali la leggerezza e l'ineffabilità della performance, nonché la tanto chiacchierata "passività", che invita a considerare l'attore come un elemento trascurabile nel processo di significazione. Poco importa, dunque, che gli effetti legati all'attore provengano da altri codici (direttive del regista, invenzioni dello scenografo, del costumista o del direttore della fotografia, oppure la combinazione di tutti questi contributi), ma poco importa anche il contrario. La posizione dell'attore, passiva o dominante, dipende da una serie di dati documentabili che possono arricchire la percezione della performance, ma non certo ipotecarla. Il *tutto* dell'attore, esattamente come il *tutto* dell'arte, non si misura solo con i criteri della responsabilità e dell'intenzionalità.

La relazione singolare che, lo abbiamo visto, instaura un legame al contempo solido e precario tra il personaggio e l'attore, non è sempre un ostacolo. In effetti lo studio del personaggio cinematografico è un terreno meno trascurato dell'attore, ma ugualmente handicappato a partire dalle sue origini. Il personaggio infatti rinvia a ciò che il cinema ha di meno legittimo, alla piccola cucina professionale della sceneggiatura, ai sistemi narrativi esogeni, a una finzione che è sempre stata sospettata di indebolire le possibilità concettuali del cinema. Ma lo scivolamento inevitabile dall'attore al personaggio (e reciprocamente) non deve essere un problema per l'analisi.

Ciò testimonia solo del fatto che l'attore, al pari di tutti gli altri elementi del film, non può essere compreso che in una rete di ambiguità costitutive del discorso filmico (presenza/assenza, realtà/finzione, cinema/teatro, gesto/voce, corpo/società, etc.) che fanno anche il suo interesse.

È dunque film dopo film che conviene definire le forze in campo e, se possibile, evitare di fermarsi al progetto di inquadrare la recitazione come insieme chiaro e legittimo di azioni, di parole, di tecniche. Se ci limitiamo a prendere in considerazione soltanto la recitazione, non facciamo che

rendere ancora più oscuro il nostro campo di ricerca anziché illuminarlo. Pensiamo a certi casting di Lelouch (per esempio: Luchini, Arditì, Tapie in *Uomini e donne istruzioni per l'uso*), in cui il regista si diverte a lasciare che gli attori si scatenino davanti a lui come in un allenamento sportivo, a registrare nell'estasi questo torrente di umanità, meravigliato di vedere dispiegarsi i tic, gli eccessi e i divini incidenti della naturalezza saggiamente coltivati (esitazioni, sorprese, improvvisazione).

Ma pensiamo anche a esempi più ammirati - per esempio *Gli insospettabili* di Mankievicz (1972) in cui Laurence Olivier e Michael Caine mascherano, sotto l'*overacting*, la meccanica fisica e verbale che fa di loro perfetti automi della scenografia. Il rischio di limitarsi eccessivamente all'analisi della recitazione è quello di fermarsi solo alla prestazione dell'attore, la quale, talentuosa o no, è solamente uno degli aspetti del suo contributo al film.

Relazioni tra attori

Se vogliamo prestare attenzione agli attori non dobbiamo avere paura di osservare sia gli stili di recitazione che i corpi. I rari lavori pubblicati in Francia scelgono in questo senso la via del confronto. L'effetto perturbante della confusione tra De Niro e Pacino, evocata da numerosi spettatori, acquista senso quando i due attori sono studiati uno di fronte all'altro e analizzati in rapporto alla loro formazione teatrale, ai loro personaggi, agli universi autoriali di cui hanno preso parte (Cieutat-Viviani, 2001).

Sono da studiare anche le molteplici forme che assumono le relazioni tra attori che partecipano allo stesso film. Già solidale sul palcoscenico, la recitazione sullo schermo lo è ancora di più, in quanto questa solidarietà non è solamente umana o affettiva ma è favorita dal taglio di inquadratura, dal montaggio, dal *découpage*, in confluente con le risonanze private che ogni attore porta con sé, e che costituiscono lo zoccolo duro della sua partecipazione al film. Un'intera sequenza può funzionare sul confronto di queste presenze-immagini. Si consideri ad esempio l'ultima inquadratura di *Ritorno a casa* (Manoel De Oliveira, 2001), un film che è una riflessione metalinguistica sul lavoro dell'attore. Quello che De Oliveira ci mostra è il contatto di un attore di teatro (Gilbert Valence/Michel Piccoli) con il cinema (rappresentato da un regista, John Crawford/John Malkovich).

Michel Piccoli ha attraversato quarant'anni di cinema passando dall'autorialità di Godard, Buñuel, Ferreri e Resnais ai sogni musicali di Demy ma anche al realismo di Sautet. È stato attore «responsabile», politicamente impegnato, si è prestato a ruoli provocatori e infine è arrivato, seppur tardi, anche alla regia. Nemmeno Malkovich, pur molto più giovane, è confinato in un solo ruolo. Uomo di teatro dal fraseggio delicato, è associato volentieri ad adattamenti letterari ambiziosi (*Le relazioni pericolose*, *Ritratto di signora*, *Il tempo ritrovato*) ma anche destinato a un pubblico più ampio (*Uomini e topi*). La sua immagine di attore intellettuale gli ha concesso la possibilità di diventare lui stesso soggetto di un film (*Essere John Malkovich*) oppure interpretare, nell'*Ombra del vampiro*, un Murnau crudele e ossessivo, pronto a ogni sacrificio pur di terminare *No-sferatu*.

Gilbert Valence e John Crawford sono “composti” di tutte queste presenze accumulate. Ma tale effetto sarebbe derisorio se non si ripercuotesse sull'insieme della performance.

Quando, nell'ufficio dell'agente, si recita una parodia di casting abbastanza crudele (un regista assume un sostituto poiché non ha né il tempo né la possibilità di fare altrimenti), l'incontro tra Piccoli e Malkovich davanti alla cinepresa è quello di due contrari. Piccoli è massiccio, ha la voce bassa e lenta, appare calmo e rilassato. Malkovich è magro, agitato, parla in modo convulso e nervoso. Poi Valence resta solo e il rapporto di forza si rovescia: Piccoli sembra contaminato dalla recitazione trepidante e nervosa del suo partner.

La “concorrenza” dei due stili si era già manifestata, sul piano sonoro, a livello degli accenti. Il dialogo in inglese oppone l'inglese di Piccoli, elegante ma ruvido, alle inflessioni dolci e musicali di Malkovich. Il problema del personaggio sarà innanzitutto di ordine linguistico: Gilbert Valence, che si appresta a recitare Buck Mulligan in *Ulyse*, non ha che tre giorni per imparare il ruolo. Sul set, lo scambio di tensioni si acuisce nel faccia a faccia dei due attori guardati e ascoltati da De Oliveira. Fuori campo, la voce di Piccoli elenca le difficoltà incontrate dal suo personaggio con la lingua spinosa di Joyce, mentre la cinepresa inquadra a lungo il volto di Malkovich. L'inquadratura scruta come una lente di ingrandimento questo territorio sconvolto da azioni infinitesimali (agitazione delle labbra, innalzamento delle sopracciglia, sbattimento delle palpebre, brevi slanci della respirazione, interrotta e poi ripresa, mimica della concentrazione). Ciò che vediamo sono i segni abituali della recitazione di Malkovich - dizione affettata, grazia femminile, preziosità nell'elocuzione - ma moltiplicati al quadrato per fare di questo volto la superficie di un'eco vibrante, che soffre in tempo reale di tutti i piccoli incidenti sonori imposti al testo. Dopo la prova, la lavorazione del film rovescia di nuovo le forze. Lo sguardo inquieto di Malkovich, ormai invisibile, pesa ancora sulla scena come una presenza, mentre Piccoli recita sopra le righe il brio e la loquacità di

Mulligan. I due uomini non si incontrano che in occasione della sospensione della scena (bisogna rientrare, imparare meglio il testo...), scacco annunciato di questa direzione impossibile.

Il ritorno alle immagini

Mentre il montaggio, la luce o la costruzione narrativa difficilmente restano impressi nella mente, i corpi degli attori si fissano nella nostra memoria sotto forma di gesti bloccati, che sono spesso espressione di una posa più che di una performance. Questi momenti però non hanno la forza delle istantanee fotografiche, non più di quanto ne abbia la memoria stessa. Dunque anch'essi si guastano, coinvolti nel processo deformante dell'oblio.

Si è soliti pensare che l'oblio è benefico all'analisi e che il ritorno alle immagini è più sorprendente una volta archiviato il ricordo. Ri-vedere un attore in un film, nello scarto della differenza tra ricordo e percezione, significa sempre vederlo meglio e comprendere meglio quello che egli ha dato al film e quello che il film ha fatto a lui. Gli esempi qui sotto sono soggettivi, ma ogni lettore può compiere l'operazione analoga attingendo ai propri ricordi.

Evocando il Marcello di *La dolce vita*, io faccio di Mastroianni uno schizzo mentale, in funzione degli indizi più evidenti: la postura verticale, leggermente ancheggiata nella decontrazione, una spalla più bassa dell'altra, una mano in tasca mentre l'altra mano stringe una sigaretta tra l'indice e l'anulare, la fronte leggermente increspata in un'aria sognatrice e lontana, il colorito pallido e un mezzo sorriso stanco, al contempo lamentoso e beffardo.

Improvvisamente mi ricordo degli occhiali scuri che Marcello mette e toglie spesso nel film. Gli occhiali non sono nell'inquadratura che ho ricostruito, ma in un'altra. La testa è più diritta, addirittura piegata in avanti; Marcello abbassa gli occhiali sul naso con la punta del dito e poi li riposiziona allo stesso modo. Una sorta di *griffe* dell'attore, se vogliamo, una *griffe* che rivedremo in *8 1/2*, una marca visibile di leggerezza e di disinvoltura. Simbolicamente, il segno di una volontà di proteggersi dal mondo (Marcello non li indossa solo per difendersi dal sole).

Rivedendo il film, sono subito smentita. Ciò che la seconda visione del film mi offre non è questa immagine unitaria di Mastroianni (di certo reperibile in alcuni momenti), ma una coniugazione di parametri, una circolazione tra

punti lontani e multipli. La voce varia dal mormorio alla collera, dalla timidezza rispettosa davanti Steiner/Cluny al timbro squillante di Monsieur Loyal (ma non dimentichiamo che il suono è post-sincronizzato). Lungi da avere quella libertà io gli prestavo, questo corpo è intrappolato dalle macchine sportive, mentre i tavoli del cabaret lo riducono all'impotenza dell'uomo tronco (il *Bell'Antonio* e in *La dolce vita*). Raramente l'attore è al centro dell'immagine, di norma è relegato ai margini in modo da lasciare il posto ai fantocci che egli finge di ammirare, ovvero la diva hollywoodiana, i bambini miracolati, la spogliarellista borghese, il padre provinciale. Il film respinge con tutte le sue forze Mastroianni. L'attore vuole agire ma la sua è una presenza che non pesa in quanto è troppo trasparente. Il movimento mediante il quale l'attore cerca di imporsi sul mondo del film, unica forma identificabile della recitazione, è mutevole, instabile e nessuna foto di scena può renderne conto. Questo movimento è iscritto nelle inquadrature, nel montaggio, nel ritmo e nella concatenazione dei motivi felliniani come un punto nodale della regia.

Un gesto: *La morte corre sul fiume*

L'esempio precedente mostra che isolare un gesto può costituire un accesso verso l'attore e gli effetti che egli produce. Se i gesti non sono sempre codificabili, semiotizzabili o leggibili, quanto meno sono visibili e riuscire a vederli può già essere un buon punto di partenza.

James Naremore vede *La morte corre sul fiume* (Charles Laughton, 1955) come un esempio di recitazione perfettamente delstartiana. Il referente è molto coreografico, come dimostra la mimica studiata di Robert Mitchum, la pulizia dei suoi gesti, il contorno della sua figura ritagliata dalla luce in modo da integrare i movimenti della performance al potenziale plastico dell'immagine. A questa plasticità si oppone lo stile di Shelley Winters, il cui personaggio sembra riprendere quello di *Un posto al sole* (George Stevens, 1950), ovvero una donna debole, lamentosa, ingenua e facile da ingannare. Nel film di George Stevens questo personaggio era costruito in opposizione a quello della protagonista, Liz Taylor. Taylor era contraddistinta da forti contrasti luminosi, abiti atti a sottolineare la linea sottile, camminata leggera e danzante e un registro sonoro chiaro e musicale. Winters invece ha una voce prima dolce e poi piagnucolosa, una silhouette incerta - nascosta sotto abiti larghi e filmata di spalle in opposizione ai primi piani luminosi di cui è oggetto la Taylor - e una gestualità pesante e maldestra, come il movimento con cui provoca il proprio annegamento. Tutti questi tratti, incarnati in *La morte corre sul fiume* dal personaggio di Willa,

sono cristallizzati nella sequenza della notte nuziale. Willa contempla la sua immagine allo specchio. La camicia da notte larga suggerisce la mancanza di forma di un corpo rovinato dalla maternità, mentre il contatto con il suolo dei piedi nudi non ha il rilievo sensuale evidente nell'Ava Gardner di Mankiewicz, ma al contrario non fa che rendere ancora più tozza la sua figura. Questo primo piano, però, è dolce e compiacente. Willa cerca di riconciliarsi con il suo corpo che da molto tempo le è estraneo. Poi raggiunge il marito in camera. Lui è disteso e le gira la schiena. Quando si volta verso di lei lo fa solo per farle capire che non la toccherà. Shelley Winters è incollata al muro. Protesta con un «No» pieno di sgomento. Quando lui le dice che non ci sarà alcun rapporto sessuale nella loro vita, lei lascia andare un gemito e cade in ginocchio, con il busto che sprofonda nel letto. Questo crollo è un movimento coreografico adattato al corpo senza grazia della Winters. Non esprime nulla in se stesso se non il fatto che ciò che teneva diritto il corpo molle del personaggio era quel che restava di un desiderio sessuale che ora la donna deve sacrificare. Tutta la scena sembra ruotare attorno al momento di questa caduta, accompagnata da un gemito animale. Se la frustrazione sessuale, tema molto dibattuto nel cinema americano di questi torturati anni cinquanta, è espressa in modo così crudo questo lo si deve unicamente al modo in cui la Winters “scivola” nel suo abbandono, uccidendo definitivamente il suo vecchio personaggio³⁴. La seconda parte della scena, in cui Mitchum trascina la partner davanti allo specchio per obbligarla a guardarsi, offre solamente un riflesso amaro della prima Willa allo specchio. Dietro il pretesto che il suo corpo sarebbe il «tempio della maternità», le viene detto che non è più desiderabile e che per questo dovrà cercare altrove il piacere. Il successivo piano ravvicinato della Winters, bagnato da una luce irrealmente proveniente dal basso e in contrasto con l'illuminazione piatta della camera, è l'immagine di una santa in attesa del martirio.

Con gli esempi ci fermiamo qui. Ciò che importa non è la volontà di rivolgere un'attenzione esclusiva all'attore, ma quella di riattivare una dimensione del senso trascurata, integrando l'apporto attoriale alla procedura analitica. Se ci sono dei film che “recitano” senza gli attori o al posto degli attori, ce ne sono pochi, anche tra quelli diretti dai registi più tirannici, che recitano contro gli attori. Ammettere che una parte del senso possa nascere a partire dagli attori e attorno ad essi non è né un sacrificio

³⁴ La caduta e il grido di Shelley Winters tratteggiano una dimensione animale della recitazione che contraddistingue anche Mitchum (Cfr. Philippe Fraisse, *Permanence des stars*, in «Positif» n°473-474, estate 2000) e che potrebbe essere ricondotta alla modalità con cui Laughton interpreta i codici del fantastico.

né una concessione: l'analisi può guadagnarne in vitalità e non deve temere di perdere l'anima.

Conclusione

«Oserò sognare, per un avvenire senza dubbio ancora lontano, la sparizione o quanto meno la specializzazione del cinemimo e la dominazione assoluta del cineplasta sul dramma formale precipitato nel tempo?»³⁵

Elie Faure non fu né il primo né l'ultimo a evocare l'avvento di un cinema e di un *cineplasta* liberati dalla presenza dell'attore, angelo maledetto della settima arte. Il cinemimo doveva sparire. Il motivo dell'ingombro costituito dall'attore ha attraversato tutte le epoche e tutti i discorsi, emergendo sia nelle manifestazioni d'avanguardia che nella ricerca precoce della naturalezza cinematografica. L'attore non ha più bisogno di essere un attore: questa è la tesi della maggior parte delle teorie estetiche che difendono il realismo o la plasticità. Bambini, uomini e donne della strada, animali: tutto e tutti possono recitare. I grandi professionisti allora spariscono nella luce e nei filtri, coperti di stoffe, il volto mummificato dal trucco o essi stessi truccati con la loro nudità, il corpo compresso da protesi. Quanto ai discepoli del Metodo, la ricerca di un'ipotetica verità li ha portati alla dissipazione nel vortice della fusione tra l'attore e il personaggio. I divi, infine, si appoggiano sull'architettura fragile di un'immagine.

Da qualsiasi punto di vista lo si osservi, l'attore non è l'uomo visibile di Balázs, ma al contrario *l'uomo invisibile*.

Nonostante ciò, pur vampirizzato, torturato, digitalizzato, deteatralizzato o trasformato in modello, l'attore resiste, l'attore insiste, come un corpo del quale nemmeno le inquadrature più mutilanti sono riuscite ad avere ragione. Corpo distrutto e condannato a essere ricostruito, non fosse che per lasciarsi sezionare, svuotare, laminare in un altro modo. È questa resistenza che abbiamo voluto mettere alla prova, mostrando - indubbiamente in modo poco esaustivo e troppo rapido, in quanto tutto è ancora da fare in questo settore - che una riflessione sull'attore permette di attraversare il cinema, la sua storia, le sue grandi questioni estetiche e culturali.

³⁵ E. Faure, *op. cit.*

L'attore è colui che data il film, ma allo stesso tempo lo strappa al suo tempo. Colui che, in uno stesso movimento, dà vita ai personaggi e li fissa in un'incarnazione eterna. Colui che guida lo spettatore nel film facendolo poi perdere nella finzione. Colui che impedirebbe al cinema di essere un'arte riconducendolo all'umano, ma in realtà impedisce al cinema di essere unicamente un'industria. Perché non esiste al mondo attore che non riesca a sfuggire al suo modello per diventare forma, idea, strumento. Lungi dall'eliminare l'attore, il cinema non ha fatto che arricchirlo di nuovi paradossi.

Bibliografia

A

- AA. VV., *Les Formalistes russes et le cinéma*, Nathan, Paris, 1996
- AA. VV., *La Direction d'acteurs par Jean Renoir*, tratto dal dossier *Pédagogique Courts-Métrages* della collana "Lycéens au cinéma" – APCVL, Château-Renault, 2001
- AFFRON Charles, *Star Acting – Gish, Garbo, Davis*, Dutton, New York, 1977
- AGAMBEN Giorgio, *Notes sur le geste*, in «Trafic», n° 1, inverno 1991
- AGEL Henri, *Le Cinéma a-t-il une âme?*, Le Cerf, Paris, 1952
- ALBERA François, KLEIMAN Naoum (a cura di), *Eisenstein, le mouvement de l'art*, Le Cerf, Paris, 1986
- ALBERA François (a cura di), *Vers une théorie de l'acteur - Colloque Lev Koulechon*, L'Age d'homme, Lausanne, 1994
- ALBERA François, *Albatros – Des Russes à Paris, 1919-1929*, Cinémathèque Française, Paris/Mazzotta, Milano, 1995
- ALBERA François, GILI Jean Antoine (a cura di), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris, 2001.
- ALLEN Robert Clyde, GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Nathan, Paris, 1993
- AMENGUAL Barthélémy, *Marilyn Chérie*, in «Cahiers du cinéma», n° 73, luglio 1957
- AMENGUAL Barthélémy, *Du réalisme au cinéma*, antologia a cura di Suzanne Liandrât-Guigues, Nathan, Paris, 1998
- AMIEL Vincent, *Le Corps au cinéma – Keaton, Bresson, Cassavetes*, PUF, Paris, 1998
- AMOSSY Ruth, *L'autobiographie des stars hollywoodiennes*, in «Vertigo - L'infilmable», n° 3, 1988
- ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e introduzione di Guido Paduano, Laterza, Bari, 1998
- ARNAUD Philippe, *Bresson, Cahiers du cinéma*, Paris, 1986
- ARNHEIM Rudolf, *Film come arte*, Feltrinelli, Milano, 1989
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1978, XXVI volumi. Le opere contenute sono state parzialmente tradotte in italiano. Tomo I: *L'ombelico dei limbi*, L'Obliquo, Brescia, 1991; *Bilboquet*, a cura di Daniele Garbuglia, Valdivento, Macerata, 1993; *Poeta nero e altre poesie*, a cura di Pasquale Di Palmo, Via del vento, Pistoia, 2000; *Sul suicidio e altre prose*, a cura di Pasquale Di Palmo, Via del vento, Pistoia, 2001; *L'arte e la morte*, a cura di Simone Pasko, Il Melangolo, Genova, 2003; *Poesie della crudeltà (1913-1935)*, a cura di Pasquale Di Palmo, Nuovi Equilibri, Roma, 2009. Tomo II: *Teatro Alfred Jarry, Due progetti di messa in scena, A proposito di un testo perduto*, in *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Einaudi, Torino, 2000. Tomo III: *A propos du cinéma: scritti di cinema*, a cura di Enrico Fumagalli, Liberoscambio, Firenze, 1981; *Lettere a Genica Athanasion 1921-40*, a cura di Edda Melon, Rosellina Archinto Editore, Milano, 1989; *Sei lettere a André Breton*, a cura di Carlo Pasi, L'Obliquo, Brescia, 1992; *Lettere ai prepotenti*, a cura di Marco Dotti, Nuovi Equilibri, Roma, 1999; *Del meraviglioso: scritti di cinema e sul cinema*, a cura di Goffredo Fofi, Minimum Fax, Roma, 2001; *Lettres du délire – Lettere dal delirio*, a cura di Pasquale Di Palmo, Nuovi Equilibri, Roma, 2003; *Lettere del Grande Monarca*, a cura di Pasquale Di Palmo, L'Obliquo, Brescia, 2004. Tomo IV: *I Cenci*, a cura di Giovanni Marchi, Einaudi, Torino, 1972; *Il teatro e il suo doppio, Il teatro di Séraphin*, in *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Einaudi, Torino, 2000.

Tomo VI: *Il monaco di M.G. Lewis nella versione di Antonin Artaud*, Bompiani, Milano, 2000. Tomo VII: *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Adelphi, Milano, 1991. Tomo VIII: *Messaggi rivoluzionari*, a cura di Marcello Gallucci, Montealeone, Vibo Valentia, 1994. Tomo IX: *Alice in manicomio: lettere e traduzioni da Rodez*, a cura di Leonardo Boero, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2008; *Al paese dei Tarabumara e altri scritti*, a cura di Claudio Rugafiori, Adelphi, Milano, 2009. Tomo XII: *Artaud le mômo. Ci-gît e altre poesie*, a cura di Giorgia Bongiorno, Einaudi, Torino, 2003. Tomo XIII: *Van Gogh il suicidato della società*, a cura di Paule Thévenin, Adelphi, Milano, 1988; *Per farla finita col giudizio di dio*, a cura di Marco Dotti, Nuovi Equilibri, Roma, 2000. Tomo XIV: *Succubi e supplizi*, a cura di Jean-Paul Manganaro e Renata Molinari, Adelphi, Milano, 2004

ASLAN Odette, *L'Acteur au XXe siècle*, Seghers, Paris, 1974

ASTRUC Alexandre, in «Cahiers du cinéma», n° 100, ottobre 1959

AUDÉ Françoise, *Asta Nielsen*, in «1895», n° 13, dicembre 1993

AUMONT Jacques (a cura di), *L'effet Koulechov*, in «Iris», vol. 4, n° 1, primo semestre 1986

AUMONT Jacques, *L'Image*, Nathan Université, Paris, 1990

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1992

AUMONT Jacques (a cura di), *La mise en scène*, Boeck Université, Bruxelles, 2000

AUMONT Jacques, *Les Théories des cinéastes*, Nathan, Paris, 2002

AUMONT Jacques, *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa, 2007

AURIOL Jean-Georges, *Vies libérées*, in «La Revue du cinéma», n° 3, maggio 1929

B

BALÁZS Béla, *L'estetica del film*, Editori Riuniti, Roma, 1975

BALÁZS Béla, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, introduzione di Marco Vallora, Einaudi, Torino, 2002

BANU Georges, *L'Homme de dos – peinture, théâtre*, Adam Biro, Paris, 2000

BARROT Olivier, CHIRAT Raymond, *Les Excentriques du cinéma français, (1929-1958)*, Henri Veyrier, Paris, 1985

BARTHES Roland, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1984

BARTHES Roland, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2008

BAZIN André, *Che cosa è il cinema?*, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano, 2008

BAZIN André, *Jean Renoir*, ed. J. Bazin e G. Lébovici, Paris, 1989

BENJAMIN Walter, *Che cos'è il teatro epico?*, in *Opere Complete IV. Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, 2001

BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 2004

BERGALA Alain, *L'acte cinématographique*, in *Rétoriques de cinéma*, «Vertigo», n° 6/7, 1991

BERGALA Alain, NARBONI Jean, *Roberto Rossellini*, Cahiers du cinéma, Paris, 1990

BERGALA Alain, *L'ipotesi cinema - Piccolo trattato di educazione al cinema nella scuola e non solo*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008

BERGMAN Ingmar, *Chacun de mes film est le dernier*, in «Cahiers du cinéma», n° 100, ottobre 1959

BEYLOT Pierre, *Politique de l'acteur chez Pasolini*, in «Europe», n° 947, marzo 2008

BIETTE Jean-Claude, *Cinémanuel*, P.O.L., Paris, 2001

BOGDANOVICH Peter, WELLES Orson, *Io, Orson Welles*, Baldini e Castoldi, Milano, 1993

BORDAT Francis, CHAUVIN Serge, GAUTHIER Brigitte (a cura di), *Bulletin du Ciclabo n°2*, Centre de Recherches d'Etudes Anglo-Américaines, Publidix, Paris X-Nanterre, 2000

BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production 1917-1960*, Columbia University Press, New York, 1985

BOUÉ Jacques, *Le Guide du figurant ou l'art d'être acteur de complément*, Editions du Puits Fleuri, Hericy, 1998

- BOULANGER Pierre, *Le cinéma colonial de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie*, Seghers, Paris, 1975
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan Cinéma, Paris, 1998
- BOURGET Jean-Loup, *L'icone et l'incarnation*, in «Positif», n° 473-474, luglio-agosto 2000
- BRAUDY Leo, *The World in a Frame – What We See in Films*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 2002
- BRECHT Bertolt, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2001
- BRENEZ Nicole (a cura di), «Admiranda – Le jeu de l'acteur», n° 4, 1989
- BRENEZ Nicole, *La nuit ouverte: Cassavetes, l'invention de l'acteur*, in «Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique – Le théâtre dans le cinéma», n° 3, Cinémathèque Française, Paris, inverno 1992-1993
- BRENEZ Nicole, *L'acteur au lieu du montable*, in «Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique – Le montage dans tous ses états», n° 5, Cinémathèque Française, Paris, primavera 1993
- BRENEZ Nicole, *Shadows. John Cassavetes*, Nathan Université, Paris, 1995
- BRENEZ Nicole, *L'acteur en citoyen affectif – Prenez garde à la sainte putain* di R. W. Fassbinder, in «Cinémathèque», n° 9, primavera 1996
- BRENEZ Nicole, *Acting – Poétique du jeu au cinéma (Allemagne année zéro)*, in «Cinémathèque», n° 11, primavera 1997
- BRENEZ Nicole, *Acting 2 – Rêves de corps, Lon Chaney plasticien*, in «Cinémathèque», n° 12, autunno 1997
- BRENEZ Nicole, *Frankly White: Actualités de l'abstraction dans la construction figurative*, in «Iris – Le personnage au cinéma», n° 24, autunno 1997
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier – de l'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, Bruxelles, 1998
- BRESSON Robert, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2008
- BURCH Noël, *Il lucernario dell'infinito*, Il Castoro, Milano, 2001
- BUTLER Jeremy G. (a cura di), *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Wayne State University Press, Detroit, 1999

C

- CANUDO Ricciotto, *L'officina delle immagini*, Bianco e Nero, Roma, 1966
- CERISUELO Marc, *Hollywood à l'écran: essai de poétique historique des films*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000
- CHAOUCHE Sabine, *L'Art du comédien – Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Honoré Champion, Paris, 2001
- CHAOUCHE Sabine, presentazione e dossier in DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, Paris, 2000
- CHEKHOV Michael, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1995
- CHION Michel, *Forme humaine*, in «Cahiers du cinéma», n° 407-408, maggio 1988
- CHION Michel, *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991
- CHION Michel, *L'homme qui marche*, in AUMONT Jacques (a cura di), *L'invention de la figure humaine*, Cinémathèque Française, Paris, 1995
- CHION Michel, *I mestieri del cinema – Dai capolavori del muto ai giorni nostri, tutte le professioni che realizzano la magia del cinema*, a cura di Manuele Ceconello e Simone Arcagni, Grafica Santhiasese, Santhià, 1999
- CHION Michel, *Quelques accents d'actrices dans le cinéma français*, in «Positif», n° 495, maggio 2002
- CHIRAT Raymond, *Les acteurs de seconds rôles dans la première décennie du cinéma parlant français*, in «Cinéregards», 10 dicembre 2000
- CIEUTAT Michel, VIVIANI Christian, *Pacino/De Niro. Regards croisés*, Nouveau Monde Édi-

tion, Paris, 2000

CIMENT Michel (a cura di), *Kazan par Kazan, Entretiens avec Michel Ciment*, Stock, Paris, 1973

CIMENT Michel (a cura di), *Entretien avec Shelley Duvall*, in «Positif», n° 268, giugno 1983

COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1986

COLLES Edward, *The Possessed*, in «The Australian Journal of Media and Culture», vol. 5, n° 2, 1990

D

DANEY Serge, *Ciné Journal*, Bianco & Nero, Roma, 1999

DE BAECQUE Antoine (a cura di), *Le cinéma des écrivains*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995

DE BAECQUE Antoine, *Amour des femmes, amour du cinéma – Une histoire de l'érotomanie dans la cinéphilie d'après-guerre*, in AUMONT Jacques (a cura di), *La Différence des sexes est-elle visible?*, Cinéma-thèque Française, Paris, 2000

DE KUYPER Éric, *Le corps, fabrication Hollywood*, in «Trafic», n° 24, POL, inverno 1997

DELEUZE Gilles, *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano 1985

DELLUC Louis, *Écrits cinématographiques II, Cinéma & Cie*, Cinéma-thèque Française, Paris, 1986

DELORME Stéphane, *Le plaisir du geste*, in «Cahiers du cinéma», n° 547, giugno 2000

DEVARRIEUX Claire, *Les Acteurs au travail*, Hatier/Cinq Continents, Paris, 1981

DIDEROT Denis, *Œuvres*, a cura di André Billy, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1951. Le opere contenute sono state parzialmente tradotte in italiano. *Paradossi sull'attore. I due amici di Bourbonne. I gingilli indiscreti. Sogno di D'Alembert*, Rizzoli, Milano, 1960; *Paradosso sull'attore*, La Vita Felice, Milano 2007; *Il nipote di Rameau, Mise au monde*, con una nota di Ermanno Cavazzoni, Quodlibet, Macerata, 2010

DOUCHET Jean, *Mise au monde*, in «Études cinématographiques», n° 14-15, primavera 1962

DREYER Carl, *Réflexions sur mon métier*, Paris, Cahiers du cinéma, Paris, 1983

DUVIGNAUD Jean, *L'acteur*, L'archipel, Paris, 1993

DYER Richard, *Star*, Kaplan, Torino, 2009

DYER Richard, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Routledge, New York, 2004

E

EISENCHITZ Bernard, *De Max Reinhardt à Hollywood*, in «Conférences del Collège d'histoire de l'art cinématographique – Le théâtre dans le cinéma», n°3, Cinéma-thèque Française, Paris, inverno 1992-1993

EJZENŠTEJN Sergej Michajlovič, *L'art de la mise en scène*, in «Cahiers du cinéma», n° 225, novembre-dicembre 1970

EJZENŠTEJN Sergej Michajlovič, *La regia. L'arte della messa in scena*, a cura di Piero Montani, Marsilio, Venezia 1989

F

FARCY Gérard-Denis, PRÉDAL, René, *Brûler les planches, crever l'écran – La présence de l'acteur*, L'Entretemps Éditions, Saint-Jean-de-Védas, 2001 (Atti del convegno organizzato nel gennaio 2000 presso l' Abbaye d'Ardenne par le CREDas)

FARINELLI Gian Luca, PASSEK Jean-Loup (a cura di), *Stars au féminin – Naissance, apogée et décadence du star system*, Éditions du Centre Pompidou, 2000

FAURE Élie, *Histoire de l'art*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1964

FAVRE Frédéric, *Mae West, le geste*, in «L'art du cinéma», n° 10, marzo 1996

FRAISSE Philippe, *Permanence des stars*, in «Positif», n° 473-474, estate 2000

G

GARCIA Gustave, *The Actor's Art*, T. Pettitt & co., London, 1882

GARDIES André, *Le Récit filmique*, Hachette, Paris, 1995

- GARDIES André, *Esquisse pour un portrait sémiologique de l'acteur*, Cerav, Abidjan, 1980, ripreso in *Le Conteur de l'ombre – Essais sur la narration filmique*, Aleas, Lyon, 1999
- GARDNER Ava, *Ava: mémoires*, Presses de la Renaissance, Paris, 1991
- GAUTEUR Claude, VINCEDEAU Ginette, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Nathan Cinéma, Paris, 1993
- GAUTHIER Guy, *Le Documentaire: un autre cinéma*, Nathan Université, Paris, 1995
- GODARD Jean-Luc, *Mai où sont les Garbo d'antan?*, «Cahiers du cinéma», n° 30, Natale 1953
- GUERIN Michel, *Philosophie du geste*, Actes Sud, Arles, 1995

H

- HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil (Points Essais), Paris, 1977
- HASKELL Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Rinehart and Winston, New York, 1973
- HEADLINE Doug, CAZENAVE Dominique, *John Cassavetes, portraits de famille*, Ramsay Cinéma, Paris, 1984
- HILL John, CHURCH GIBSON Pamela (a cura di), *American Cinema and Hollywood. Critical Approaches*, Oxford University Press, Oxford, 2000

I

- IVENS Joris, *Io-cinema. Autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano, 1979

J

- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Acteurs fétiches: le rêve d'une chose ?*, in «Revue d'esthétique», numéro Hors-série, n° 3, luglio 1992
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini – Portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995
- JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1954
- JULLIER Laurent, *L'analisi delle sequenze*, Lindau, Torino, 2005

K

- KESSLER Frank, *Le portrait-répère: l'actrice et le modèle*, in «Iris – Le portrait peint au cinéma», n° 14-15, autunno 1992
- KESSLER Frank, LENK Sabine, «...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses» – *Réflexions sur le geste dans le cinéma des premiers temps*, in COSANDEY Roland, ALBERA François (a cura di), *Cinéma sans Frontières 1896-1918. Images Across Borders*, Payot, Lausanne/Nuit Blanche, Québec, 1995
- KLAST Pierre, *Jane Fonda*, in «Cahiers du cinéma», n° 150-151, dicembre 1963-gennaio 1964
- KLEIST Heinrich von, *Anecdotes et petits écrits*, tr. it in *Opere*, a cura di Leone Traverso, Sansoni, Firenze, 1981
- KULEŠOV Lev, *Écrits (1917-1934)*, a cura di François Albera, Ekaterina Khokhlova e Valérie Posener, L'Age d'homme, Lausanne, 1994
- KRACAUER Siegfried, *Film: Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962; *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano, 1995

L

- LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire, SORLIN Pierre, *Générique des années 30*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1986
- LENK Sabine, *Cinéma d'attractions et gestualité*, in LAGNY Michèle, GILI Jean, MARIE Michel, PINEL Vincent (a cura di), *Les Vingt premières années du cinéma français*, AFRHC/Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995

LENK Sabine, *L'art de l'acteur sur la scène et devant la caméra (1895-1914)*, in HAMON-SIREJOLS Christine, GERSTENKORN Jacques, GARDIES André, *Cinéma et théâtralité*, Cahiers du Gritec, Aléas, Lyon, 1994

LETERRIER François, *Robert Bresson l'insaisissable*, in «Cahiers du cinéma», n° 66, natale 1956

LEUTRAT Jean-Louis, *Le Western – Quand la légende devient réalité*, coll. “Découvertes”, n° 258, Gallimard, Paris, 1995

LEUTRAT Jean-Louis, *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, Le Mani, Genova, 2008

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, LEUTRAT Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Klincksieck, Paris, 2001

LINDSAY Vachel, *De la caverne à la pyramide (Ecrits sur le cinéma 1914-1925)*, introduzione, traduzione e note di Marc Chénétier, Méridiens-Klincksieck, Paris, 2000, presente in *L'arte del film*, a cura di Antonio Costa, Marsilio, Venezia, 2008

LOTMAN Jurij M., *Semiotica del cinema*, Edizioni del Prisma, Catania, 2009

LOVELL Alan, KRÄMER Peter (a cura di), *Screen Acting*, Routledge, London-New York, 1999

M

MALTBY Richard, *Hollywood Cinema*, Blackwell Publishers, London, 1995

MARIE Michel, *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague in Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983*, Paris-Expérimental, Paris, 1985

MARIE Michel, VERNET Marc (a cura di), *Christian Metz et la théorie du cinéma*, in «Iris», n° 10, vol. 6, aprile 1990

MASSON Alain, *L'Image et la parole - L'avènement du cinéma parlant*, La Différence, Paris, 1989

MCGILLIGAN Patrick, *Cagney – the Actor as Auteur*, A.S. Barnes, New York/The Tantivy Press, London, 1975

MEJERCHOL'D Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, traduzione, prefazione e note di Béatrice Picon-Vallin, III volumi, L'Age d'homme, Lausanne, 1980. Le opere contenute sono state parzialmente tradotte in italiano: *L'ottobre teatrale (1918-1939)*, a cura di Fausto Malcovati, Feltrinelli, Milano, 1977; *Il revisore*, a cura di Anna Tellini, Monteleone, Vibo Valentia, 1997; *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano, 1998; *La rivoluzione teatrale*, a cura di Donatella Gavrilovic, Editori Riuniti, Roma, 2001; *Un ballo in maschera*, a cura di Anna Tellini, Bulzoni, Roma, 2003; *1918: lezioni di teatro*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano, 2004; *Trentatré svenimenti. Una domanda di matrimonio, L'anniversario, L'orso di Anton Cechov*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano, 2006. La curatrice degli *Écrits sur le théâtre* ha pubblicato un volume in italiano su Mejerchol'd: PICON-VALLIN Béatrice, *Mejerchol'd*, Micro Teatro Terra Marique, Perugia, 2006

METZ Christian, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1989

M. G., *Jacques Doillon: “Ponette” aurait dû être mon premier film*, in «L'Humanité», 25 settembre 1996

MILLAND Ray, *Wide-Eyed in Babylon*, The Bodley Head, London, 1974

MOINE Raphaëlle, *Stéréotypes et clichés*, in «RITM», n° 19, «Cinéma et littérature», Université Paris-X, 1999

MONOD Roland, *En travaillant avec Robert Bresson*, in «Cahiers du cinéma», n° 64, novembre 1956

MORIN Edgar, *Le Star*, Olivares, Milano, 1995

MOULLET Luc, *Politique des acteurs*, Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1993

MULVEY Laura, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in «Nuova dwf», n° 8, luglio-settembre, 1978

MURCIA Claude, MENEGALDO Gilles (a cura di), *L'Expression du sentiment au cinéma*, in «La Licorne», n° 37, UFR Langues Littératures Poitiers, 1996

N

NACACHE Jacqueline, *Mae West ou le pouvoir des vestales*, in «Contre Bande», n° 6, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2001

NAMIAND Arlette (a cura di), *Acteurs, des héros fragiles*, in «Autrement», n° 70, maggio 1985

- NAREMORE James, *Acting in the cinema*, University of California Press, Los Angeles, 1988
 NIETZSCHE Friedrich, *La nascita della tragedia*, Mondadori, Milano, 2007
 NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000
 NINEY François, *Le jeu de la vérité et ses acteurs*, in *L'Épreuve du monde – Entre réel et fiction*, Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche, Port de Vallée, 2000
 NOGUEZ Dominique, *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck, Paris, 1978
 NOVARINA Valère, *L'animale del tempo. Seguito da Lettera agli attori, Per Louis de Funès*, a cura di Gioia Costa, Bulzoni, 2003

O

- OIDA Yoshi, *L'attore invisibile*, Bulzoni, Roma, 2000

P

- PASQUIER Marie-Claire, *Hollywood et Broadway d'hier à aujourd'hui: le retour du comédien* in PICON-VALLIN Béatrice (a cura di), *Le Film de théâtre*, CNRS Editions, Paris, 1997
 PASSEK Jean-Loup, BRION Patrick (a cura di), *D.W. Griffith - Le Cinéma*, Cinéma/Pluriel - Centre Georges Pompidou, Paris, 1982
 PAVIS Patrice, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino, 2008
 PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale – Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2000
 PIERRE Sylvie, *Le décor de cinéma comme une scène et l'acteur comme un corps parlant*, in «Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique – Le théâtre dans le cinéma», n° 3, Cinémathèque Française, Paris, inverno 1992-1993
 PIERRE Sylvie, *Elements pour une théorie du photogramme*, in «Cahiers du cinéma», n° 226-227, gennaio-febbraio 1971
 PORTE Alain, *François Delsarte, une anthologie*, IMPC, Paris, 1992
 POWDERMAKER Hortense, *Hollywood, the Dream Factory – An Anthropologist Looks at the Movie-makers*, Little, Brown, Boston, 1950/Secker & Warburg, London, 1951
 PUDOVKIN Vsevolod Illarionovič, *Film Acting – A Course of Lectures Delivered at the State Institute of Cinematography*, Moscow, traduzione di Ivor Montagu, Georges Newnes Ltd, London, 1937
 PUDOVKIN Vsevolod Illarionovič, *L'attore nel film*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1947

R

- RAY Nicholas, *Azione! Lezioni di regia*, a cura di Susan Ray, Pratiche, Parma, 1994
 RAY Satyajit, *Ecrits sur le cinéma*, Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1985
 RENOIR Jean, *Ecrits 1926-1971*, Belfond, Paris, 1974.
 RENOIR Jean, *Entretiens et propos*, Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1986
 RENOIR Jean, *Entretien avec Jacques Rancière*, in «Balthazar», n° 4, estate 2001
 ROSSELLINI Roberto, BERGALA Alain, *Le Cinéma révélé*, Flammarion, Paris, 1988

S

- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris, 1999
 SELLIER Geneviève, *Danielle Darrieux, Michèle Morgan et Micheline Preste à Hollywood: l'identité française en péril*, in MOINE Raphaëlle, BARNIER Martin (a cura di), *France/Hollywood – Échanges cinématographiques et identités nationales*, L'Harmattan (Champs visuels), Paris, 2002
 SORLIN Pierre, *Estetiche dell'audiovisivo*, La Nuova Italia, Firenze, 1999
 STACEY Jackie, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London, 1994

STANISLAVSKIJ Konstantin Sergeevič, *La mia vita nell'arte*, a cura di Fausto Malcovati, La Casa Usher, Roma, 2009

STANISLAVSKIJ Konstantin Sergeevic, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Laterza, Bari, 1990

STERNBERG Josef von, *De Vienne à Shanghai. Les tribulations d'un cinéaste*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2001

STRASBERG Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, Gallimard, Paris, 1969

T

TRIER Lars von, *Les Idiots – Journal intime et scénario*, Alpha Bleue, Paris, 1998

TRUFFAUT François, *Les baricots du mal*, in «Cahiers du cinéma», n° 56, febbraio 1956

V

VALERY Paul, *Degas, danza, disegno*, Feltrinelli, Milano, 1980

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1989

VANOYE Francis, *Dispositifs narcissiques*, in «RITM», n° 20, Université Paris-X, 1999 (atti del convegno *Actes de vies et médias*)

VERDONE Mario, AMENGUAL Barthélémy, *La FEKS*, Serdoc (Premier Plan), Lione, 1970

VERTOV Dziga, *Articles, journaux, projets*, UGE, coll. 10/18, Cahiers du cinéma, Paris, 1972

VICHI Laura (a cura di), *L'uomo visibile. The visibile man. L'attore dalle origini alle soglie del cinema moderno*, Forum, Udine, 2002

VINCENDEAU Ginette, *L'ancien et le nouveau: Brigitte Bardot dans les années 50*, in «CinémAction», n° 67, primavera 1993

VINCENDEAU Ginette, REYNAUD Bérénice (a cura di), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, in «CinémAction», n° 67, secondo trimestre 1993

VINCENDEAU Ginette, *Stars and Stardom in French Cinema*, Continuum, London-New York, 2000

VIVIANI Christian, *Existe-t-il un acteur hollywoodien classique?*, in BORDAT Francis, CHAUVIN Serge, GAUTHIER Brigitte (a cura di), *Bulletin du Ciclabo n° 1*, Université Paris-X, 1998. In questo numero e nel n° 2 (2000) vari contributi sono dedicati agli attori

W

WARREN Paul, *Le Secret du star system américain – une stratégie du regard*, L'Hexagone, Montreal, 1989

Z

ZORKAĀ Neĭa, trad. in «Cahiers du cinéma», n° 220-221, maggio-giugno 1970

ZUCKER Carole (a cura di), *Making Visible the Invisible – An Anthology of Original Essays on Film Acting*, The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey-London, 1990

ZUCKER Carole, *In the Company of Actors – Reflections on the Craft of Acting*, Routledge, New York, 2001

Alcuni dossier e numeri speciali di riviste

L'acteur, in «Cahiers du cinéma», n° 66, Natale 1956

«Cinéma», n° 48, luglio 1960

L'acteur, in «Études cinématographiques», n° 14-15, primo trimestre 1962

Russie années vingt, in «Cahiers du cinéma», n° 220-221, maggio-giugno 1970

L'acteur aujourd'hui, in «Cinématographe», n° 61, ottobre 1980

Le casting et l'agent d'acteur, in «Cinématographe», n° 102, luglio 1984

Actors and Acting, in «Wide Angle», vol. 6, n° 4, 1985

Acteurs, in «Cahiers du cinéma», n° 407-408, maggio 1988

Quarante jeunes comédiens français des années 1990, in «Positif», n° 435, maggio 1997

Stars et acteurs en France, a cura di Denitza Bancheva, in «CinémAction», n° 92, terzo trimestre 1999

Acteurs anglo-saxons, in «Positif», n° 473-474, luglio-agosto 2000

100 acteurs américains, in «Cahiers du cinéma», n° 542, giugno 2000

Actrices françaises, in «Positif», n° 495, maggio 2002

Atti del convegno *Les figures de l'acteurs*, 23-25 maggio 2002, Université Paris III

Indice dei film

8 ½, F. Fellini, 1963, 188

8 donne e un mistero (8 femmes), F. Ozon, 2002, 174

A

A qualcuno piace caldo (Some Like It Hot), B. Wilder, 1959, 119, 139

A tempo pieno (L'emploi du temps), L. Cantet, 2001, 113

A. I. intelligenza artificiale (Artificial Intelligence: AI), S. Spielberg, 2001, 136

Accattone, P. P. Pasolini, 1961, 146

Ace Ventura – L'acchiappanimali (Ace Ventura: Pet Detective), T. Shadyac, 1994, 136

Actors (Les Acteurs), B. Blier, 2000, 113

abisso, L' (Afgunden), U. Gad, 1910, 22

Aguirre, furore di Dio (Aguirre, der Zorn Gottes), W. Herzog, 1972, 80

Ali Babà (Ali Baba et les quarante voleurs), J. Becker, 1954, 159

All'ultimo respiro (Breathless), J. McBride, 1983, 114

allegri vagabondi, Gli (Way Out West), J.W. Horne, 1937, 72

Amleto (Hamlet), L. Olivier, 1948, 69, 93

Anche i dottori ce l'hanno (The Hospital), F. Wiseman, 1970, 107, 108

angelo del male, L' (La Bête humaine), J. Renoir, 1938, 102

Angeli della strada (Malu Tianshi), Yuan Muzhi, 1937, 23

Anna Christie, C. Brown, 1930, 68

Apocalypse Now, F. F. Coppola, 1979, 31

apparenza inganna, L' (Le placard) F. Veber, 2001, 55

Arizona Junior (Raising Arizona), J. Coen, 1987, 136

Arrivederci, ragazzi (Au revoir les enfants), L. Malle, 1987, 153

assassino di un allibratore cinese, L' (The Killing of a Chinese Bookie), J. Cassavetes, 1976, 184

Aurora (Sunrise), F.W. Murnau, 1927, 50

avversario, L' (L'adversaire), N. Garcia, 2002, 113

B

Baby Doll – La bambola viva (Baby Doll), E. Kazan, 1956, 129

bacio della pantera, Il (Cat People), J. Tourneur, 1942, 56

Baise-moi – Scopami (Baise-moi), C. Trinh Thi, V. Desportes, 2000, 74

banda degli angeli, La (Band of Angels), R. Walsh, 1957, 121

bandito delle ore undici, Il (Pierrot le Fou), J.-L. Godard, 1965, 142

barkleys di Broadway, I (The Barkleys of Broadway), C. Walters, 1949, 125

bell'Antonio, Il, M. Bolognini, 1960, 189

bella di Mosca, La (Silk Stockings), R. Mamoulian, 1957, 125

bella e la bestia, La (La belle et la bête), J. Cocteau, 1946, 70, 139

Bellissima, L. Visconti, 1951, 154

Bianca, N. Moretti, 1984, 94

Bird, C. Eastwood, 1988, 66

Blair Witch Project, The – Il mistero della strega di Blair (The Blair Witch Project), D. Myrick, E. Sánchez, 1999, 142

Boudu salvato dalle acque (Boudu sauvé des eaux), J. Renoir, 1932, 181

Bowling a Columbine (Bowling for Columbine), M. Moore, 2002, 108

Bridget, A. Kollek, 2002, 80

Buco, Il (Le tron), J. Becker, 1960, 66, 148

buio nella mente, Il (La cérémonie), C. Chabrol, 1995, 16

C

Cabiria, G. Pastrone, 1914, 29

caduta della casa Usher, La (La chute de la maison Usher), J. Epstein, 1928, 178

cagna, La (La Chienne), J. Renoir, 1931, 89

Cantando sotto la pioggia (Singin' in the Rain), G. Kelly, S. Donen, 1952, 51

cantante di jazz, Il (The Jazz Singer), A. Crosland, 1927, 51, 67

cantante pazzo, Il (The Singing Fool), L. Bacon, 1928, 51

Casablanca, M. Curtiz, 1942, 104

Cast Away, R. Zemeckis, 2000, 139

Castig, E. Finkiel, 2002, 148

catene della colpa, Le (Out of the Past), J. Tourneur, 1947, 98

cavallo d'acciaio, Il (The Iron Horse), J. Ford, 1924, 117

Genere, F. Mari, 1917, 22

Cenerentola a Parigi (Funny Face), S. Donen, 1957, 119

Chacun sa chance, H. Steinhoff, R. Pujol, 1931, 62

Chinatown, R. Polanski, 1974, 98

Cime tempestose (Wuthering Heights), W. Wyler, 1939, 93

circo, Il (The Circus), C. Chaplin, 1928, 126

club dei 39, Il (The 39 Steps), A. Hitchcock, 1935, 83

colazione del bimbo, La (Repas de bébé o Le déjeuner de bébé), L. Lumière, 1895, 20, 24

Cosetta (It), C. G. Badger, J. Von Sternberg, 1927, 50

costola di Adamo, La (Adam's Rib), G. Cukor, 1949, 119, 167

covo dei contrabbandieri, Il (Moonfleet), F. Lang, 1955, 154

Crepa padrone, tutto va bene (Tout va bien), J.-L. Godard, J.-P. Gorin (1972), 170

Cyrano di Bergerac (Cyrano de Bergerac), J.-P. Rappeneau, 1990, 69

D

Decameron, Il, P. P. Pasolini, 1971, 88

delitto perfetto, Il (Dial M for Murder), A. Hitchcock, 1954, 122

Dernière femme, La – L'ultima donna, M. Ferreri, 1976, 139

Diario di una donna perduta (Tagebuch einer Verlorenen), G. W. Pabst, 1929, 50

Diario di un ladro (Pickpocket), R. Bresson, 1959, 87

Diavolo in corpo, M. Bellocchio, 1986, 143

direction d'acteur par Jean Renoir, La, G. Braunberger, 1969, 77

disprezzo, Il (Le mépris), J.-L. Godard, 1963, 53, 89, 112, 113, 140

dolce vita, La, F. Fellini, 1960, 188, 189

Domestic Violence, F. Wiseman, 2001, 107, 108

donna che visse due volte, La (Vertigo), A. Hitchcock, 1958, 84, 85

donna che voglio, La (Mannequin), F. Borzage, 1937, 118

donna del giorno, La (Woman of the Year), G. Stevens, 1942, 167

donna di Parigi, La (A Woman of Paris), C. Chaplin, 1923, 50

Donne (The Women), G. Cukor, 1939, 120
dottor Jekyll e Mr. Hyde, Il (Dr. Jekyll and Mr. Hyde), V. Fleming, 1941, 119
Dov'è la casa del mio amico? (Où est la maison de mon ami?), A. Kiarostami, 1987, 152
Due o tre cose che so di lei (2 ou 3 choses que je sais d'elle), J.-L. Godard, 1966, 96

E

E Dio creò la donna (Et Dieu créa la femme), R. Vadim, 1956, 63
È nata una stella (A Star Is Born), G. Cukor, 1954, 182
È nata una stella (A Star Is Born), W. Wellman, 1937, 182
Ed Wood, T. Burton, 1994, 58
Effetto notte (La nuit américaine), F. Truffaut, 1973, 93
Elephant Man, The, D. Lynch, 1980, 139
Emmène-moi, M. Spinosa, 1994, 150
energia e la Terra, L' (Power and the Land), J. Ivens, 1940, 106, 107
enfance nue, L', M. Pialat, 1968, 152
Enrico V (Henri V), L. Olivier, 1944, 93
Essere John Malkovich (Being John Malkovich), S. Jonze, 1999, 187
Estasi (Extase), G. Machaty, 1933, 140
eXistenZ, D. Cronenberg, 1999, 73

F

Fast Food Fast Women, A. Kollek, 2000, 80
Femmine folli (Foolish Wives), E. von Stroheim, 1922, 50
Fermata d'autobus (Bus Stop), J. Logan, 1956, 171
Final Fantasy: The Spirit Within, H. Sakaguchi, M. Sakakibara, 2001, 74, 75
finestra sul cortile, La (Rear Window), A. Hitchcock, 1954, 83, 84, 127, 158, 161
Fino all'ultimo respiro (À bout de souffle), J.-L. Godard, 1960, 114
Fiona, A. Kollek, 1998, 80
Follie d'inverno (Swing Time), G. Stevens, 1936, 125
Forrest Gump, R. Zemeckis, 1994, 111
Frankenstein, J. Whale, 1931, 139
Freaks, T. Browning, 1932, 148
Frenzy, A. Hitchcock, 1972, 83
Fronte del porto (On the Waterfront), E. Kazan, 1954, 129, 139, 161
Full Monty – Squattrinati organizzati (The Full Monty), P. Cattaneo, 1997, 147
Furia (Fury), F. Lang, 1936, 118, 120

G

gabinetto del dottor Caligari, Il (Das Kabinett des Dr. Caligari), R. Wiene, 1920, 56
garçu, Le, M. Pialat, 1995, 152
gatta sul tetto che scotta, La (The Cat on a Hot Tin Roof), R. Brooks, 1958, 129
Germania anno zero, R. Rossellini, 1948, 152
Gertrud, C. T. Dreyer, 1964, 183
Già vola il fiore agro (Déjà s'envole la fleur maigre), P. Mayer, 1960, 76
giglio nelle tenebre, Il (Die Liebe der Jeanne Ney), G. W. Pabst, 1927, 142
Giochi proibiti (Jeux interdits), R. Clément, 1952, 153
giorni del vino e delle rose, I (Days of Wine and Roses), B. Edwards, 1962, 119
Giorno di paga (Pay Day), C. Chaplin, 1922, 57
Giovane e innocente (Young and Innocent), A. Hitchcock, 1937, 83

- Giulia (Julia)*, F. Zinnemann, 1977, 170
gladiatore, Il (Gladiator), R. Scott, 2000, 111
Golem, wie er in die Welt kam, Der, P. Wegener, C. Boese, 1920, 56
Grand Hotel, E. Goulding, 1932, 52
grande abbuffata, La (La grand bouffe), M. Ferreri, 1973, 143
grande illusione, La (La grande illusion), J. Renoir, 1937, 112
grande sonno, Il (The Big Sleep), H. Hawks, 1946, 98
Greystoke la leggenda di Tarzan il signore delle scimmie (Greystoke, The Legend of Tarzan, Lord of the Apes),
 H. Hudson, 1984, 99, 100

H

- Hamlet*, K. Branagh, 1996, 69
Heat and Sunlight, R. Nilsson, 1987, 92
Highlander, l'ultimo immortale (Highlander), R. Mulcahy, 1986, 100
hirondelle et la mésange, L', A. Antoine, 1922, 50

I

- Idioti (Idioterne)*, L. von Trier, 1998, 74
imperatrice Caterina, L' (The Scarlett Empress), J. von Sternberg, 1934, 83
Improvvisamente l'estate scorsa (Suddenly, Last Summer), J. Mankiewicz, 1959, 129, 132
In the Mood for Love (Fa yeung nin wa), Wong Kar-Wai, 2000, 122
inafferrabile signor Jordan, L' (Here comes Mr. Jordan), A. Hall, 1941, 105
Incantesimo (Holiday), G. Cukor, 1938, 167
Incompreso, L. Comencini, 1966, 153
Incontriamoci a Saint Louis (Meet Me in Saint Louis), V. Minnelli, 1944, 154
infanzia di Ivan, L' (Ivanovo detstvo), A. Tarkovskij, 1962, 152
inaffiatore annaffiato, L' (L'arroseur arrosé), L. Lumière, 1895, 20
insospettabili, Gli (Sleuth), J. Mankiewicz, 1972, 186
Intrigo internazionale (North by Northwest), A. Hitchcock, 1959, 115, 127
Irma Vep, O. Assayas, 1996, 99
Irréversible, G. Noé, 2002, 151
isola del corallo, L' (Key Largo), J. Ruston, 1948, 16
Itto, J. Benoît-Lévy, M. Epstein, 1934, 144

J

- Jean de Florette*, C. Berri, 1986, 55
journal du séducteur, Le, D. Dubroux, 1996, 99

K

- Kids*, L. Clark, 1995, 154
Kinski, il mio nemico più caro (Mein liebster Feind – Klaus Kinski), W. Herzog, 1999, 80

L

- umanità, L' (L'humanité)*, B. Dumont, 1999, 57, 149
Lacenaire, F. Girod, 1990, 55
ladro, Il (The Wrong Man), A. Hitchcock, 1956, 84
Lady Eva (The Lady Eve), P. Sturges, 1941, 119
lamento sul sentiero, Il (Patber Panchal), S. Ray, 1955, 97
Lettera a tre mogli (A Letter to Three Wives), J. Mankiewicz, 1949, 68

- Liliom*, F. Lang, 1934, 63
Lolita, S. Kubrick, 1962, 64
Love streams – scia d'amore (Love Streams), J. Cassavetes, 1984, 91
Lui e lei (Pat and Mike), G. Cukor, 1952, 167
Lui portava i tacchi a spillo (Tenue de soirée), B. Blier, 1986, 139
Lulù – Il vaso di Pandora (Lulu, die Büchse der Pandora), G. W. Pabst, 1929, 50

M

- Maine Océan*, J. Rozier, 1986, 60
Makibefo, A. Abéla, 2001, 144
maman et la putain, La, J. Eustache, 1973, 99
Mamma Roma, P. P. Pasolini, 1962, 146
Mancia competente (Trouble in Paradise), E. Lubitsch, 1932, 52
Manon delle sorgenti (Manon des Sources), C. Berri, 1986, 55
Marocco (Morocco), J. von Sternberg, 1930, 161
Maschere di celluloido (Show People), K. Vidor, 1928, 50
mask – da zero a mito, The (The Mask), C. Russell, 1994, 140
Matrimonio in quattro (The Marriage Circle), E. Lubitsch, 1924, 117
mattatore di Hollywood, Il (The Errand Boy), J. Lewis, 1961, 111
Mélo, A. Resnais, 1986, 183
Miriam si sveglia a mezzanotte (The Hunger), T. Scott, 1983, 174
misteri di Shanghai, I (The Shanghai Gesture), J. von Sternberg, 1941, 83
Model, F. Wiseman, 1980, 108
monello, Il (The Kid), C. Chaplin, 1921, 153
Monica e il desiderio (Sommaren med Monika), I. Bergman, 1953, 140
morte corre sul fiume, La (The Night of the Hunter), C. Laughton, 1955, 189
Morte di un commesso viaggiatore (Death of a Salesman), V. Schlöndorff, 1985, 131
Mouchette, R. Bresson, 1967, 87
Mr. Smith va a Washington (Mr. Smith Goes to Washington), F. Capra, 1939, 104, 105, 137
mumma, La (The Mummy), K. Freund, 1932, 139

N

- Nadia et les hippopotames*, D. Cabrera, 1999, 147
Nanuk l'esquimese (Nanook of the North), R. Flaherty, 1922, 24
Niagara, H. Hathaway, 1953, 171, 172
Non si uccidono così anche i cavalli? (They Shoot Horses, Don't They?), S. Pollack, 1969, 170
Northern Lights, R. Nilsson, 1978, 92
nostra città, La (Our Town), S. Wood, 1940, 73
Notorius, l'amante perduta (Notorious), A. Hitchcock, 1946, 104
Notte d'estate in città (Nuit d'été en ville), M. Deville, 1990, 141
notte, La, M. Antonioni, 1961, 71

O

- Occhi senza volto (Les yeux sans visage)*, G. Franju, 1960, 65
ombra del vampiro, L' (The Shadow of the Vampire), E. Merhige, 2000, 187
Ombre (Shadows), J. Cassavetes, 1959, 91
Omicidio in diretta (Snake Eyes), B. De Palma, 1998, 72
Ordet, C. T. Dreyer, 1955, 182
Othon, J.-M. Straub, D. Huillet, 1969, 183

Ottavo giorno, L' (Le huitième jour), J. Van Dormael, 1996, 148

P

Painted Lady, The, D.W. Griffith, 1912, 176

Paisà, R. Rossellini, 1946, 114

Palcoscenico (Stage Door), G. La Cava, 1937, 120

Palombella rossa, N. Moretti, 1989, 94

Per scherzo! (Pour rire!), L. Belvaux, 1996, 99

Perdutamente tua (Now, Voyager), I. Rapper, 1942, 104

Petits Frères, J. Doillon, 1999, 152

piacere, Il (Le plaisir), M. Ophüls, 1952, 68

Place Vendome (Place Vendôme), N. Garcia, 1998, 80

Planet of the Apes – Il pianeta delle scimmie (Planet of the Apes), T. Burton, 2001, 139

Ponette, J. Doillon, 1996, 155

pornographe, Le, B. Bonello, 2001, 74

Pranzo alle otto (Dinner at Eight), G. Cukor, 1933, 120

Pretty Woman, G. Marshall, 1990, 159

prevaricatori, I (The Cheat), C. B. De Mille, 1915, 29

prezzo dell'inganno, Il (Deception), I. Rapper, 1946, 104

prigioniero del terrore, Il (Ministry of Fear), F. Lang, 1944, 122

Primo amore (Alice Adams), G. Stevens, 1935, 167

principe e la ballerina, Il (The Prince and the Showgirl), L. Olivier, 1957, 171

Psyco (Psycho), A. Hitchcock, 1960, 182

Pulp Fiction, Q. Tarantino, 1994, 99

Q

Quarto potere (Citizen Kane), O. Welles, 1941, 138

quattrocento colpi, I (Le quatre cents coups), F. Truffaut, 1959, 153

Questa è la mia vita (Vivre sa vie), J-L. Godard, 1962, 57

R

ragazza della quinta strada, La (5th Ave Girl), G. La Cava, 1939, 120

Ragazzi attori (Babes in Arms), B. Berkeley, 1939, 175

Rapacità (Greed), E. von Stroheim, 1924, 50

Re per una notte (The King of Comedy), M. Scorsese, 1983, 113, 161

Rebecca, la prima moglie (Rebecca), A. Hitchcock, 1940, 93, 96

regina Cristina, La (Queen Christina), R. Mamoulian, 1933, 121

regina Elisabetta, La (Les amours de la reine Élisabeth), H. Desfontaines, L. Mercanton, 1912, 22

regina Kelly, La (Queen Kelly), E. von Stroheim, 1928, 50

regola del gioco, La (La règle du jeu), J. Renoir, 1939, 157

relazioni pericolose, Le (Dangerous Liaisons), S. Frears, 1988, 187

Riccardo III (Richard III), L. Olivier, 1955, 93

Risorse umane (Ressources humaines), L. Cantet, 1999, 147

Ritorno a casa (Von para casa), M. de Oliveira, 2001, 186

Ritratto di signora (The Portrait of a Lady), J. Campion, 1996, 187

Roger and me, Roger e io (Roger & Me), M. Moore, 1989, 108

Romance, C. Breillat, 1999, 74, 141

rompicatole, Il (The Cable Guy), B. Stiller, 1996, 136

rosa tatuata, La (The Rose Tattoo), D. Mann, 1955, 129

S

- Sade*, B. Jacquot, 2000, 55
Salò o le 120 giornate di Sodoma, P. P. Pasolini, 1976, 89, 143
Salva e custodisci (Spasi i sokhrani), A. Sokurov, 1989, 98
sang d'un poète, Le, J. Cocteau, 1930, 81
Scandalo a Filadelfia (The Philadelphia Story), G. Cukor, 1940, 119
Scena di strada (Street Scene), K. Vidor, 1931, 120
schpountz, Le, M. Pagnol, 1938, 60
Sciopero (Stachka), S. M. Ejzenštejn, 1925, 44
Sciusià, V. De Sica, 1946, 152
scomparsi di Saint Agil, Gli (Les Disparus de St. Agil, Les), Christian-Jaque, 1938, 153
segno del leone, Il (Le signe du lion), E. Rohmer, 1962, 70
Senso, L. Visconti, 1954, 68
sentinelle, La, A. Desplechin, 1992, 66
Senza tetto né legge (Sans toit ni loi), A. Varda, 1985, 80
séparation, La, C. Vincent, 1994, 55
sera della prima, La (Opening Night), J. Cassavetes, 1977, 91
Settimo cielo (7th Heaven), F. Borzage, 1927, 50
Shining (The Shining), S. Kubrick, 1980, 159
Show Boat, G. Sidney, 1951, 124
Shrek, A. Adamson, V. Jenson, 2001, 74
signora del venerdì, La (His Girl Friday), H. Hawks, 1940, 120
signora di Shangai, La (The Lady from Shanghai), O. Welles, 1948, 126
signora Skeffington, La (Mr. Skeffington), V. Sherman, 1944, 104, 105
Sleep, A. Warhol, 1963, 60
sociologie est un sport de combat, La, P. Carles, 2000, 108
Sogni d'oro, N. Moretti, 1981, 94
Sonny Boy, A. Mayo, 1929, 51
Sono innocente (You Only Live Once), F. Lang, 1937, 120
Sono nato, ma... (Otona no miru ebon – Umarete wa mita keredo), Y. Ozu, 1932, 152
stanza del figlio, La, N. Moretti, 2001, 94
Stardust Memories, W. Allen 1980, 94
storia di Qiu Ju, La (Qiu Ju da guan si), Zhang Yimou, 1992, 111
Storie – Racconto incompleto di diversi viaggi (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages), M. Haneke, 2001, 151
straordinarie avventure di mr. West nel paese dei bolscevichi, Le (Neobychainye priklyucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov), L. Kulešov, 1924, 42
Stromboli, terra di Dio (Stromboli), R. Rossellini, 1950, 114, 181
Subway, L. Besson, 1985, 100
Sue, A. Kollek, 1997, 80
Suspense (The Innocents), J. Clayton, 1961, 153

T

- Tempeste sull'Asia o Il discendente di Gengis Khan (Potomok Chingis-Khana)*, V. Pudovkin, 1928, 48
Tempi moderni (Modern Times), C. Chaplin, 1936, 65
tempo ritrovato, Il (Le temps retrouvé, d'après l'oeuvre de Marcel Proust), R. Ruiz, 1999, 187
Terminator (The Terminator), J. Cameron, 1984, 136
terra trema, La, L. Visconti, 1948, 145
That's Entertainment! III, B. Friedgen, M. J. Sheridan, 1994, 126

- The Big One*, M. Moore, 1997, 108
Tootsie, S. Pollack, 1982, 139
Toro scatenato (*Raging Bull*), M. Scorsese, 1980, 139
Toy story – Il mondo dei giocattoli (*Toy Story*), J. Lasseter, 1995, 74
Trapezjo (*Trapeze*), C. Reed, 1956, 143
tua bocca brucia, La (*Don't Bother to Knock*), R. W. Baker, 1952, 171, 172

U

- uccelli, Gli* (*The Birds*), A. Hitchcock, 1963, 31
ultima risata, L' (*Der Letzte Mann*), F. W. Murnau, 1924, 72
Ultimo tango a Parigi, B. Bertolucci, 1972, 141
Un condannato a morte è fuggito (*Un condamné à mort s'est échappé*), R. Bresson, 1956, 66, 86, 184
Un cuore in inverno (*Un cœur en hiver*), C. Sautet, 1992, 66
Un tram che si chiama desiderio (*A Streetcar Named Desire*), E. Kazan, 1951, 129, 132
Un week-end su due (*Un week-end sur deux*), N. Garcia, 1990, 80
Una moglie (*A Woman Under the Influence*), J. Cassavetes, 1974, 91, 92
Una squillo per l'ispettore Klute (*Klute*), A. Pakula, 1971, 170
Une pure coïncidence, R. Goupil, 2002, 109
Uno, due, tre! (*One, Two, Three*), B. Wilder, 1961, 126
Uomini di domenica (*Menschen am Sonntag*), E. Ulmer, R. Siodmak, 1929, 144
Uomini e donne, istruzioni per l'uso (*Hombres, femmes, mode d'emploi*), C. Lelouch, 1996, 186
uomo bicentenario, L' (*Bicentennial Man*), C. Columbus, 1999, 140
uomo di Aran, L' (*Man of Aran*), R. Flaherty, 1934, 106
uomo invisibile, L' (*The Invisible Man*), J. Whole, 1933, 105
uscita dalle fabbriche Lumière, L' (*La sortie des usines Lumière*), L. Lumière, 1895, 69
uscita dal porto, L' (*La sortie du port*), L. Lumière, 1895, 20

V

- Vacanze Romane* (*A Roman Holiday*), W. Wyler, 1953, 119
valle del peccato, La (*Vale Abraão*), M. de Oliveira, 1993, 98
valle dell'Eden, La (*East of Eden*), E. Kazan, 1955, 129
Variété, E. A. Dupont, 1925, 57
Vertigine (*Laura*), O. Preminger, 1944, 98
Via col vento (*Gone with the Wind*), V. Fleming, 1939, 96, 121
Viale del tramonto (*Sunset Boulevard*), B. Wilder, 1950, 112, 113
Vicino alle stelle (*Man's Castle*), F. Borzage, 1933, 118
vie ne mefait pas peur, La, N. Lvovsky, 1999, 147
Vita da bohème (*La Vie de bohème*), A. Kaurismäki, 1992, 99
Vogliamo vivere! (*To Be or Not to Be*), E. Lubitsch, 1942, 183
Voleurs, Les, A. Téchiné, 1996, 174
Voyages, E. Finkel, 1999, 147, 148

Z

- Z la formica*, (*Antz*), E. Darnell, T. Johnson, 1998, 74
zarina, La (*Forbidden Paradise*), E. Lubitsch, 1924, 50
Zero in condotta (*Zéro de conduite*), J. Vigo, 1933, 152

Indice dei nomi

A

Abela A. 14
Adler S. 127, 131
Agamben G. 175
Agel H. 60
Aimos 103
Albéra F. 23n, 28, 39, 57, 129
Allen Robert C. 170
Allen Woody 94
Amengual B. 39, 42-43, 73, 130, 177
Amiel V. 67, 114, 124
Anderson R. 74
Andersson Bibi 99
Andersson Harriett 140
Andrews D. 98, 122
Anglade J. H. 141
Antoine A. 50
Antonioni M. 71
Ardant F. 68
Arditi P. 79, 186
Aristotele 18, 19
Arletty 67
Arnaud Ph. 86
Arnheim R. 29
Arnold E. 105
Artaud A. 133, 178
Arthur J. 120
Ascaride A. 79
Assayas O. 99
Astaïre F. 124, 126
Astruc A. 78
Aumont J. 39, 45, 52, 72, 78, 95, 106, 130-131, 179
Auriol J. G. 157
Auteuil D. 55, 66
Azéma S. 79

B

Bacall L. 16
Bacri J. P. 79
Baker C. 132
Balasko J. 79
Balázs B. 191
Banu G. 57
Bara T. 22, 116
Bardot B. 53, 63, 112, 140, 168, 174
Barnet B. 40

Barrymore John 178
Barrymore Lionel 175
Barthes R. 16, 31, 45-46, 54
Bartholomew F. 153
Baur H. 64, 67, 173
Baye N. 80
Bazin A. 24-25, 29-30, 69, 73, 95, 146, 152, 157-158
Becker J. 66, 148, 159
Beery W. 118
Bel Geddes B. 132
Bellocchio M. 143
Bellour R. 174
Bellucci M. 151
Belmondo J-P. 113-114, 141
Belvaux L. 99
Benigni R. 72
Benjamin W. 25, 45, 144
Bennett J. 112
Benoit-Levy J. 144
Bergala A. 79, 145, 150
Bergman Ingmar 79, 90-91, 99, 157
Bergman Ingrid 98
Berkeley B. 125
Bernhardt S. 22, 145
Berry J. 67
Bertini F. 55
Beylot P. 14, 88, 146
Biette J-C. 53
Binoche J. 135, 151, 174
Bitzer B. 49
Blanc M. 79, 139
Bogart H. 71, 78, 98, 112, 121-122, 158
Bogdanovich P. 138
Boisson C. 30
Boleslavski R. 127
Bond W. 104
Bonnaire S. 16, 80, 98
Bordat F. 50, 95, 122, 163
Bordwell D. 116, 163, 182
Borelli L. 55
Borzage F. 118
Boué J. 110
Bourdieu P. 44, 108
Bourget J-L. 118, 139, 162
Bow C. 50
Boyer C. 63, 68

Brando M. 10, 57, 71, 78, 129-130, 132, 139, 161
 Branagh K. 69, 94
 Brasseur P. 65
 Braudy L. 181, 182
 Braunberger G. 77
 Brecht B. 38, 45-46, 86, 94, 117, 129, 135
 Breillat C. 80
 Brenez N. 12, 45, 81, 106, 115, 134, 140, 152, 181, 184
 Bresson R. 46, 54, 66, 67, 85, 86, 87, 88, 98, 135, 138, 149, 184
 Bronson C. 81
 Brooks L. 50, 78, 79, 96
 Browning T. 79, 148
 Bruni Tedeschi V. 54
 Bunuel L. 81, 134, 187
 Burch N. 162
 Burroughs E. R. 99
 Burton T. 58
 Butler J. 165

C

Cabrera D. 147
 Cage N. 72, 136
 Cagney J. 126, 160, 161
 Caine M. 186
 Canele S. 149
 Cantet L. 113, 147
 Canudo R. 25, 26, 28, 156
 Capra F. 84, 104, 105, 120, 137, 138, 147, 160
 Carette 103
 Carles P. 108
 Caron L. 124
 Carrère E. 113
 Carrey J. 136, 140
 Carruthers B. 130
 Carton P. 81, 103
 Cassavetes J. 91, 92, 114, 132, 134, 184
 Cattaneo P. 147
 Cazenave D. 91
 Cerisuelo M. 113
 Chabrol C. 98
 Chaney L. 79, 140
 Chaouche, S. 19, 32
 Chaplin C. 28, 38, 43, 50, 51, 56, 57, 60, 65, 71, 95, 117, 123, 124, 126, 153, 157, 161
 Charpin, 67
 Chauvin S. 122, 163
 Chekhov M. 132
 Cheung M. 122
 Chevalier M. 68
 Chion M. 63, 68, 69, 71, 135, 156
 Chirat R. 103
 Christian-Jaque 139
 Chunibala D. 97

Cieutat M. 133, 143, 186
 Ciment M. 127, 159
 Clair R. 51
 Clark L. 154
 Clavier C. 79
 Clayton J. 153
 Clift M. 132
 Clouzot H.G. 142
 Clurman H. 127
 Cocteau J. 52, 63, 70, 80, 81
 Coen J.&E. 136
 Colless E. 156n
 Comencini L. 153
 Constantine E. 68
 Coogan J. 153
 Cooper G. 52, 132, 160
 Crawford Cheryl 127
 Crawford Joan 120
 Crawford John 186, 187
 Crosby B. 124
 Crosland A. 51
 Cukor G. 119, 120, 182
 Curtis T. 139

D

Dalio M. 67, 83
 Dan Zhao 23
 Daney S. 13, 85, 158
 Daniels W. 169
 Darroussin J. 79
 Davies M. 50, 113
 Davis B. 53, 57, 104, 120, 182
 Day J. 70
 De Baecque A. 157, 162
 De Funès L. 72, 183
 De Kuyper E. 162
 De Mille C. B. 113, 144
 De Niro R. 80, 132, 133, 139, 143, 186
 Dean J. 132
 Dearly M. 103
 Delamater J. 18n
 Delavaud G. 106
 Delay F. 98
 Deleuze G. 71, 124, 135
 Delluc L. 22, 26, 27, 156
 Delon A. 68
 Delorme S. 72
 Delsarte F. 34, 35, 41, 117
 Demazis O. 67
 Demy J. 187
 Deneuve C. 80, 174
 Depardieu G. 64, 69, 139, 183
 Dequenne E. 149
 Descartes, 136
 Despleschin A. 66

Detmers M. 143
Deval M. 103
Devarrieux C. 133
Deville M. 141
DeVito D. 117
Devos Emmanuelle 54
Devos Raymond 142
Diderot D. 32-34, 45, 47, 135
Dietrich M. 68, 79, 82, 96, 121, 161, 177
Doillon J. 134, 152, 155
Donen S. 119
Douchet J. 67
Dreyer C. T. 54, 89, 98, 134-135, 138, 182
Dubroux D. 99
Ducey C. 141
Dumont B. 57, 149
Duquenne P. 148-149
Durand J. 23
Durer A. 55
Duse E. 22
Dussolier A. 79, 113
Duvall S. 159
Duvignaud J. 17, 140
Dyer R. 63, 82, 121, 128, 133, 168, 169, 170-172

E

Eastwood C. 66, 93
Edwards B. 119
Eisenchitz B. 117
Ejzenstejn S.M. 39, 43-47, 123, 133, 135, 144, 147
Eisner L. 78
Ellen V. 124
Epstein J. 27, 73, 178
Eustache J. 13, 46, 99

F

Fabrizi A. 145
Fairbanks D. 26, 117, 178
Falconetti R. 39, 71, 103, 141, 157, 174, 183
Farcy G. D. 39, 71, 103, 141, 157, 174, 183
Farinelli G.L. 22, 40, 77, 154, 181
Fassbinder R.W. 79
Faure E. 95, 191
Favre F. 184
Fernandel, 60, 159
Ferrara A. 184
Ferreri M. 143, 187
Feuillade L. 22
Finch J. 83
Finkiel E. 147-148
Flaherty R. 10, 106, 107
Fleming V. 98, 119
Fonda Henry 84, 121
Fonda Jane 158, 170
Fontan G. 103

Ford J. 117
Fossey B. 153
Foster B. 83
Fox W. 22
Fraise P. 190
Francis Kay 52, 120
Francis Eve 23
Freed A.
Fresnay P. 112
Frey S. 113
Friedgen B. 126
Fusier-Gir J. 103

G

Gabin J. 44, 57, . 62, 67, 102, 173
Gable C. 121, 175
Gabiello 103
Gainsbourg C. 54
Gance A. 178
Garbo G. 52-54, 68, 97, 121, 145, 157, 163, 169, 177
Garcia N. 80, 113
Garcia G. 35
Gardies A. 12, 102
Gardner A. 121-122, 124, 190
Garfield J. 129
Garland J. 124, 153
Gassman V. 68
Gauteur C. 44, 62, 166, 173
Gauthier Brigitte 163
Gauthier Guy 109, 122
Gaynor J. 50
Gazzara B. 184
Gibson P. C. 166
Gili J. A. 23n
Gish L. 53, 55, 79, 116, 157
Godard J.-L. 31, 53-54, 57, 79, 80, 84, 96, 142, 157, 187
Gomery D. 170
Goupil R. 109
Gowland G. 49
Graham M. 57
Grant C. 85, 115, 119, 127, 160
Grayson K. 124
Greene G. 154
Greimas J. A. 102
Griffith David Wark 49, 55
Griffith Richard 43, 49, 57, 79, 144, 169
Guédiguian R. 79
Guérin M. 71, 126
Guillemin S. 141
Guitry S. 30, 52, 67, 68, 94

H

Hall A. 105
Hamon P. 96

Haneke M. 151
 Hansen M. 165
 Hardy O. 72
 Harlow J. 118, 120
 Harris J. 132
 Haskell M. 166, 167
 Hayakawa S. 29
 Headline D. 91
 Hedren T. 31
 Hepburn Audrey 54, 119
 Hepburn Katharine 119-21, 132, 166-167
 Herzog W. 80
 Hill J. 166
 Hitchcock A. 24, 83-85, 93, 104, 115, 122, 165, 181-182
 Hoffman D. 132, 139
 Holden W. 112
 Holm C. 68
 Hopkins M. 52
 Hudson H. 99-100
 Huppert I. 31, 98
 Hurt J. 139
 Hussey R. 119

I

Iampolski M. 41
 Ince T. 144
 Inkijinov V. 48, 123
 Ivens J. 106-107

J

Jacques-Catelain 23
 Jannings E. 23, 54, 72
 Jaoui A. 79
 Jeanne R. 28
 Jolie A. 142
 Jolson A. 51
 Jones J. 98
 Joubert-Laurencin H. 88-89
 Jourdan L. 68
 Jovet L. 39, 67, 112, 182
 Jovovich M. 98
 Jugnot G. 79

K

Karina A. 53, 57, 68, 79-80
 Karloff B. 139
 Karyo T. 78
 Kast P. 158
 Kaurismaki A. 99
 Kazan E. 76, 78, 127-129, 131, 135
 Kazanski B. 40
 Keaton B. 56, 94, 117, 124
 Keel H. 124
 Keeler R. 124

Kelly Gene 51, 124
 Kelly Grace 84, 117, 158
 Kéraudy J. 148
 Kessler F. 181
 Kholodnaia V. 40
 Kiarostami A. 10, 147, 152
 Kinski K. 80
 Kitano T. 122
 Kleist H. von 60-61
 Kollek A. 80
 Kozincev G. 39, 42-43
 Kracauer S. 24
 Kramer P. 57, 134, 182-183
 Krauss W. 23, 56
 Kresnik J. 183
 Kubrick S. 127, 159
 Kulešov L. 29, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 56, 80, 83, 102, 123, 150, 163
 Kurosawa A. 79
 Kuyper E. de 162

L

Laban R. von 36, 71
 La Cava G. 120
 Ladd A. 122
 Lagny M. 172
 Lalanne J. M. 75
 Lamarr H. 140
 Lambert C. 9, 100
 Lancaster B. 143
 Landau M. 58
 Lang F. 24, 56, 63, 93, 113, 117-118, 122, 181
 Lassalle M. 87
 Laughton C. 97, 189-190
 Laurel S. (Stanlio) 56 ???
 Law J. 136
 Le Clainche C. 184
 Le Vigan R. 103
 Léaud J-P. 80, 99, 153
 Leblanc G. 23
 Lefaur A. 103
 Leigh Janet 84, 182
 Leigh Mike 134, 147
 Leigh Vivian 96, 132
 Lemmon J. 119, 139
 Lenk S. 20-21, 181
 Leterrier F. 86-87, 184
 Leutrat J.-L. 24, 93, 180
 Levaco R. 40
 Levant O. 142
 Lewis J. 31, 56, 72, 93, 95, 111, 113, 140
 L'Herbier M. 23
 Lhermitte T. 79
 Liandrat-Guigues S. 73, 180
 Linder M. 23, 174

Lindsay V. 27
 Livrozet S. 113
 Lloyd H. 117
 Loach K. 147
 Lorre P. 54
 Losey J. 115
 Lotman I. 24, 63, 102
 Lovell A. 27, 134, 182-183
 Lubitsch E. 48, 52, 76, 117, 137
 Luchini F. 30, 68, 114, 186
 Lugosi B. 58
 Lumière A. 20
 Lvovsky N. 147
 Lyons S. 64

M

MacMurray F. 122
 Magnani A. 146
 Mahkmalbaf M. 147
 Majakovskij V. 43
 Mais S. 103
 Malden K. 132
 Malkovich J. 131, 186-187
 Maltby R. 182
 Mamoulian R. 121, 125
 Manfredi N. 68
 Mankiewicz J. 68
 Marais J. 63, 80, 139
 March F. 52, 182
 Marey E. J. 69
 Marie M. 71, 80, 101, 181
 Marielle J-P. 113
 Marie-Saint E. 129
 Marinetti F. T. 43
 Marken J. 103
 Marker C. 106
 Marshall Gary 160
 Marshall Herbert 52
 Martin D. 124
 Mason J. 64, 68, 182
 Masson A. 49, 52
 Mastroianni M. 188-189
 Mathis M. 103
 Mature V. 83
 Maupassant G. de 68
 McDonald P. 134, 171
 McGilligan P. 82, 160-161
 McKaye S. 117
 McLaren N. 81
 Mekas J. 130
 Méliès G. 20-21, 73, 136
 Menegaldo G. 50, 57, 124, 181
 Menez B. 60
 Menichelli P. 55
 Menjou A. 117

Meschke E. 152
 Metz C. 30, 101
 Meyer P. 68
 Meyerch'old 124, 131, 136, 151
 Meylan G. 79
 Michel M. 101
 Mifune T. 79
 Milland R. 84, 121-122
 Minelli V. 98
 Mitchum R. 98, 122, 189-190
 Mix T. 27
 Mizoguchi K. 13, 77
 Moine R. 63, 123
 Monod R. 85
 Monroe M. 12, 63, 71, 132, 157, 162, 171
 Montaigne M. de 17
 Moore M. 108
 Moreau J. 71, 174
 Moreno M. 103
 Morin E. 24, 49, 62, 103, 168-169
 Mozzukin I. 27, 29, 39, 83, 123, 163
 Moullet L. 121, 160
 Mounet-Sully 22
 Mulvey L. 164-165
 Murcia C. 28, 50, 57, 124, 181
 Murnau F. W. 56, 187
 Muybridge E. J. 69
 Muzhi Y. 23
 Myrick D. 142

N

Nacache J. 120, 163
 Namiand A. 133
 Naremore J. 35, 59, 83, 117, 127, 132, 143, 161, 175, 189
 Negri P. 50
 Newman P. 132
 Nicholson J. 72, 98, 159, 183
 Nielsen A. 9, 22, 27
 Nietzsche F. 32
 Nilsson N. 92-93
 Ninety F. 20, 128
 Niven D. 68
 Noailles C. & M. L. de 81
 Nortier N. 87-88
 Noussinova N. 40
 Novak K. 84
 Novarina V. 15

O

O'Brien M. 153-154
 Oida Y. 72
 Oliveira M. de 98, 186
 Olivier L. 93-94, 99, 131, 186
 Ollio 56

Ophuls M. 68
 Orlan 31, 143
 Oupenskaia M. 127
 Ovidie 74
 Ozu Y. 77, 152

P

Pabst G. W. 50, 78-79, 142
 Pacino A. 132-133, 186
 Pagnol M. 51, 79
 Pakula A. 170
 Palmer T. 137n
 Panofsky E. 55-56n, 97
 Pasolini P. P. 44n, 52, 79, 88-89, 143, 146
 Passek J.-L. 40, 49n, 55, 77, 154, 162n, 181
 Pavis P. 18-19, 34, 11, 176, 183
 Pearson R. 60n, 176, 182
 Pérec G. 57
 Petronio 17
 Pialat M. 54, 78, 134, 152
 Piccoli M. 186-187
 Pickford M. 116-117, 153, 178
 Pierre S. 29, 46, 64
 Pirandello L. 25
 Piscator E. 38, 129
 Platone 17-18
 Potamkin H. 82
 Pudovkin V. 40, 42, 47-48, 92, 107, 133
 Poujouly G. 153
 Powdermaker H. 167-168
 Powell Dick 125
 Powell Eleanor 124
 Prédal R. 39, 71, 103, 141, 157, 174, 183
 Préjean A. 67
 Preminger O. 98
 Presle M. 123, 139

R

Raimu 64, 67
 Rains C. 104-105
 Rancière J. 84
 Rapper I. 104
 Ray Nicholas 78, 121, 131
 Ray Satyajit 78, 97
 Recoing A. 113
 Redford R. 117
 Reed C. 143
 Reinhardt M. 23, 38, 117
 Rellys 67
 Renoir J. 52, 61, 69, 77, 84, 89, 91, 93, 98, 134, 181
 Resnais A. 79, 106, 187
 Reynaud B. 63
 Riccoboni A. 32
 Riccoboni Mme 33
 Richter H. 81

Rivette J. 78, 98, 134
 Roberts J. 160
 Robinson E. G. 54, 117
 Rode N. P. 90
 Rogers G. 120, 125
 Rohmer E. 52, 54, 71, 78
 Rooney M. 175
 Ropars M.C. 172
 Rossellini R. 114, 145-146, 150, 181
 Rouch J. 106
 Rousseau J.-J. 34, 59
 Rowlands G. 91-92
 Russel R. 120
 Ryan R. 78

S

Salinger E. 66
 Sanchez E. 142
 Sanders G. 68
 Sautet C. 66, 187
 Schaeffer J.-M. 112
 Schefer J.-L. 152
 Scheinfeigl M. 106
 Schneider M. 141
 Schotté E. 149-150
 Schreck M. 56
 Schwarzenegger A. 136
 Scorsese M. 80, 113
 Scott M. 73
 Seberg J. 68, 98
 Sellers P. 64
 Sellier G. 123n, 174
 Selznick D. 96
 Sennett M. 23, 43
 Serguine J. 175-176
 Servais J. 68
 Shakespeare 17, 38, 93
 Sheen M. 31
 Sheridan M. J. 126
 Sherman V. 104
 Shimura T. 79
 Sidney George 124
 Sidney Sylvia 120
 Siffredi R. 74
 Simon Michel 54, 67, 69-70, 89, 182
 Simon Simone 56
 Siodmak R. 144
 Sjoström V. 23
 Sokurov A. 98
 Sordi A. 68
 Sorlin P. 64-65, 172, 177, 179
 Spielberg S. 136
 Spinosa M. 150
 Stacey J. 166
 Stanislavskij C. 36-37, 40-41, 47, 49, 76, 121,

127-129, 131-135, 151, 178
Stanley K. 132
Stanlio 56
Stanwyck B. 119
Steiger R. 132
Steiner R. 132, 189
Sternberg J. von 31, 79, 81-83
Stevens G. 125, 167, 189
Stewart J. 68, 83-85, 105, 119, 127, 137, 160
Stiller M. 23, 163, 169
Strasberg L. 127-132, 136
Stroheim E. von 43, 49-50, 137
Sturges P. 119
Swanson G. 50
Sweet B. 176

T

Tapie B. 186
Taranger M. C. 134
Tarkovskij A. 152
Tati J. 56, 69, 72, 94
Taylor E. 16, 152-153, 189
Temple S. 153-154
Terzieff L. 30
Tessier V. 98
Tesson C. 138, 182
Testud T. 54
Thivisol V. 155
Thompson Anna 80
Thompson Kristin 116
Thurman U. 99
Tissier J. 103
Tognazzi U. 68
Totò 56
Tougas K. 81
Tracy S. 117-119
Trauberg L. 39, 42
Trier L. von 74
Trintignant N. 141
Trohler M. 106
Truffaut F. 80, 93, 99, 157

U

Ullmann L. 99
Ulmer E. 149

V

Vakhtangov E. 131
Valentin K. 56, 98, 165
Valentino R. 165
Valéry P. 175
Vallée M. 103
Valli A. 58, 68
Vanel C. 173
Vanoye F. 14, 94, 100

Varda A. 80
Verdone M. 42, 43
Vertov D. 42, 106
Viard K. 54, 113
Vichi L. 36, 42, 106, 129, 137, 180
Vigo J. 106, 152
Villeret J. 113
Vincendeau G. 44, 62-63, 121, 166, 173-174
Visconti L. 58, 145, 158
Viviani C. 122, 133, 143, 186
Vlady M. 96

W

Walken C. 72
Walker A. 169
Walters C. 125
Warhol A. 60
Warren P. 130, 132, 164
Waugh T. 107
Wayne J. 78, 122, 160
Wegener P. 23, 56
Welles O. 68, 94, 126-127, 138
Wellman W. 182
West M. 120, 184
White P. 27
Whitaker F. 66
Whiteley J. 154
Wiene R. 56
Wilder B. 119, 122, 126
Williams Esther 70
Williams Robin 140
Williams Tennessee 129
Winters S. 57, 170
Wiseman F. 107-108
Wood S. 10
Woodward J. 132
Wylar W. 119

Y

Yimou Zhang 111

Z

Zeami 161
Zorkaia N. 41-42
Zucker C. 60, 107, 129, 133
Zukor A. 22

Finito di stampare nel mese di novembre 2012
da Digitalbook - Città di Castello (PG)