

Mattia Lento

Universität Zürich (UZH)

Università degli Studi di Milano (UNIMI)

**La scoperta dell'attore
cinematografico in Europa**

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

Tesi di dottorato 2014

Philosophische Fakultät (UZH) – Prof. Dr. Margrit Tröhler

Facoltà di Studi Umanistici (UNIMI) – Prof. Dr. Elena Dagrada

INDICE

0. Premessa

- 0/1. Pudovkin
- 0/2. La scoperta dell'attore
- 0/3. Il teatro
- 0/4. Un cinema per l'attore
- 0/5. Esperienza cinematografica
- 0/6. Ostentazione
- 0/7. I materiali e il contesto
- 0/8. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*
- 0/9. I capitoli

I. Prima dell'attore

- I/1. Corpi, fantasmi, fenomeni da baraccone e *personalities* nel cinema delle origini
- I/2. *Mise en présence*, ostensione, performance e serie culturali
- I/3. Ostentazione e cinematografia-attrazione
- I/4: La lettura, lo sguardo e la prassi spettatoriali.

II. La trasformazione del cinema in Europa: il caso di Zurigo

II/1. Prima della rivoluzione, ovvero la sedentarizzazione dell'esperienza filmica a Zurigo

II/1.1. Il cinema prima delle sala

II/1.2. Il sistema di locazione e la nascita delle prime sale cinematografiche

II/2. Una rivoluzione produttiva, distributiva, spettacolare

II/3. La scoperta dell'attore a Zurigo. Asta Nielsen e non solo

II/4. Il ruolo dell'attore nell'affermazione del cinema nella sfera pubblica

III. Esperienza filmica, *mise en présence* e ostentazione dell'attore nel cinema della *seconde époque*

III/1. Paratesti

III/1.1. Kafka e l'attore cinematografico

III/1.2. Il manifesto cinematografico dalle origini alle seconde époque

III/1.3. L'attrice come artista e come mediatrice

III/1.4. La statua

III/2. *Limina* (parte I): il prologo visuale

III/3. *Limina* (parte II): l'inizio del film, il prologo narrativo e la morte in scena

III/3.1. Maciste alias Bartolomeo Pagano

III/3.2. La morte in scena

III/3.2.1. La morte in scena e il mattatore italiano: Ermete Novelli

III/3.2.2. Zacconi e la rappresentazione della morte nei manuali di recitazione per l'attore cinematografico

III/3.2.3 Eleonora Duse e la morte fuori scena

III/4. Il cinema della *seconde époque* e la performance nella performance

III/4.1. Il teatro

III/4.2. Il circo

III/5. Il ritratto dell'attore nel film della *seconde époque*

IV. La performance della *seconde époque*

IV/1. *Die letzten Tage von Pompeji* (il ritmo, il gesto e la mimica)

IV/2. *Heureka* (l'energia e l'espressione)

IV/3. Lyda Borelli: teatro, masochismo e nevrosi (intermedialità e Oltre)

IV/4. *Die Filmprimadonna* (l'attore come autore)

V. Il racconto dell'attore

V/1. *Devant le cinématographe*

V/2. Il desiderio d'attore

V/3. L'attore della *seconde époque* tra immaginario e quotidianità

V/4. Il racconto dell'attore e la modernità

V. Il racconto dell'attore

La scoperta dell'attore cinematografico in Europa

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

0. Premessa

0/1. Pudovkin

Nel 1935 viene pubblicata in Italia un'antologia degli scritti di Pudovkin intitolata *Film e fonofilm* a cura di Umberto Barbaro. Il teorico italiano traduce e riunisce gli scritti della prima fase teorica del regista russo, ovvero quella in cui egli è impegnato a sostenere con molta veemenza l'idea del montaggio come specifico cinematografico. Tra questi testi ne troviamo uno datato 1926: *Kinoregissior i kinomaterial*, tradotto in italiano con il titolo *Il regista e il materiale cinematografico*.¹ Questo breve scritto, tradotto in poco tempo in molte altre lingue, diviene uno dei testi più influenti della storia della teoria sull'attore cinematografico, nonostante esso contribuisca decisamente a segnare a metà degli anni Venti, secondo Karl Hickethier, uno spostamento dell'attenzione delle pratiche discorsive sul cinema dal problema dell'interprete a quello del montaggio.²

¹ Pudovkin 1961 (1926).

² Hickethier 1999: 39. Un cambio di prospettiva che, sempre secondo lo studioso tedesco, è rappresentato al meglio dalle due opere più famose di Balázs (1924; 1930). Per Hickethier la seconda opera di Balázs (1930) lo fa entrare di diritto tra gli esponenti di spicco di quella che lui definisce *Materialtheorie*. Un orientamento teorico radicale rispetto al problema dell'interprete cinematografico che si affaccerà a più riprese tra le pratiche discorsive di differenti epoche della storia del cinema. A segnare questo cambiamento di prospettiva contribuisce decisamente, come risaputo, l'avanguardia russa, che attorno al montaggio costruisce una pratica cinematografica e un orizzonte teorico molto influenti in tutta Europa. Fondamentale, a tal proposito, è la divulgazione, operata proprio dagli scritti di Pudovkin, del cosiddetto effetto Kulešov – o più semplicemente Effetto K. – pietra miliare della teoria cinematografica, una delle più folgoranti dimostrazioni delle possibilità del montaggio e della sua capacità di produrre significazione per addizione di inquadrature. Una serie di studi e

In questo saggio, il regista russo abbozza una storia evolucionistica, in cui il cinema da semplice fotografia in movimento diviene un'arte a tutti gli effetti grazie alla macchina da presa divenuta osservatrice mobile della realtà e al montaggio trasformatosi in principio ordinatore del visibile.³ Un'evoluzione che porterebbe con sé l'emergere della figura del regista come vero responsabile dell'opera filmica. Il regista cinematografico diviene così, per Pudovkin, il vero creatore dello spazio e del tempo cinematografici, il demiurgo di una nuova realtà priva di elementi superflui, colui che guida lo spettatore alla scoperta di un'esperienza percettiva fuori dall'ordinario fondata sull'espressività del particolare, del dettaglio, colui che organizza il materiale cinematografico, ovvero il profilmico, attraverso la sua «mise en cadre» e la successiva «mise en chaîne».⁴ Tra questo materiale rientra anche l'attore e gli atti performativi a lui richiesti per l'interpretazione di una data scena. Questi atti sono mediati e frammentati dallo sguardo del regista che ne trasforma l'intenzione e li riduce all'essenzialità più pura. All'attore spetterebbe, quindi, soltanto il compito di cooperare con il regista alla buona riuscita della creazione di quel materiale cinematografico necessario al film; una responsabilità che sembra ridursi alla sola abilità tecnica di compiere movimenti adeguati, di non uscire dal quadro e di entrare in sintonia con la visione del demiurgo-regista. L'attore del film, a differenza di quello di teatro, non deve interpretare una parte, ma possedere «requisiti e qualità reali che costituiscano un aspetto esteriore e un'espressione

conferenze tra anni Ottanta e anni Novanta hanno contribuito a riscoprire Kulešov al di là delle facili semplificazioni. Cfr. AA.VV. (a cura di) 1986 e Albera (a cura di) 1994.

³ Pudovkin (1961 (1926): 40) nel suo scritto cita a mo' di esempio una delle scene più forti di *Intolerance* (David Wark Griffith 1916 USA), in cui troviamo una donna che si vede condannare a morte il marito. Griffith non mostra mai la figura intera ma procede attraverso il montaggio a una frammentazione del corpo dell'attrice e della sua performance mostrandone in successione soltanto il viso, ovvero «il tremito angoscioso delle labbra, quasi un sorriso convulso tra le lacrime» e le mani «strette convulsamente e adunghianti le carni».

⁴ Questi due termini fanno parte notoriamente del vocabolario narratologico di André Gaudreault 1997 (1988).

capaci di suscitare nello spettatore una data impressione».⁵ Pudovkin parla addirittura di «materiale umano», spesso senza alcuna formazione specifica, le cui azioni non sarebbero altro che materiale grezzo da organizzare attraverso il montaggio. Il modello da imitare è un regista come Griffith, poiché conferisce importanza «agli effetti della *costruzione* della recitazione degli attori».⁶ Griffith e tutti i registi che si attengono alla tecnica del montaggio analitico, non sono solo creatori di tempo e spazio cinematografici, ma anche creatori di un'entità altrettanto astratta quale è l'attore cinematografico.⁷ Infatti, scrive Pudovkin:

l'opera dell'attore, nella creazione della propria immagine cinematografica, è determinata da un assai intricato complesso di elementi tecnici, che sono le condizioni propriamente specifiche del film. L'esatta conoscenza di esse è propria del regista, e l'attore può essere creativamente partecipe solo quando ne sia cosciente e abbia organicamente collaborato col regista e col soggetto alla preparazione del film.⁸

⁵ Pudovkin 1961 (1926): 64. L'obiettivo primario del regista russo, a differenza di Ejzenstejn, è quello di costruire un universo diegetico rispondente a canoni realistici. Sui film diretti da Pudovkin in rapporto al suo pensiero teorico e per una bibliografia esaustiva cfr. Sargeant 2000.

⁶ Pudovkin 1961 (1926): 66.* L'obiettivo primario del regista russo, a differenza di Ejzenstejn, è quello di costruire un universo diegetico rispondente a canoni realistici e Griffith sembra offrire lui un modello. Per un'interpretazione della produzione del russo in rapporto al suo pensiero teorico e per una bibliografia più esaustiva della nostra cfr. Sargeant 2000. * Quando non diversamente indicato i corsivi appartengono all'autore della citazione.

⁷ Pudovkin 1961 (1926): 70-72. Oltre al montaggio e al taglio dell'inquadratura è la luce a creare, a costruire l'attore.

⁸ Pudovkin 1961 (1926): 72. È interessante notare come il regista russo lasci comunque aperta la possibilità di una collaborazione attiva dell'attore (e non solo) nel processo creativo del film. Le posizioni di Pudovkin sull'attore si modificheranno a più riprese e appariranno meno radicali con il tempo. La veemenza dei primi scritti lascerà a poco a poco il posto a una poetica psicologista di stampo stanislavskiano, risalente quindi a teorie teatrali d'inizio Novecento, più consona alla politica culturale del regime stalinista incentrata sulla promozione di un realismo socialista privo dei caratteri sperimentali delle avanguardie. Cfr. Pudovkin 1939 (1934). ⁸ Pudovkin 1961 (1926): 66. L'obiettivo primario del regista russo, a differenza di Ejzenstejn, è quello di costruire un universo diegetico rispondente a canoni realistici e Griffith sembra offrire lui un modello. Per un'interpretazione della produzione del russo in rapporto al suo pensiero teorico e per una bibliografia più esaustiva della nostra cfr. Sargeant 2000.

⁸ Pudovkin 1961 (1926): 70-72. Oltre al montaggio e al taglio dell'inquadratura è la luce a creare, a costruire l'attore.

Pudovkin, nel suo percorso storiografico di stampo teleologico, accenna anche all'epoca in cui il cinema da fotografia animata, «vivente», avrebbe cercato di portarsi nel campo dell'arte. Proprio durante questa fase, che è facile far risalire grossomodo agli anni Dieci, il cinema sarebbe entrato in stretta relazione con il teatro, anche se esso non sarebbe stato altro che fotografia dell'arte dell'attore. Una caratteristica che non ci permetterebbe di parlare di recitazione cinematografica vera e propria, ma di semplice captazione e restituzione di una performance. Al cinema delle origini, primitivo per Pudovkin, seguirebbe quindi un'epoca di mezzo, dalle forti ambizioni artistiche, in cui emerge un attore che non può definirsi cinematografico, in quanto la sua performance non sarebbe costruita, assemblata a partire da materiali eterogenei, ma semplicemente registrata. L'attore e la sua performance, insomma, possono definirsi cinematografici soltanto se rispondono a un principio costruttivista governato completamente dal regista.⁹ Il paradosso è presto detto: l'attore al cinema è tale soltanto se nega la sua stessa etimologia, ovvero se da *agente* diviene *agito*.¹⁰

⁸ Pudovkin, 1961 (1926): 72. È interessante notare come il regista russo lasci comunque aperta la possibilità di una collaborazione attiva dell'attore (e non solo) nel processo creativo del film. Le posizioni di Pudovkin sull'attore si modificheranno a più riprese e appariranno meno radicali con il tempo. La veemenza dei primi scritti lascerà a poco a poco il posto a una poetica psicologista di stampo stanislavskiano, risalente quindi a teorie teatrali d'inizio Novecento, più consona alla politica culturale del regime stalinista incentrata sulla promozione di un realismo socialista privo dei caratteri sperimentali delle avanguardie. Cfr. Pudovkin 1939 (1934).

⁹ Pudovkin sembra mettere in atto relativamente al cinema della *seconde époque* una «lettura archivizzante» (Gaudreault – Marion 2012) dell'immagine cinematografica.

¹⁰ Ferdinando Taviani nell'Enciclopedia Treccani (Universo del corpo) ci ricorda nella voce "Attore" da lui compilata che il termine attore «viene dal latino *actor*, derivato di *agere*, "fare, agire". Fra le sue varie accezioni (già presenti nel vocabolo latino, e tutte riconducibili al senso generale di "chi ha un ruolo attivo in qualcosa"), la più comune è attualmente quella che indica "chi interpreta una parte in uno spettacolo".

LINK: http://www.treccani.it/enciclopedia/attore_%28Universo_del_Corpo%29/ [ultima consultazione 13/02/2014].

Se sono voluto tornare su un testo tanto conosciuto, canonico e per molti versi seminale rispetto a sviluppi successivi della teoria e della storiografia del cinema, è perché il mio lavoro ha instaurato un dialogo incessante, talora apertamente conflittuale, con le tesi sollevate dallo stesso.¹¹ Il mio lavoro si occupa infatti dell'emergere dell'attore cinematografico in Europa come elemento fondamentale dell'esperienza cinematografica a partire dal 1910 e per tutto quel periodo caratterizzato per Pudovkin da un cinema impegnato a fotografare l'arte dell'attore e identificabile, almeno in Europa, con il secondo decennio del Novecento. Scopo della mia tesi è stato proprio quello di analizzare questo processo e di individuare alcune delle conseguenze che questo stesso processo ha avuto sull'esperienza cinematografica degli anni Dieci.

0/2. La scoperta dell'attore

Ma perché parlare di “scoperta” dell'attore? Di primo acchito un tale titolo potrebbe rimandare alla pratica o alla sindrome storiografica, fortunatamente decaduta, di rintracciare presunte scoperte di figure di linguaggio da parte dei pionieri del cinema, presunte prime volte che preannunciassero il “vero cinema” al di là del “balbettio primitivo”. Inutile dire che una tale prospettiva non è quella del mio lavoro, poiché si è rivelata erronea e ha portato a fraintendere un periodo storico, quello delle origini, che soltanto oggi, grazie a un avvenuto cambiamento di paradigma storiografico e teorico, rivela tutta la sua autonomia di linguaggio e di espressione.¹² Questo titolo è piuttosto indicativo della volontà di riscrivere i primordi della storia del cinema dal punto di vista dell'attore, o meglio, del performer. Buona parte della

¹¹ Un ottimo lavoro sulle teorie sull'attore cinematografico degli anni Venti in Europa è quello di Francesco Pitassio (2002).

¹² Imprescindibile come decostruzione della storiografia antecedente al congresso di Brighton e come punto di partenza per approfondire il cinema delle origini è certamente Burch (1990).

riscoperta del cinema dei primi tempi è avvenuta infatti attraverso il filtro di due categorie considerate spesso antitetiche: attrazione e narrazione.¹³ L'emergere dell'attore è stato spesso dato per scontato, raccontato come naturale conseguenza della sempre maggiore importanza che in breve tempo ha assunto la narrazione.¹⁴ Non è così. La scoperta a cui faccio riferimento nel mio lavoro è sì legata al ruolo della narrazione, ma assume caratteri di forte indipendenza. La scoperta dell'attore di cui parlo – e in contemporanea del fenomeno divistico – avviene infatti tra il 1910 e il 1911, quando l'irrompere dei film di Asta Nielsen provoca una vera e propria rivoluzione in Europa dal punto di vista della produzione, della distribuzione e in particolare della programmazione delle sale.

Come hanno mostrato le ricerche di Corinna Müller e Martin Loiperdinger tutto ha inizio in Danimarca, ma si sviluppa successivamente in Germania.¹⁵ Una serie di successive ricerche condotte su scala locale hanno dimostrato che la rivoluzione Asta Nielsen è da considerarsi valida quantomeno su scala europea.¹⁶ La “scoperta dell'attore” è insomma un titolo che «non è fatto per comprendere, è fatto per prendere posizione».¹⁷ La presa di posizione intende sottolineare prima di tutto la cesura tra un'epoca prima di Asta Nielsen e un'epoca dopo Asta Nielsen.¹⁸ Si tratta di una scelta ben determinata, il cui intento principale è quello di difendere le peculiarità di un periodo che abbiamo deciso di definire, sulla scorta di Eric De Kuyper, come cinema della *seconde*

¹³ Non è un caso se André Gaudreault sembra riservargli davvero poco spazio nel suo compendio relativo al cinema delle origini. Cfr. Gaudreault 2004.

¹⁴ Le eccezioni ovviamente non mancano e per questo rimandiamo soprattutto al primo capitolo del nostro lavoro.

¹⁵ Cfr. almeno Müller 1994 e Loiperdinger 2010.

¹⁶ Cfr. Loiperdinger – Jung (a cura di) 2013. Il fenomeno Asta Nielsen, occorre ricordarlo, va ben oltre e raggiunge luoghi insospettati come dimostra la settima sezione del libro (Part VII: Outside the Western World). Il contesto che a noi interessa è però quello europeo. Cfr. anche AA.VV. (a cura di) 2009.

¹⁷ Foucault 1977 (1971): 43.

¹⁸ Su tale tema è interessante fare riferimento a Brewster 2004: 66-75.

époque.¹⁹ Anche se lo studioso fiammingo si riferisce indistintamente sia al cinema americano, sia a quello europeo, mentre noi soltanto a quest'ultimo, la presa di posizione di De Kuyper ci sembra assai coraggiosa e lodevole.²⁰ Come afferma Johnatan Crary, le periodizzazioni esistono solo nella testa dello storico e non appartengono alla Storia.²¹ Sono dei costrutti, dei dispositivi discorsivi ideologici e artificiosi. Continuità e discontinuità si intrecciano e compongono una matassa molto intricata. Non lo neghiamo. Il problema è che questi dispositivi fanno parte del pensiero dello storico e del teorico anche senza che questo lo dichiari o, peggio, se ne renda conto. È per un tale motivo che, forse, il cinema della *seconde époque* ha sofferto e non poco della sindrome da collocazione intermedia o da periodo di transizione. Una collocazione intermedia tra un «modo di rappresentazione primitivo (MRP)» e un «modo di rappresentazione istituzionale (MRI)», ad esempio, oppure semplice periodo di passaggio tra un «cinema delle integrazioni narrative (SIN)» e cinema classico a tutti gli effetti.²² Un periodo sovente interrogato per comprendere permanenze rispetto ai codici del cinema delle origini e mutamenti in direzione di quelli

¹⁹ Cfr. De Kuyper 1992a e De Kuyper 1992b. Interessante il giudizio dello studioso relativo a Eileen Bowser (1990), anche se riferito al cinema americano: «Bien qu'Eileen Bowser se garde de tenir un discours évaluatif sur les œuvres ou les auteurs, et qu'elle situe de manière fort intéressante et éclairante le cinéma dans son contexte économique et socio-culturel [...], elle ne parvient toutefois pas à se défaire du cadre téléologique qui veut que les années dix soient la transition entre les années d'avant et celles d'après. Cela se dévoile constamment dans les chapitres qui traitent des changements dans «la manière de raconter» abordés dans la seule perspective d'une narration en continuité, telle qu'on la connaît dans les années vingt» (De Kuyper 1992b: 59).

²⁰ Incredibile come la posizione di De Kuyper abbia avuto fino a oggi poco seguito. La lettura dell'autore è stata sollecitata dallo studio di due tra i pochi saggi che ne sposarono il medesimo punto di vista (Dagrada 1998: 255-264 e Dagrada – Gaudreault – Gunning 1998: 150-183). Il secondo tra questi due studi ci ha però messo di fronte anche all'esigenza di operare una distinzione, benché non così netta, tra il contesto europeo e quello americano. Questo tema sarà affrontato in profondità nel prosieguo del nostro lavoro.

²¹ Crary 1990: 7.

²² Queste distinzioni rimandano notoriamente alle categorie di Modo di Rappresentazione Primitivo (MRP) e Modo di Rappresentazione Istituzionale (MRI) introdotte da Noël Burch (1990) e a quelle introdotte da André Gaudreault (2004: 40-43) e Tom Gunning che parlano di Sistema della Attrazioni Mostrative (SAM), che andrebbe dal 1895 al 1906, e di Sistema dell'Integrazione Narrativa (SIN), che arriverebbe fino al 1913. Sulla messa in discussione di tali periodizzazioni cfr. anche Musser 1990 e Bowser 1990.

propri al cinema classico. Il cinema della *seconde époque* è il momento in cui l'attore emerge completamente dal corpo attrazionale del film, acquista visibilità, persino volume, diviene mediatore tra corpo spettatoriale e corpo del film, nonché parte fondamentale di quest'ultimo. Il cinema della *seconde époque* è il periodo in cui l'istituzione è impegnata a valorizzare, ma anche a negoziare questa presenza ingombrante, talora esorbitante, nei modi più disparati che andrò presto ad analizzare. Il divismo cinematografico è solo una parte di questo processo che porta con sé la creazione di un nuovo rapporto tra schermo e sala, tra corpo del film e corpo spettatoriale e sarà analizzato soprattutto in questa prospettiva.

0/3. Il teatro

Paradossalmente, per quanto superato sotto molti punti di vista, il sintetico disegno storiografico tracciato da Pudovkin riconosce proprio al cinema della *seconde époque* un'identità ben precisa. Peccato che il regista russo liquidi questo cinema come genericamente teatrale e, soprattutto, che neghi di attribuire agli interpreti del periodo la patente di attori cinematografici. Per ora ci limitiamo a sottolineare come Pudovkin nel suo giudizio sia condizionato dall'idea del «*théâtre comme 'mauvais objet'*», per riprendere un'espressione dello stesso De Kuyper.²³ È indubbio infatti che il cinema degli anni Dieci in Europa sia fortemente influenzato dalla serie culturale del teatro di prosa e dal melodramma. Questa influenza ha costituito per molti altri storici e teorici uno stigma nei confronti di questo cinema.²⁴ Molti autori, invece, sulla

²³ De Kuyper 1997: 60.

²⁴ Pensiamo quantomeno alla condanna del cinema degli anni Dieci da parte degli storici di Siegfried Kracauer (1947) e Lotte Eisner (1952). Pubblicati anche in Italia in Eisner 1983 (1952) e Kracauer 2007 (1947). Pensiamo soltanto anche alla presa di distanza critica di un Louis Delluc (1921 (1919) e 1985 (1920)) rispetto al cinema della *seconde époque*.

scorta anche dell'impegno della *Giornate del cinema muto* di Pordenone si sono impegnati a difendere a spada tratta il cinema degli anni Dieci europeo proteggendolo dalle accuse di teatralità, cercando di sottolineare la maestria "autenticamente" cinematografica di tale autore o le finezze di tale messa in scena.²⁵ Intento lodevole ma che a volte sembra ricadere nella stessa idea dell'estetica teatrale come fonte d'influenza riprovevole per il cinema. Fondamentali e per certi versi paragonabili al congresso di Brighton sono state le retrospettive delle *Giornate* dedicate all'*annus mirabilis* 1913,²⁶ insieme alle retrospettive dedicate al cinema tedesco «prima di Caligari»,²⁷ al cinema prerivoluzionario russo,²⁸ al cinema scandinavo degli anni d'oro²⁹ e pure a quelli italiano e francese.³⁰

Alcuni studiosi, sulla scorta di queste e altre riscoperte, pur non occupandosi soltanto di attorialità, hanno incarnato lo spirito che anima parte di questo lavoro: stiamo parlando della storiografia cosiddetta "post-Vardac", dal nome dell'autore di un celebre studio del 1948, in cui si analizzano i rapporti tra teatro tardo-ottocentesco e cinema delle origini americani e si descrive quest'ultimo come emulatore delle codificazioni formali e recitative del primo.³¹ Eric De Kuyper, ma anche Victoria Duckett,³² Matthew Solomon, Frank Scheide, soltanto per citare i nomi più noti, possono essere considerati membri di un gruppo che, rifiutando il determinismo di Nicholas Vardac e dei suoi epigoni, ha riformato lo studio dei rapporti tra teatro e cinema. Per loro il

²⁵ Cfr. sempre De Kuyper, 1997.

²⁶ L'edizione del 1993 delle *Giornate del Cinema Muto* di Pordenone ha dedicato spazio alla produzione mondiale dell'anno 1913. La rivista *Griffithiana* ha dedicato il numero 50 del maggio 1994 a questo anno straordinario per la produzione europea e non solo.

²⁷ Cfr. Cherchi Usai – Codelli (a cura di) 1990.

²⁸ Cfr. Cherchi Usai – Codelli – Montanaro – Robinson (a cura di) 1989.

²⁹ Cfr. Cherchi Usai (a cura di) 1986.

³⁰ Il cinema italiano è stato presente costantemente lungo tutte le edizioni, così come quello francese.

³¹ Vardac 1987 (1949). Sui rapporti tra teatro e cinema e sul cosiddetto gruppo "post-Vardac" rimandiamo al numero speciale del *Theatre Journal* (vol. 58, n. 04). In particolare a Waltz 2006. Della stessa autrice cfr. Waltz 2000.

³² Cfr. Duckett 2010.

rapporto tra i due media è frutto di un dialogo costante, di uno scambio di saperi, maestranze e modelli, da studiare in un'ottica interdisciplinare. Insieme a questo gruppo informale, autori quali James Naremore, Ben Brewster, Lea Jacobs, Roberta Pearson, Yuri Tsivian, David Mayer, Knut Hickethier, soltanto per citarne alcuni, hanno saputo guardare ai rapporti tra teatro e cinema con occhi nuovi, evitando di cadere in discorsi generici.³³ Di particolare importanza, per quanto ci riguarda, è pure il contributo della tetralogia d'area italiana. Studiosi quali Gerardo Guccini, Sandra Pietrini, Maria Paola Pierini, Gigi Livio, Armando Petrini, Claudio Vicentini, Cristina Jandelli, soltanto per citarne alcuni, hanno importato negli studi cinematografici saperi prima sconosciuti che hanno avuto influenze positive sui lavori delle generazioni più giovani.³⁴ In particolare hanno dimostrato che parlare genericamente di rapporti tra teatro e cinema è deleterio, talora inutile. Soprattutto per quanto riguarda lo stile attorico, occorre fare riferimento a determinate scuole, esperienze o personalità. La presenza di attori del teatro di prosa, inoltre, è un fattore che influenza sotto più punti di vista il cinema muto. A partire dalla Francia e ancor prima di Asta Nielsen, questa presenza è decisiva per rompere l'anonimato degli interpreti cinematografici, influenza l'estetica cinematografica stessa, stimola un dibattito relativo al tema del performer e offre delle categorie interpretative relative alla recitazione cinematografica. I rapporti con il teatro giocano un ruolo fondamentale in più parti del mio lavoro, in particolare lo studio di alcuni manuali destinati agli attori dell'epoca del muto rivela una fortissima influenza

³³ Tutti questi autori, insieme ad altri, li incontreremo nel corso del nostro lavoro. La nostra adesione non va a tutte le tesi che essi sostengono, ovviamente, bensì al rigore con cui analizzano i rapporti intermediali tra cinema e teatro.

³⁴ Cfr. almeno Livio – Petrini – Pierini (a cura di) 2007; Livio 2007; Pietrini 2007; Jandelli 2006; Jandelli 2007 e Vicentini 2012a. Tra le nuove leve segnaliamo Denis Lotti (2008) e Luca Gherardi (2009) che sono tra quelli che più di altri hanno dedicato importanti ricerche sull'attore cinematografico. Il primo ha pubblicato un pregevole volume su Emilio Ghione e ha scritto una tesi sul divismo maschile nel cinema muto italiano in attesa di pubblicazione, il secondo invece ha lavorato durante le sue ricerche di dottorato sui rapporti tra l'attore teatrale italiano e il cinema muto. Rimando anche a Lento 2011: 109-116 e Lento 2013: 394-404.

delle teorie, delle pratiche, della *doxa* circolanti all'epoca in ambiente teatrale.³⁵ I punti di contatto tra teatro e cinema durante la *seconde époque* sono molteplici, sarà impossibile affrontarli tutti, ma la nuova consapevolezza intermediale, di cui accennavo sopra, sarà la cifra per interpretare più aspetti dell'attore, del film e del cinema della *seconde époque*. Senza contare, ovviamente, le molteplici influenze di altri media che si vengono ad aggiungere a quella teatrale.

0/4. Un cinema per l'attore

Oltre ai travasi di esperienze, convenzioni, formazioni discorsive d'impronta teatrale nel cinema, ci si occuperà del tema della messa in scena in profondità, argomento centrale di molti studi pregevoli dedicati al cinema europeo degli anni Dieci.³⁶ Proprio la messa in scena in profondità, insieme alla ripresa in continuità e allo stile attorico, è stata la caratteristica che più di altre ha fatto parlare in senso negativo di teatralità del cinema della *seconde époque*, nonché di ritardo del cinema europeo nei confronti di quello americano, rappresentato soprattutto dallo sperimentalismo griffithiano.³⁷ In realtà, come hanno mostrato alcuni studi degli autori già citati, non si tratta assolutamente di ritardo, bensì di scelte estetiche ponderate che, tra le altre cose, presentano fondamentali differenze con il dispositivo teatrale. Anzi, al contrario, a partire

³⁵ Una prima analisi di parte di questi manuali si trova in Lento 2013.

³⁶ Ben Brewster (1990) è stato uno dei primi studiosi ad affermare l'alternativa europea in termini non evolucionistici. Cfr. anche Dagrada – Gaudreault – Gunning 1998. Occorre però tenere presente il monito di David Bordwell (1997: 199) che, pur sostenendo delle differenze tra USA ed Europa, invita a non assolutizzare questa dicotomia, ovvero quella tra montaggio analitico e riprese in continuità. Nello stesso studio, Bordwell fa risalire questa differenza alla centralità del produttore nel cinema americano, che faceva crescere d'importanza i momenti di pre- e post-produzione, mentre in Europa, la centralità del *direttore artistico*, portava a concentrarsi sulla messa in scena.

³⁷ Il Rappresentante più celebre di questa linea di pensiero è Barry Salt (2009 (1983)).

da un confronto tra *Enoch Arden* (David Wark Griffith 1911 USA) e *Padre* (Dante Testa – Gino Zaccaria 1912 USA) – ispirato dalla testimonianza critica di Malwine Rennwert³⁸ e da diatribe successive relative al regista statunitense – si arriverà a sostenere addirittura una stabilità maggiore del cinema europeo rispetto a quella griffithiano: agli albori degli anni Dieci il cinema del vecchio continente è quello che ha già trovato un assetto formale che perdurerà stabilmente lungo tutto il decennio, un assetto teso soprattutto a valorizzare, in una maniera del tutto particolare e per certi versi irripetibile, l'attore.³⁹

Il cinema europeo degli anni Dieci, perlomeno quello che costituisce un'alternativa alla frammentazione dell'inquadratura operata dal cinema americano attraverso il montaggio, è stato infatti un momento straordinario per l'arte dell'attore. Questi film non sono eccellenti soltanto dal punto di vista della composizione del quadro, della messa in scena o della fotografia, ma anche perché, attraverso la ripresa in continuità, concedono agli interpreti un'autonomia creativa straordinaria, concedono lo spazio per dispiegare gli effetti.⁴⁰ Nel caso di *Padre* (e di altri esempi che andremo ad analizzare) è difficile non pensare che proprio la presenza dell'attore teatrale, nella fattispecie del mattatore Ermete Zacconi, sia tra le cause da attribuire al consolidamento di un'alternativa all'europea rispetto alla frammentazione operata dal montaggio analitico.⁴¹ Molti di questi film, lungi dall'essere fotografia dell'attore, offrono

³⁸ Malwine Rennert, "Heureka", *Bild und Film*, a. 5, n. 2 ora in Diederichs 2004.

³⁹ Il dibattito sulle differenze tra cinema americano e cinema europeo degli anni Dieci ha segnato soprattutto la fine degli anni Novanta. Siamo consapevoli di trovarci di fronte a un dibattito in qualche modo datato ma, crediamo invece, sia necessario riaprirlo e affrontarlo di nuovo dal punto di vista dell'attore cinematografico.

⁴⁰ La presenza non sempre secondaria di figure di montaggio alquanto ardite, della frammentazione del piano o di tagli d'inquadratura particolari dimostra che le scelte dei cineasti europei erano assolutamente ponderate.

⁴¹ Questa ipotesi non è presa in considerazione, ad esempio, da Bordwell, che spiega le ragioni dell'alternativa europea con la maggiore importanza attribuita nel vecchio continente al direttore di scena rispetto al produttore, egemone in USA, che avrebbe fatto accrescere d'importanza le fasi preliminari delle riprese e la post produzione. Su tale punto rimandiamo anche a Alovisio 2005: 158-159. Occorre anche dire che la messa in scena in profondità non

al contrario effetti di presenza del corpo attoriale straordinari, nonché forme alternative di coinvolgimento spettatoriale, anche senza l'ausilio di particolari tagli di inquadratura o del montaggio. Senza contare che spesso, come nel caso di Asta Nielsen e delle dive italiane, erano proprio le attrici a favorire un tale modo di produzione, e, per molti versi, ad autodirigersi.⁴² Il cinema della *seconde époque* schiude spazi impensabili per l'arte dell'attore e arriva addirittura in alcuni casi a concedere patenti d'autorialità all'interprete.

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

è prerogativa del cinema della *seconde époque*, benché essa proprio in questo periodo venga portata alla perfezione. Cfr. Bordwell 1997: 158-221.

⁴² Su questo argomento e per il contesto tedesco rimando almeno a Schlüpmann 1990.

0/5. Esperienza cinematografica

Il concetto di esperienza cinematografica, intesa come «la particolare modalità con cui l'istituzione cinematografica fa fruire a uno spettatore un film»,⁴³ ha accompagnato la strutturazione del mio lavoro.⁴⁴ Ho cercato infatti di costruire e interpretare frammenti relativi a differenti aspetti di un'archeologia dell'esperienza cinematografica degli anni Dieci in rapporto all'emergere dell'attore cinematografico. Il passaggio epocale («Medienumbruch»)⁴⁵ provocato dalla comparsa dei film di Asta Nielsen, come ricordato, è stato il perno attorno al quale strutturare il mio lavoro. A partire da questo momento in poi, l'esperienza dell'andare al cinema non è più la stessa. Ciò che cambia è in primo luogo la *séance*, il programma tipico dello spettacolo cinematografico offerto dalle numerose sale, costruito attorno a una pellicola di metraggio spesso superiore al chilometro e non più a partire da vedute poste praticamente sullo stesso piano d'importanza. Questo passaggio ha avuto numerose conseguenze registrabili non solo a livello contestuale, ma anche a un livello paratestuale e testuale. L'attore cinematografico, o meglio, la sua immagine in breve tempo colonizza la sfera pubblica europea non solo attraverso il film, ma anche attraverso disparate forme paratestuali, manifesto cinematografico in primis. Proprio la presenza dell'attore sui manifesti, come vedremo, non è soltanto fondamentale per ricostruire il rapporto che si viene a instaurare tra l'attore stesso e lo spettatore, ma costituisce talora un'esperienza a se stante, la cui importanza è stata spesso sottovalutata.

⁴³ Casetti 2007: 1.

⁴⁴ In realtà le ultime evoluzioni della semiotica portano proprio in direzione di una semiotica dell'esperienza, disciplina oramai contaminata con la fenomenologia e persino con apporti cognitivisti e delle neuroscienze. Per un approfondimento di tale prospettiva cfr. Eugeni 2010. In questo testo, un manuale introduttivo ed operativo, si trova anche una ampia bibliografia a cui rimandiamo.

⁴⁵ Cfr. Loiperdinger 2010.

A occupare una posizione centrale nel seguente lavoro non poteva che essere però l'esperienza spettatoriale inscritta nel testo filmico stesso. Fondamentale, sotto questo aspetto, è l'impostazione teorica di natura semiotica sostenuta con grande convinzione da Ruggero Eugeni. Lo studioso ha infatti contribuito a rinnovare gli studi di settore in Italia, portando la semiotica fuori dalle secche teoriche in cui rischiava di incagliarsi.⁴⁶ In particolare è il suo progetto di semiotica dell'esperienza mediale a giocare un ruolo di primo piano nella strutturazione di parte di questo lavoro. L'intento principale di Eugeni è quello di sostenere il principio della natura costruita e progettata dell'esperienza mediale contro chi teorizza una sua «naturalizzazione».⁴⁷ Inoltre, l'idea di testualità a cui pensa Eugeni è, per così dire, “debole”, ovvero pronta ad accogliere la dimensione sensibile ed emotiva dei fenomeni di significazione, oltre che la distinzione tra questi fenomeni e le pratiche sociali a cui sono sottoposti. In questo senso, abbiamo spesso utilizzato il termine “corpo del film” per indicare il testo filmico e le “protesi” per indicare invece le forme paratestuali, altrettanto importanti per rintracciare le forme dell'esperienza filmica.⁴⁸ Compito della semiotica dei media è infatti proprio quello di avanzare ipotesi relative alla progettualità esperienziale (*Erfahrungsmodus*) inscritta nei materiali mediali analizzati.⁴⁹ Una progettualità esperienziale che può sottoindere una modalità percettiva, un rapporto con questi stessi materiali che vada al di là della sola lettura o semplicemente, dal nostro punto di vista, effetti

⁴⁶ Cfr. Eugeni 2010: 61-62.

⁴⁷ Eugeni 2010: 16.

⁴⁸ Sul concetto di “protesi” nella teoria dei media rimandiamo a Roesler – Stiegler (a cura di) 2005: 210-213. Per quanto ci riguarda invece il paratesto è il luogo dell'estensione del corpo del film in cui il corpo cinematografico “vive”. In questo senso il paratesto non è solo analizzato in quanto fonte secondaria ancillare al film.

⁴⁹ Il termine tedesco è utilizzato in contesto tedesco in riferimento alle ricerche sui rapporti tra modernità e percezione, oppure come variante del termine *Lektüremodus* (Roger Odin (2004 (2000)) che implica quindi un'idea di ricezione che va oltre la semplice lettura e comprende altri aspetti dell'esperienza. Noi preferiamo la seconda accezione del termine. Ringrazio Kristina Köhler per le indicazioni che mi ha fornito relativamente a questo termine.

di presenza di diverso tipo non sempre interpretabili dai punti di vista ermeneutico.

L'incontro con questa disciplina mi ha portato quindi a lavorare su testi filmici e sui paratesti delle origini e della seconde *époque* per cercare nello specifico le forme dell'esperienza filmica legate a filo doppio alla presenza dell'attore (o del performer) cinematografico. Come ha affermato Patrice Pavis, «paradossalmente, l'attore cinematografico non è quasi stato studiato dalla semiologia, dalla narratologia o dalla teoria dell'enunciazione»,⁵⁰ questo perché, sempre secondo il teatrologo francese, l'analisi delle recitazioni dell'attore cinematografico obbligherebbe a trascurare le strutture semiologiche, narrative ed enunciative, per estrarre l'attore dal discorso filmico ricostituendolo nel profilmico, senza troppo preoccuparsi delle forme, per andargli incontro direttamente. Proprio l'estrazione acritica dell'attore dal profilmico è stato l'errore che abbiamo evitato accuratamente, un errore in cui incappano spesso anche i migliori lavori dedicati all'attore.⁵¹ Studiare l'attore cinematografico non può prescindere dall'analisi delle mediazioni a cui va incontro la sua performance. In questo senso la prospettiva della semiotica dell'esperienza mediale, però, non era sufficiente per rendere conto della complessità della presenza attoriale nel testo filmico. Il corpo performante richiede di andare oltre la sola dimensione del senso, materia della semiotica, per considerare aspetti che trascendono il senso stesso e che si avvicinano di più al concetto di *presenza*. Su questo fronte, ho riscontrato delle difficoltà a rifarmi a paradigmi teorici forti e radicati e, per questo motivo, a partire da suggestioni provenienti dai teorici della recitazione come Auerbach, Kirby, Naremore, Schroenmaker, ho costruito un modello personale d'analisi della performance cinematografica.

In questo modello, specifico rispetto all'esperienza che lo spettatore fa del corpo del performer, ho considerato il momento produttivo, quello ricettivo e mi

⁵⁰ Pavis 2008 (1996): 145.

⁵¹ Lo studio di Brewster e Jacobs (1997) è esemplare nello sfuggire da tale errore.

sono concentrato soprattutto sulle differenti mediazioni della performance, così come sull'interazione dialettica dei tre momenti. Una mediazione che Schoenmaker, seguendo tutta una tradizione che parte proprio da Pudovkin, fa corrispondere alla tecnica cinematografica, al montaggio e al punto di vista dell'inquadratura, ma che per me va oltre e coinvolge altri tipi di mediazione. Il dialogo con *Kinoregissior i kinomaterial* è stato quindi anche dal punto di vista teorico fondamentale: da una parte ho approvato fortemente l'idea di emancipare la performance cinematografica dal solo ambito del profilmico, mentre dall'altra non mi sono limitato a considerare la tecnica cinematografica come unico elemento di mediazione e, soprattutto, ho considerato il momento della ricezione altrettanto importante rispetto a quello della produzione e della mediazione performativa. Con il mio lavoro spero di dimostrare anche che avere a che fare con il performer o con l'attore cinematografico significa inevitabilmente passare sia attraverso l'analisi delle mediazioni della sua performance, sia dalla ricezione della stessa. Mediazioni che riguardano fattori influenzati dall'istituzione, dal dispositivo (nel senso dato da Frank Kessler a questa categoria in *Cinema of Attraction Reloaded*)⁵² e da specifiche scelte estetiche che trascendono il solo montaggio e il punto di vista della macchina da presa.

0/6. Ostentazione

Lavorare sul cinema delle origini e, soprattutto, sul cinema degli anni Dieci in Europa è stato illuminante, così come una frase dello studioso del

⁵² Kessler 2006 : 57-69. Frank Kessler parla di *dispositiv* in riferimento alla categoria d'attrazione e la definisce come un momento storicamente determinato in cui il medium cinematografico ha prodotto una specifica configurazione composta da una tecnologia, il testo e un tipo di spettatorialità.

Québec Jean-Pierre Sirois-Trahan, che in un intervento tenuto all'importante conferenza di Udine del 2001 dedicata all'attore cinematografico ha dichiarato:

On voit donc que l'acteur et le spectateur, trop souvent cantonnés aux extrémités du processus, alors que le cinéma n'est rien d'autre finalement, que leur rencontre, leur *mise en présence* par un cinéaste, devraient être remis au centre de l'analyse, sur le devant de la scène.⁵³

È infatti il concetto di *mise en présence*, nonché l'inclusione dell'attore e dello spettatore nello stesso concetto, a definire al meglio le mediazioni di cui accennavo. Stratificazioni, fasci di mediazioni che non sono altro che un insieme di effetti di presenza condizionati sia dalla produzione della performance, sia dalla sua ricezione.⁵⁴ Questi stratificazioni vengono a costituire o a costruire, come direbbe Pudovkin, il *corpo cinematografico*.

L'attenzione nei confronti della mediazione della performance cinematografica, nonché la centralità della categoria di presenza, è nata in seno ai lavori del gruppo di ricercatori del programma di ricerca nazionale svizzero *NCCR Mediality. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven* nella sezione intitolata *Konfigurationen und Dynamiken der kinematografischen Ostentation*.⁵⁵ Questo programma nazionale di ricerca

⁵³ Sirois-Trahan 2002: 38-39. Il testo del ricercatore canadese è la trascrizione dell'intervento tenuto nel corso della conferenza svoltasi presso l'Università di Udine. Questo e altri testi sono pubblicati in Vichi (a cura di) 2002. Questa conferenza ha rivelato un rinato interesse per l'arte dell'attore. Tra i tanti interventi si rimanda anche a Tröhler 2002.

⁵⁴ È Francesco Pitassio (2003: 26) a parlare esplicitamente di *effetti di presenza*: «il differimento della presenza umana nello spettacolo cinematografico è incontrovertibile. Tuttavia, gli *effetti di presenza*, ovvero le opzioni adottate per rendere l'istanza dell'attore sono molteplici». Preferiamo tuttavia il termine francese nell'accezione datagli dallo studioso canadese in quanto include esplicitamente lo spettatore e sembra indicare più efficacemente un processo.

⁵⁵ Il gruppo di ricerca è uno di quelli appartenenti alla *Swiss National Science Foundation* (NFS). Sul sito dell'NFS questo gruppo è presentato attraverso la seguente descrizione: «The National Centre of Competence in Research (NCCR) 'Mediality – Historical Perspectives' focuses on the historicity of media and mediality. It investigates forms of communication before the era of mass-media and technologically oriented media discourses. Through the analysis of texts, images, maps, sculptures, architecture, textiles, sounds and films particular situations are examined, in which change in communication practices, new dynamics in

dedicato ai media nasce in seno alla medievistica e nel tempo si è esteso anche ad altre epoche e discipline, includendo così anche il cinema che è studiato secondo prospettive altre rispetto alle classiche teorie sui media di stampo sociologico e comunicazionale. In questo programma, la prospettiva storica assume un ruolo di primo piano, e ha reso possibile il compito di perseguire quell'alleanza tra Storia e Teoria tanto cara alla generazione di studiosi post-Brighton.⁵⁶ L'*NCCR Mediality* ha organizzato nel 2007 un Workshop dedicato proprio alla categoria dell'*ostentazione*, in cui sono emersi i connotati fondamentali di una categoria imprescindibile per la riflessione sui media. Christian Kiening, direttore del programma di ricerca, scrive:

die Ostentation ist eine der im NFS erprobten Kategorien, die zwischen historischen Situationen und modernen Theorien vermitteln können. Sie führt einerseits auf theoretische Ansätze, welche die Dimension des Zeigens gegenüber der des Sagens oder Bedeutens aufwerten: Bühlers 'Zeigfeldtheorie', Heideggers 'Zeige' oder Wittgensteins 'Aufmerksamkeit'; aus jüngerer Zeit: Ecos Verständnis des Zusammenhangs von Signifikation und Performanz, Merschs Entwurf einer performativen Ästhetik des sich zeigenden Ereignisses, Rancières Konzept des 'image ostensive' als Ausdruck einer Präsenz, die sich selbst im Akt des Etwas-präsent-Machens ausstellt. Ostentation führt andererseits auf ein historisch vielfältiges Material aus der Frömmigkeitsgeschichte des hohen und späten Mittelalters: die Einführung der Elevation der Hostie (und des Kelches), die Sichtbarmachung der Reliquien in den Reliquiaren, die Ausbildung von Prozessionen als öffentlichen Akten performativer Zurschaustellung, die Einsetzung des Fronleichnamfestes als eines hochsymbolischen 'Meta-Festes' zur Visualisierung des Transsubstantiationsgeschehens, die Entstehung von spektakulären Heiltumsweisungen, die Verfestigung von ikonographischen Mustern (Ecce homo, Vera icon, Ostensio vulnerum, Auferstehung).⁵⁷

medial forms, and reflection on the conditions of communication become palpable. The main question is what can act as a medium, and what are the specific conditions that make mediacy possible. Participating fields of the NCCR are: German literature and linguistics, history, history of art, film studies, musicology, Scandinavian studies, romance literature and linguistics, as well as law». LINK: <http://www.snf.ch/en/researchinFocus/nccr/nccr-mediality/Pages/default.aspx> (ultima consultazione: 12/02/2014). Il progetto *Konfigurationen und Dynamiken der kinematografischen Ostentation* è tradotto in inglese come *Dynamics of Cinematic Display*.

⁵⁶ Cfr. Gaudreault 2004.

⁵⁷ «L'ostentazione è una delle categorie sperimentate all'interno dell'NFS, le quali possono mediare tra circostanze storiche e teorie moderne. Questa categoria porta da una parte in direzione di orientamenti teorici, che valorizzano la dimensione del mostrare rispetto a quella del dire o del significato: la 'Zeigfeldtheorie' di Bühler, 'Zeige' di Heidegger oppure

Anche grazie alla riflessione mediale proveniente da uno dei settori più interessanti della medievistica,⁵⁸ il termine ostentazione ha potuto così svuotarsi di qualsiasi connotazione negativa. A fare il paio con l'ostentazione è la categoria d'*ostensione*, altresì importante nel mio lavoro dal punto di vista teorico. All'inizio mi sembrava quasi naturale utilizzare queste categorie per descrivere alcune caratteristiche della performance attoriale, sulla scorta di alcune suggestioni provenienti dalla Scuola di Praga, in seguito, però, la mia impostazione del lavoro è cambiata radicalmente.⁵⁹ L'ostensione è divenuta infatti categoria astratta che descrive il processo di *presentificazione* nella sua dimensione più astratta. L'ostentazione, invece, è categoria utile anche in sede analitica per descrivere gli effetti di presenza, i *frame* più visibili e marcati del corpo performante. L'analisi delle emergenze più evidenti della *mise en présence*, di quelle che ho definito come configurazioni ostentative, è infatti strumento per comprendere il funzionamento del film in rapporto alla presenza dell'attore, per delineare le coordinate entro le quali la performance deve esprimersi, la funzione che è chiamato a ricoprire il performer stesso e, non da

'Aufmerksamkeit' di Wittgenstein; in tempi più recenti: l'intuizione di Eco del legame tra significazione e performatività, la proposta di Mersch di un'estetica performativa dell'evento che si dà a vedere, il concetto di Rancière di "image ostensive" come espressione di una presenza, che si mostra nell'atto di presentare qualcosa. L'ostentazione porta dall'altro lato a un variegato materiale storico proveniente dalle storie devozionali dell'Alto e del Basso Medioevo: l'introduzione dell'elevazione dell'ostia (e del calice), l'esposizione di reliquie nei reliquiari, lo sviluppo di processioni in quanto atti pubblici performativi di esibizione, l'introduzione del Corpus Domini come simbolica metafeza della visualizzazione della transustanziazione, la nascita dell'esposizione spettacolare delle reliquie, il consolidamento di modelli iconografici (Ecce homo, Vera icon, Ostensio vulnerum, l'ascensione)». Kiening 2007a. Per una discussione più approfondita rimandiamo a Kiening 2007b e Kiening (a cura di) 2007.

⁵⁸ In ambito italiano uno dei pochi studiosi a coniugare riflessione mediale e medievistica è Luigi Canetti (2002).

⁵⁹ Sui rapporti tra le categorie di ostensione e ostentazione e la Scuola di Praga rimandiamo a un testo teorico di Cynthia Baron e Sharon Marie Carnicke (2008). Le due studiose, tra le altre cose, dedicano molto spazio a una famosa analisi dello stile di Charlie Chaplin compiuta da Jan Mukarovsky (2005 (1931): 342-350).

ultimo, l'esperienza filmica che viene suggerita allo spettatore in rapporto al performer.

Se volessimo utilizzare un metro di paragone conosciuto nell'ambito degli studi cinematografici potremmo dire che l'ostensione e l'ostentazione, che si riferiscono al processo di presentificazione, stanno rispettivamente all'enunciazione e all'enunciazione enunciata di metziana memoria, benché da queste si distinguano.⁶⁰ Anche nel caso delle due categorie torna il riferimento alla semiotica, questa volta di stampo metziano, ma torna anche la semiotica teatrale di autori come Umberto Eco e Ivo Osolsobě, che hanno scritto pagine fondamentali sull'ostensione in rapporto alla significazione teatrale.⁶¹ La semiotica segna il punto di partenza di molte delle nostre riflessioni anche se il suo orizzonte analitico legato al senso lascia spazio a impostazioni teoriche più fluide, meno vincolanti, legate al concetto di presenza in tutte le sue manifestazioni. Il corpo del performer, infatti, sfugge spesso al senso e costituisce uno dei principali fattori di piacere del testo.⁶² Scopo di molte delle

⁶⁰ Cfr. Metz 1991. Il concetto risale notoriamente al linguista Emile Benveniste che dal 1946 interviene a più riprese sul tema. Per una ricostruzione esaustiva del concetto cfr. Manetti 1998. L'enunciato, che in linguistica indica un intervento pronunciato all'interno di uno scambio verbale tra due persone, nella semiotica testuale e nella narratologia assume sfumature differenti a causa della natura differita della comunicazione testuale. Il concetto è d'entrata di diritto nella semiotica del testo filmico, inserendosi all'interno del dibattito relativo alle teorie dell'apparato e del dispositivo. Francesco Casetti (2001 (1985)) ha dato nuovo impulso al dibattito, sostenendo una concezione deittica dell'enunciazione filmica. Proprio Metz interverrà sul tema per contrastare la posizione di Casetti, sostenendo una concezione riflessiva dell'enunciazione, senza alcuno scambio tra enunciatore e enunciatario. Come rivela Eugeni (2002: 52), che riprende Husserl, c'è in Metz la tendenza alla «descrizione assolutamente fedele di ciò che è presente nella purezza fenomenologica e nel tener lontano ogni interpretazione che trascenda il dato». Le configurazioni enunciative sono per Metz molteplici e riguardano, tra le altre, la voce e gli sguardi in macchina, scritte rivolte al pubblico, la messa in scena di «funzioni schermiche»... Warren Buckland (2001) ha tentato di coniugare la visione deittica di Casetti con quella da lui definita «anaforica» di Metz. Una posizione interessante sull'enunciazione è anche quella di Fontainille (1994). Questi due ultimi autori hanno sostenuto e ripreso la posizione di Metz, ma hanno lasciato aperta la possibilità di rintracciare nel testo simulacri di interazioni comunicative o, come diremmo noi, modi dell'esperienza inscritti nel testo.

⁶¹ Eco 1977 e Osolsobě 1980.

⁶² A questo punto non si può che rimandare al Roland Barthes più tardo dei saggi *Le troisième sens: notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein* e

nostre analisi non sarà quindi quello di interpretare l'agire del corpo in immagine, ma di descriverne i modi del suo apparire.

0/7. I materiali e il contesto

Nel mio lavoro si sono posti fin dall'inizio con particolare veemenza due problemi: quello delle fonti e quello del corpus di film da analizzare. Innanzitutto, lavorare su di una dimensione europea voleva dire confrontarsi con una mole enorme di fonti primarie potenziali, moltissime delle quali ora disponibili anche on-line, con sempre nuovi studi e orizzonti storiografici tra i più svariati. Il mio stesso argomento avrebbe potuto portarmi in una miriade di direzioni. La prima decisione che ho preso è stata quella di costruire passo a passo il mio oggetto di ricerca senza pormi limiti troppi angusti. L'impresa non è stata affatto semplice. A dare una prima forma al mio piano di lavoro sono state le ricerche da me condotte in ambito locale sulla fortuna di Asta Nielsen a Zurigo, nonché la scoperta della dimensione europea di tale fenomeno durante i lavori della conferenza di Francoforte dedicata all'attrice.⁶³ Dal momento che la mia tesi non tratta del divismo in quanto tale, ma lo considera soltanto come il fenomeno più visibile rispetto al più ampio processo di scoperta dell'attore, lavorare su di un contesto come Zurigo ha reso possibile operare delle distinzioni e delle macrocategorie di performer passibili di analisi e, inoltre, ha

Diderot, Brecht, Eisenstein (Barthes 1970 e 1973) in cui lo studioso rintraccia nel cinema quel supplemento di senso che non si riduce né all'informazione che l'immagine offre, né al simbolo cui rimanda. È il senso ottuso, un terzo senso che sembra sfuggire al linguaggio o, meglio, ne evidenzia l'infinita apertura, strutturando il film senza tuttavia sovvertirne il significato: è l'atto fondatore del filmico stesso, che, irriducibile a ogni codice, si basa sul rapporto emozionale tra mostrato e osservatore. Il senso 'ottuso', il terzo senso si riferisce quindi a tutti quegli elementi della visione difficili da definire concettualmente, che caratterizzano il cinema come sistema non totalmente riconducibile al rapporto significante-significato.

⁶³ Gli atti della conferenza sono stati curati da Martin Loiperdinger e Uli Jung ((a cura di) 2013).

permesso di fare riferimento a materiale e a episodi di storia locale illuminanti rispetto a questioni storiografiche più ampie, come nel caso del ritrovamento di alcuni paratesti o della querelle sulle versioni del 1908 e del 1913 de *Gli ultimi giorni di Pompei*.⁶⁴

Le ricerche in ambito svizzero, condotte in archivi della città di Zurigo e non solo, hanno influenzato anche la scelta di orientare la ricerca soprattutto verso i contesti italiano e tedesco, senza tuttavia trascurare il contesto francese, egemone in Europa fino agli inizi degli anni Dieci.⁶⁵ Il contesto tedesco, vero trampolino di lancio di Asta Nielsen e istituzione tra le più interessanti dal punto di vista (proto)teorico, richiedeva una considerazione sostanziale per verificare la portata della scoperta dell'attore. A giocare un ruolo di primo piano è stato, però, il contesto italiano. Le ragioni di questo dominio non hanno a che vedere con la maggiore facilità con cui riesco a muovermi nelle maglie di questa istituzione, bensì con la presenza di categorie di interpreti molto particolari – le dive e i forzuti su tutti – per la straordinaria influenza del teatro di prosa nei confronti del cinema e soprattutto per la buona disponibilità di fonti come i manuali, i prontuari, i precetti, gli articoli su rivista destinati all'aspirante attore cinematografico.

Questo materiale all'inizio si presentava come qualcosa di estraneo alla pratica del tempo, come un oggetto alieno rispetto all'osservazione diretta dell'attore cinematografico. In seguito ho compreso che la via che conduce da queste fonti ai testi e, soprattutto, alle performance non è sempre diretta e necessita di alcune operazioni preliminari.⁶⁶ In ogni caso, comunque, le mie

⁶⁴ Per l'analisi di questa querelle che vede contrapposti alcuni esercenti zurighesi, nonché la versione "corta" del 1908 e quella "lunga" del 1913, rimandiamo al quarto capitolo del nostro lavoro.

⁶⁵ Più sporadiche, invece, le incursioni in territorio danese, russo e britannico.

⁶⁶ Come prima cosa occorre, se non contestualizzare, quantomeno comprendere il progetto che sta dietro un manuale o un prontuario, in un secondo tempo, invece, è necessario saper chiedere a queste fonti ciò che esattamente cerchiamo e per farlo occorre imparare a «saper guardare gli attori» (Vicentini 2013) e, talora, far venire in soccorso la teoria. Questi manuali sono serviti per ricostruire frammenti di una *doxa* (proto)teorica e di una prassi attoriale. Il

scelte di analisi, che si trattasse di paratesti, singoli film o performance, hanno privilegiato materiale, personalità, esperienze esemplari ed emblematiche che potessero anche mettere alla prova alcune delle proposte metodologiche comprese nel mio lavoro. I contesti e il periodo affrontati, insomma, non sono considerati secondo criteri di continuità e di sviluppo storici, ma sono osservati a partire dal frammento, da emergenze particolari, talora eccezionali, con il tentativo comunque di restituire attraverso una rete di rimandi, corrispondenze e richiami uno spaccato storico del periodo. Le differenti analisi sono state infatti il punto d'incontro tra frammenti importanti di Storia del cinema della *seconde époque*, teoria del cinema e della performance cinematografica.

0/8. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

Il romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* è stato un altro di quegli incontri, avvenuto alcuni anni fa, che ha contribuito a strutturare in maniera decisiva il mio lavoro. Questo romanzo di Luigi Pirandello nel tempo è diventato una sorta di punto di riferimento teorico, benché esso non possa a tutti gli effetti essere definito come opera teorica in senso classico. Il romanzo, notoriamente ambientato nel mondo del cinema muto, non è soltanto un documento storico attendibile relativo ai contesti di produzione degli anni Dieci, ma ci restituisce indirettamente le impressioni di uno spettatore a contatto con la novità culturale costituita dall'attore cinematografico. Nel romanzo di Pirandello non troviamo tanto un'interpretazione del fenomeno cinematografico, ma alcune delle emozioni, delle sensazioni, lo stupore, lo

loro contenuto ha guidato la scelta di alcuni momenti performativi specifici da analizzare. Un esempio su tutti è rappresentato dalla rappresentazione della morte al cinema. Alcuni manuali danno spazio a questo momento della performance di chiara ascendenza teatrale fornendo indicazioni che in un primo momento apparivano alquanto bizzarre. L'incontro con la performance cinematografica di Zacconi ha spiegato il perché di tutto ciò. Su questo argomento rimandiamo al terzo capitolo del nostro lavoro.

choc, il fascino e l'orrore provocati dal corpo performante trasfigurato dall'immagine cinematografica. La forte critica pirandelliana nei confronti del cinema è nulla a confronto delle suggestioni (proto)teoriche che lo scrittore ci offre al di sotto dell'apparente semplicità della sua opera. Pirandello non interpreta, bensì esperisce. Il romanzo è servito anche, nel capitolo relativo alla mediazione della performance, come punto di riferimento per trattare il tema del motivo della presenza del ritratto o della scultura dell'attore nel film e, nel capitolo relativo alla mediazione della performance, come testimonianza diretta, sebbene trasfigurata sottoforma romanzesca, dell'esperienza di uno spettatore dall'acume fenomenologico straordinario.

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

Lo spettatore è una figura che torna frequentemente nel mio lavoro. Oltre allo spettatore individuale, empirico, che ci fornisce una testimonianza diretta della sua esperienza, e lo spettatore "di finzione" dei testi letterari, come abbiamo detto, considereremo anche lo spettatore iscritto nei testi e nei paratesti cinematografici secondo prospettive differenti, prendendo spunto dalla semiotica dell'esperienza mediale, come già ricordato, ma anche dalla semiopragmatica e dalla pragmatica storica. La considerazione di questi sistemi teorici e metodologici riguarda soprattutto la capacità di risalire a uno spettatore ideale, implicito all'interno dei paratesti e dei testi. Tuttavia anche se prendiamo in considerazione alcuni tratti del metodo di queste discipline, come già

ricordato, non ne condividiamo sempre il fine, in quanto le nostre analisi trascendono sovente la dimensione della significazione per approdare a considerazioni più legate al concetto assai più liquido di presenza.

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

0/9. I capitoli

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

Nel secondo capitolo, ho affrontato la trasformazione del cinema in Europa a partire dal contesto di Zurigo. La sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico, l'introduzione di differenti forme di noleggio e distribuzione della pellicola, a partire dal 1907, sono indagati come fenomeni che anticipano l'esplosione del fenomeno Nielsen. Anche nella città di Zurigo, infatti, i film di Asta Nielsen spopolano e provocano in pochi mesi lo stravolgimento della programmazione cinematografica delle differenti sale attraverso l'introduzione del lungometraggio. A partire da questo momento il performer cinematografico diviene l'argomento centrale per promuovere un film. L'attore si trasforma inoltre nello strumento principale per sostenere la rispettabilità dello spettacolo cinematografico contro gli strali censori degli oppositori del medium. Questo capitolo acquista importanza e respiro europeo soltanto se inserito, come ho cercato di fare, all'interno della serie di studi di stampo locale condotta da altri ricercatori per la conferenza dedicata alla fortuna delle pellicole di Asta Nielsen in ambito internazionale.⁶⁷ La ricerca sulla ricezione nel contesto zurighese mi ha permesso inoltre di muovermi al meglio nei successivi capitoli, mi ha facilitato il compito di orientamento all'interno di una produzione molto variegata come quella della *seconde époque*, al di là delle interpretazioni preconfezionate da altri studiosi.

Nel terzo capitolo ho lavorato soprattutto su paratesti e testi filmici in rapporto alla *mise ne présence* dell'attore. Scopo di questa parte del lavoro è stato quello di mettere in luce le differenti tipologie di presentificazione della figura umana operate dal corpo filmico e dalle sue protesi. In particolare mi sono concentrato sul manifesto cinematografico, sul prologo visuale e su altre tipologie di soglie testuali in cui ho riscontrato la presenza di configurazioni ostentative tra le più significative. In questo capitolo ho cercato di far emergere, oltretutto, l'importanza del paratesto nell'orientare il rapporto tra corpo cinematografico e spettatore, la funzione di mediazione operata dall'attore

⁶⁷ Cfr. Loiperdinger – Jung (a cura di) 2013.

stesso in rapporto al lungometraggio e all'entrata dello spettatore nella finzione, nonché casi d'influenza dell'attore (teatrale) nella costituzione della *mise en présence* del periodo.

Nel quarto capitolo, invece, ho preso in considerazione alcune performance attoriali capaci di sollevare problematiche storiografiche che ci sembrava urgente dipanare. In particolare occorre sottolineare aspetti peculiari del contesto europeo degli anni Dieci. La scelta non è stata per nulla facile poiché le possibilità erano davvero infinite. In prima istanza, ho deciso di affrontare un'analisi comparata di testi filmici canonici che permettessero di rilevare alcune peculiarità della cultura performativa della *seconde époque*. Sulla scorta di alcuni documenti ritrovati a Zurigo, a partire quindi da una *querelle* locale alquanto emblematica, abbiamo comparato le due versioni Ambrosio de *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1908 e del 1913, rilevando l'abisso che separa una performatività di transizione come quella del 1908, imbrigliata in parte nel dispositivo attrazionale e votata alla sintesi e velocità dell'azione a causa del formato corto, e una performatività più distesa ed emancipata dal dispositivo attrazionale. Siamo tornati quindi sulla comparazione di una performatività di transizione e una performatività che appartiene pienamente alla *seconde époque*. La scoperta dell'attore è conseguenza anche dell'aumento di metraggio e, quindi, del tempo concesso all'attore per curare l'espressione, il gesto, la posa e per restituire psicologie a tutto tondo dei personaggi, ma anche dell'avvicinamento della macchina da presa che rivela le potenzialità della mimica facciale al di là del primo piano.

Oltre alla due versioni Ambrosio di uno dei romanzi peplum più famosi della storia, ci siamo ispirati a una recensione critica dell'epoca di Malwine Rennert per fare un raffronto tra *Padre* dell'Itala Film di Torino ed *Enoch Arden* di David Wark Griffith. A partire dalla critica nei confronti del montaggio griffithiano e della netta preferenza della tedesca per la recitazione di Zacconi, abbiamo affrontato l'annosa questione del sistema europeo e di quello

americano in rapporto alla performatività. La seconda parte del capitolo è stata dedicata invece al femminile, il vero protagonista della *seconde époque*. In questo caso non ci poteva esimere dal considerare il diva film italiano, rappresentato nel nostro caso dall'arte di Lyda Borelli. Questa scelta è dovuta al fatto che proprio il diva film si è rivelato il terreno d'elezione per "pensare" il cinema della *seconde époque*, per pensare alla sua estetica e ai suoi interpreti. Si tratta certo di una produzione per molti versi d'avanguardia,⁶⁸ ma non per questo meno utile nel rivelare caratteristiche fondamentali dell'epoca storica presa in considerazione. Insieme a Lyda Borelli, al suo cinema teatrale, masochista e isterico, non poteva mancare una parte dedicata ad Asta Nielsen. L'artista è stata considerata in quanto capace con la sua arte, con il suo talento, con la grande intelligenza e il potere contrattuale acquisito, di assurgere ad autrice di se stessa, almeno fin quando gli spazi concessi all'attore dal cinema che lei stessa aveva contribuito a rendere grande, non si sono ristretti, fino a relegarla ai margini del sistema produttivo.

In chiusura, troveremo un capitolo che riguarda il "racconto dell'attore" e affronta quindi più in profondità rispetto ai capitoli precedenti il tema della ricezione dell'attore. Terreno d'elezione di questa parte sono stati i racconti di finzione d'inizio Novecento che hanno raccontato sotto diversi punti di vista il performer e l'attore cinematografici. L'analisi di questi racconti ha permesso di ricostruire elementi dell'esperienza cinematografica che altrimenti sarebbero rimasti oscuri. Il solo riferimento agli spettatori "critico" e "implicito" dei paratesti e dei testi non era sufficiente tratti fondamentali della complessità della ricezione dei corpi cinematografici negli anni Dieci. Occorreva far emergere, ad esempio, il possibile conflitto tra il progetto esperienziale dei testi e la risposta ricettiva, oppure semplicemente incontrare testimonianze di un vissuto spettatoriale capaci di rafforzare elementi già emersi nei capitoli precedenti. In questo capitolo abbiamo cercato di problematizzare l'utilizzo di fonti finzionali

⁶⁸ È una definizione data a questo cinema anche da Gerardo Guccini (2000: 103-117).

al fine di ricostruire la ricezione spettatoriale ma abbiamo preso in considerazione anche documenti non finzionali come un diario dell'epoca ritrovato nell'archivio di Pieve Santo Stefano o l'incredibile report giornalistico del letterato italiano Giustino Ferri. A chiudere un confronto tra due capolavori degli anni Dieci: il già citato *Quaderni* di Pirandello e *Die Films der Prinzessin Fantoche* del meno conosciuto ma altrettanto capace Richard Arnold Bermann.

I. Prima dell'attore

I/1. Corpi, fantasmi, fenomeni da baraccone e *personalities* nel cinema delle origini

Il cinema nasce ufficialmente il 28 dicembre del 1895 e con esso nascono subito le pratiche discorsive che lo riguardano.⁶⁹ I resoconti delle esperienze di visione delle prime vedute Lumière ci restituiscono un ventaglio di osservazioni e considerazioni alquanto interessanti.⁷⁰ Cronisti anonimi francesi, come Jules Claretie, Luis Gonzaga Urbina, Maxime Gorki e altri ancora hanno scritto pagine eloquenti rispetto alle impressioni ricavate dalla prime proiezioni. Il Cinematografo, anche se nato sulla scorta di numerose sperimentazioni nel campo dell'animazione delle immagini fotografiche, suscita comunque un grosso scalpore tra i contemporanei e segna un salto di qualità non indifferente rispetto a dispositivi inventati anteriormente.⁷¹ A emergere tra i principali fattori osservati dai primi spettatori è proprio la resa del corpo umano che appare talora fedele al proprio referente, talaltra pallida e ingrignata ombra di quest'ultimo. Nel primo caso l'accento è posto sull'impressione di realtà data dalla qualità straordinaria dell'immagine fotografica animata, mentre nel secondo sulla realtà

⁶⁹ Per una raccolta di scritti relativi ai primi commenti sul cinema cfr. Banda – Moure (a cura di) 2008. Cfr. inoltre Carou 2002 e Kessler – Lenk – Loiperdinger (a cura di) 2003.

⁷⁰ Questi testi dimostrano il fascino esercitato dal dispositivo sui primi commentatori, lo shock della prima volta, la straordinarietà dell'esperienza percettiva, si soffermano sul rapporto tra immagine e referente, si pongono problemi sulle trasformazioni sociali conseguenti all'invenzione del nuovo dispositivo.

⁷¹ Tra i tanti dispositivi inventati prima del Cinematografo, ricordiamo soltanto il Bioscop, inventato da Max Skladanowsky in collaborazione con il fratello. Sulla vita del pioniere tedesco cfr. Castan 1995. Sull'attività di Max Skladanowsky e del fratello Eugen rimandiamo al documentario *Die Gebrüder Skladanowsky* (Wim Wenders 1994 D) realizzato dal regista tedesco Wim Wenders in collaborazione con i suoi studenti della Hochschule für Film und Fernsehen in München (HFFM).

di un'esperienza percettiva in cui dominano silenzio, mancanza di colore e straniamento.⁷² Louis Gonzaga Urbina, il 23 agosto 1896 commentando *Querelle enfantine* (Lumière 1895 F), in cui due bimbi seduti su due seggioloni *en plein air* fanno baruffa per il possesso di alcune chincaglierie,⁷³ scrive:

On l'entend ni l'un pleurer, ni l'autre rire, mais les gestes et les mimiques sont saisis avec une telle exactitude que le sentiment de la réalité s'empare du spectateur et le domine entièrement. Il se trouve face à face avec un fragment de vie, claire et sincère, sans pose, sans finte, sans artifices.⁷⁴

A restituirci tutt'altra impressione è invece Maxime Gorki che nel luglio 1896 scopre l'invenzione dei fratelli Lumière presso la fiera di Nijni-Novgorod e commenta così l'esperienza di visione di alcune vedute:

J'étais hier au royaume des ombres. [...] Et tout cela se passe sans bruit, en silence, cela est si étrange, on n'entend ni les roues contre le chassé, ni le bruissement des pas, ni les conversations, rien, pas une note de cette symphonie complexe qui accompagne toujours les mouvements des hommes. [...] Une vie grise, silencieuse, abattue, pitoyable, comme dépossédée de tout. Elle est effrayante à voir, avec son mouvement d'ombres, et uniquement d'ombres. On repense aux fantômes, aux méchants et maudits enchanteurs qui plongent des villes entières dans le sommeil, et l'on croirait avoir affaire à une mauvaise plaisanterie de Merlin.⁷⁵

⁷² Banda – Moure 2008: 34. I due autori hanno raccolto e tradotto numerosi testi in Banda-Moure (a cura di) 2008.

⁷³ I due bimbi sono notoriamente André, figlio di Auguste, e Susanne, figlia di Louis.

⁷⁴ Urbina 2008 (1896): 45.

⁷⁵ Gorki 2008 (1896): 46. La traduzione in francese del testo di Gorki è di Valérie Pozner ed è stata pubblicata anche nel 2006 dalla rivista *1895* (numero 50). La rivista ha dedicato uno studio approfondito al rapporto tra Gorki e il cinema, partendo dalla considerazione che l'autore russo, pur essendo ampiamente citato, non è stato studiato a fondo dagli storici del cinema. In particolare è la stessa Valérie Pozner che in un articolo contenuto nella stessa rivista ha cercato di contestualizzare i testi relativi alle esperienze di visione dell'autore russo. L'autrice si è occupata di rendere conto dell'arrivo del Cinematografo Lumière e dei suoi operatori in Russia e, nello specifico, alla fiera di Nijni-Novgorod nel 1896, dell'attività giornalistica e critica dello scrittore russo e, infine, della circolazione dei suoi testi. Per la studiosa l'articolo apparso sul n° 182 del 4 luglio del 1896 sul giornale *Nizhegorodskij listok* con il titolo originale «Beglye sametki» (insieme all'altro meno famoso pubblicato sul giornale *Odesskie novosti*) è da interpretare soprattutto in relazione ai coevi articoli dedicati alla pittura: «Pour Gorki, la nouvelle invention propose en effet une expérience sensible comparable à celle qu'offre l'art nouveau: elle produit sur les nerfs un effet puissant mais pernicieux, caractéristique de l'époque de décadence que traverse l'humanité, de moins en moins capable d'apprécier les émotions ordinaires de la vie. L'effet produit est d'obscurir la

Impressione di realtà oppure, nel caso dello scrittore russo, percezione del rappresentato come pallido, silenzioso e grigio simulacro del suo referente. Che sia percepita come presenza o come fantasma, è comunque la figura umana ad attirare l'attenzione dei primi commentatori.

La rappresentazione del corpo umano nel sociale aveva ormai da tempo subito dei cambiamenti non indifferenti. A partire dall'invenzione della fotografia, la percezione del corpo, la sua circolazione sotto forma di immagine, lo stesso concetto di identità umana stessa si modificano radicalmente.⁷⁶ Come hanno scritto Roy Menarini e Antonio Costa:

Estendendo e dilatando la visibilità del corpo i media hanno esteso e dilatato le possibilità di osservazione e interpretazione, esposizione e ostensione del complesso sistema di segni che è rappresentato dal corpo, tanto nella sua dimensione biologica (fisiologia del corpo e sue dinamiche interattive), quanto in quella sociale (funzione simbolica del corpo e delle sue estensioni: ornamenti, abiti, strumenti).⁷⁷

La nascita del cinema segue di poco, quindi, tutta una serie di invenzioni che portano a un grado di esponibilità del corpo dell'uomo fino a quel momento

conscience, tout comme les voil de Vroubel ou la musique de Wagner. Relevant, comme les autres témoins, l'incompatibilité entre la respectabilité de l'invention, l'ingénuité des vues projetées, et la dépravation du lieu, Gorki parie sur une dégradation prochaine du cinématographe, qui offrira alors une nouvelle sorte de 'divertissement'. Per quanto riguarda i titoli delle vedute commentate nei due articoli l'autrice riconosce: «*Partie d'écarté* (n° 73 du catalogue Lumière), *Arroseur et arrosé* (n° 99), *Repas du bébé* (n° 88), *Sortie d'usine* (n° 91). Pour l'arrive d'un train en gare, il pourrait s'agir de la vue intitulée *Arrivée d'un train à Perreche* (n° 127 présentée à Saint-Pétersbourg en mai). Quant à la « Rue de Paris », sa relation fait songer à, *Place des Cordeliers* (n° 128), tourné à Lyon» (Pozner 2006: 89-114). Sull'interpretazione del rapporto tra lo scrittore russo e il cinema rimandiamo però anche a Tsivian (1994 (1991)) e alla relativa discussione contenuta nel quarto paragrafo di questo stesso capitolo.

⁷⁶ Su questo tema cfr. Pitassio 2003: 11-72. Il libro dello studioso italiano è un ottimo punto di partenza per impostare ulteriori ricerche nel campo e presenta una discreta bibliografia sul tema.

⁷⁷ Cfr. Costa – Menarini 1998. Sulla presenza pervasiva della fotografia nella società di fine Ottocento cfr. Gilardi 2000: 206. Sul tema del corpo nella fotografia invece cfr. Grazioli 1998 a cui rimandiamo per un'ampia bibliografia sul tema.

inedito. Esponibilità che però non sempre si tradurrà, secondo i primi osservatori, nella possibilità del corpo di comunicare attraverso la mediazione della tecnologia.⁷⁸ Soltanto chi, tra i primi commentatori, considera il cinema come capace di restituire con fedeltà il movimento del mondo fenomenico e una dimensione temporale complessa e, quindi, associa al rappresentato del cinema un'impressione di realtà superiore a quella delle immagini statiche, gli riconoscerà anche il potere di offrire al corpo stesso inedite possibilità di espressione mediate dalla tecnologia,⁷⁹ oltre che di aprire nuovi orizzonti nella rappresentazione del corpo.⁸⁰

Gli studi sul cinema delle origini, la cui popolarità all'interno del mondo accademico è indiscussa almeno da trentanni, hanno prestato attenzione soltanto ad alcune delle prime forme performative. A farla da padrone, infatti, sono stati soprattutto lavori dedicati ai primi comici, a personalità prestate al cinema o provenienti da altre sfere spettacolari.⁸¹ Solanto raramente si è tentato di

⁷⁸ Altri commentatori dopo Gorki si soffermeranno sulla fantasmaticizzazione del corpo riprodotto attraverso l'immagine fotografica e cinematografica, un fatto che sembra negare implicitamente le possibilità espressive del corpo stesso riprodotto tecnologicamente. In un racconto molto suggestivo del 1907 di Maurice Renard, intitolato *Der Mann und die Muschel*, al Cinematografo è negata ogni possibilità di restituire un effetto di presenza realistico del defunto amico del protagonista. Possibilità che sembrerebbe però riservata al fonografo e alla sua capacità di riprodurre fedelmente la voce. Il racconto e il relativo commento sono riportati in Kittler (1986: 82-93). La problematizzazione dell'effetto di presenza dell'immagine foto-cinematografica ritorna in autori quali Lukács (1992 (1911)) e Pirandello (1973 (1916)) e, soprattutto nel secondo, porta esplicitamente alla negazione delle possibilità espressive da parte del performer cinematografico.

⁷⁹ Le potenzialità espressive del corpo attraverso le moderne tecnologie sono già avvertite addirittura dai pionieri della cronofotografia, da George Demeny in particolare. Cfr. a tal proposito Guido 2006.

⁸⁰ Magistrale da questo punto di vista è l'analisi di Gunning (1995) del rapporto tra criminalità, fotografia e cinema delle origini.

⁸¹ Gli studi pubblicati sono numerosissimi ed è pressoché impossibile rimandare a una bibliografia completa. Non manca neppure l'attenzione nei confronti del corpo e della sua rappresentazione, soprattutto in un'ottica di genere e razziale. Johnatan Auerbach (2007) nelle note del suo studio rimanda ad alcuni contributi importanti.

ricostruire il ruolo del corpo nel cinema delle origini al di là di emergenze eccezionali.⁸² Eppure come ci ricorda Elena Dagrada :

La représentation du corps humain consitue l'un des principaux éléments d'attraction, à la fois magique et scientifique, dès le cinéma des origines. Ce sont des corps en marche, corps morcelés, ou simplement corps en mouvement, ceux qui peuplent les écrans des premiers temps.⁸³

Quantunque lo definissimo modo di rappresentazione,⁸⁴ dispositivo⁸⁵ o lo riducessimo a semplice etichetta storiografica periodizzante, il cinema delle origini è caratterizzato innanzitutto da un'alterità, da un'irriducibilità rispetto al cinema classico e, soprattutto, da una varietà di forme espressive che rendono difficile definire in maniera univoca il ruolo del corpo e della performance. Questo «bric-à-brac di istituzioni»,⁸⁶ come l'ha felicemente definito Gaudreault, si costituisce proprio a partire da altri media e da questi stessi importa pure forme performative e di rappresentazione del corpo. Il cinema delle origini trae da questi modelli, talora pedissequamente, talora negoziando questi prestiti, forme di produzione, di scambio e organizzazione economica, di produzione testuale, di promozione e di esibizione. Come ha sottolineato Gaudreault

Il momento dell'invenzione della "tecnologia di base" è senza dubbio una tappa importante nell'evoluzione delle tecnologie di registrazione dell'immagine, ma bisognerebbe chiedersi se la suddetta invenzione sia stata accompagnata dal passaggio a un nuovo paradigma, a un nuovo ordine delle cose. [...] Ogni medium, infatti, nella fase del suo debutto, è caratterizzato dal fatto che i suoi primi passi riproducono servilmente gli altri media di cui esso stesso sarebbe più

⁸² Di grande interesse sono gli studi nati dalla collaborazione di Frank Kessler e Sabine Lenk sulla performatività nel cinema dell'origini. Sull'espressione dei sentimenti nel cinema delle origini rimandiamo in particolare allo studio di Frank Kessler e Sabine Lenk (1996). Rimandiamo inoltre allo studio di Elena Dagrada (2010) sulla gestualità nel cinema delle origini che prosegue aggiornandola sulla linea tracciata dai due studiosi.

⁸³ Dagrada 1994: 47.

⁸⁴ È la traduzione italiana della definizione scelta da Noël Burch (1990 (1984)).

⁸⁵ È la scelta che compie Frank Kessler (2006a).

⁸⁶ Il cinema delle origini nasce prima come medium e soltanto in seguito diviene istituzione, o meglio, all'inizio la sua configurazione istituzionale è ibrida, ovvero formata da altre istituzioni. Questa è la tesi che ritorna in più di un intervento di André Gaudreault (1999 e 2004).

o meno una derivazione; e il cinema non sembra allontanarsi da questo modello.
87

Gaudreault parte dalla nozione di intermedialità per descrivere le strutture di quella che lui chiama la «cinematografia-attrazione».⁸⁸ In particolare, prendendo spunto dal ricercatore del Québec Louis Francœur, Gaudreault introduce due concetti innovativi nella teoria del cinema, o meglio, nella teoria della storiografia del cinema: il «paradigma» e la «serie culturale».⁸⁹

Il primo si definisce come un polisistema a cui sono subordinate le seconde, che si definiscono come sottosistemi.⁹⁰ Per tentare di spiegare al meglio questi due concetti, Gaudreault utilizza l'esempio dell'intrattenimento dal vivo di tardo Ottocento che non sarebbe altro che un esempio di polisistema (o metasistema), quindi di paradigma culturale, a cui sarebbero subordinati sottosistemi (o forme di significazione), serie culturali appunto, quali il music hall, il teatro d'ombre, gli spettacoli di magia, le arti circensi, il varietà, la pantomima e molti altri ancora.⁹¹ Egli utilizza queste due categorie per descrivere le relazioni di subordinazione che intercorrono tra il nuovo dispositivo tecnologico e gli altri media o spazi culturali. Una subordinazione che si spinge talmente in là da indurre il ricercatore canadese a negare lo statuto di cinema alle prime vedute prodotte a partire da fine Ottocento. La cinematografia-attrazione, mancando di indipendenza, si costituirebbe soltanto a

⁸⁷ Gaudreault 2004: 19.

⁸⁸ Nella versione inglese del saggio, Gaudreault (2011: 168) fa riferimento in particolare ad Altman (1999: 35) che descrive l'intermedialità come uno stadio storico, una fase di transizione nel corso della quale un medium nei primi anni della sua esistenza, lungi dall'aver un'identità specifica, si ritrova circondato, influenzato, contaminato da altre forme mediali.

⁸⁹ Cfr. Francoeur 1985. I due termini compaiono per la prima volta in Gaudreault 1997. L'idea di serie culturale sembra essere presente, anche se non esplicitata, in Foucault (1969: 14). Tra il 2011 e il 2012 il gruppo di ricerca interdisciplinare *InTRu* (Interactions, transferts, ruptures artistiques et culturels) ha organizzato un seminario di ricerca dedicato al concetto di serie culturale partendo proprio dalle suggestioni di Gaudreault: <http://intru.hypotheses.org/283> (ultima consultazione 16/05/2013).

⁹⁰ Le definizioni alternative provengono dal paper di Sarah Dellmann, Dafna Ruppin, Klaas de Zwaan (2012: 6-9).

⁹¹ Gaudreault 2011: 159-160.

partire da serie culturali preesistenti. Serie culturali che, pur essendo almeno in minima parte rimediate e ricontestualizzate, sono perpetrate dalla cinematografia-attrazione stessa.

Tale modello, che secondo il suo autore dovrebbe servire per descrivere uno stadio storico del nuovo medium, porta a una visione radicalmente nuova della cinematografia-attrazione che non si configura più come origine della storia del cinema ma come proseguimento di storie di media precedenti.⁹² Per quanto ci riguarda questo coinvolge anche l'importazione in molti casi diretta di forme performative da altri media. Si pensi almeno alla predilezione del primo cinema di Edison per le forme performative del vaudeville, oppure ai primi performer in ambito europeo.⁹³ Soltanto chi è già noto in altri ambiti spettacolari riesce a superare l'anonimato.⁹⁴ Non si tratta di un prerogativa della cinematografia-attrazione: l'importazione di forme performative extracinematografiche si verificherà anche nel momento in cui il processo di istituzionalizzazione cinematografica sarà già avviato. Al contrario, gli scambi intermediali a livello delle forme performative non si fermeranno mai nel corso della storia del cinema. Nel caso della cinematografia-attrazione, però, il

⁹² Facciamo nostra quindi la definizione di “cinematografia-attrazione” in riferimento al cinema delle origini, tuttavia continueremo talvolta ad utilizzare anche “cinema delle origini”, come formula più neutra, soprattutto nel momento in cui ci riferiremo ad autori, come Charles Musser ad esempio, che sono molto critici rispetto al modello improntato da Gaudreault e Gunning.

⁹³ In ambito italiano cfr. Camerini 1983. Si veda anche Robinson 1993: 40.

⁹⁴ È lo stesso Gaudreault a insistere a più riprese su di una terminologia appropriata e non anacronistica per descrivere la cinematografia-attrazione (e per far questo si avvale dell'ottimo glossario di Giraud (1958)). A proposito dei primi performer egli scrive: «i soli artisti-attori a essere citati nei cataloghi di vedute animate provengono da forme espressive diverse, dalla scena o dal teatro: Dranem, Little Tich, Sarah Bernhardt, ecc. I soli artisti-autori degni di menzione sono anch'essi esogeni (provengono dalla letteratura): Shakespeare, Zola, Dickens, ecc. Si tratta cioè di attori e autori che provengono da altre istituzioni, da altre serie culturali, attori e autori *endogeni* non avevano *ancora* alcun peso» (Gaudreault 2004: 71). Sabine Lenk utilizza l'epiteto “Star” riferendosi ad alcune celebrità della cinematografia-attrazione, tuttavia le definisce «Star *auf* der Leinwand» e non «Star *der* Leinwand» (Lenk 1998: 18). Questo studio, seppur datato, è un ottimo punto di partenza, anche per la bibliografia che riporta, a cui rimandiamo, per addentrarsi nei meandri della performatività delle origini.

processo assume sovente i caratteri di appropriazione diretta e acritica, mentre in fasi successive vedremo che l'appropriazione avverrà per vie traverse e servirà spesso per legittimare il nuovo medium nascente e nello stesso tempo per raffozzarne l'identità.⁹⁵ Si passa infatti da un'intermedialità appropriativa, a un tipo di intermedialità di carattere poetico-formale o addirittura critico, anche dal punto di vista delle tipologie performative.⁹⁶

È questo il primo motivo che ci ha portati a non parlare ancora di attore cinematografico in riferimento alla cinematografia-attrazione. In una situazione in cui il cinema non si è ancora affermato come istituzione indipendente, va da sé che si fatiche a parlare di attore cinematografico *strictu sensu*. Colin Harding e Simon Popple arrivano a dichiarare che «at first there was no such thing as a film actor».⁹⁷ Il giudizio da una parte riguarda il predominio iniziale di vedute non finzionali in cui «people was just there»⁹⁸ e dall'altra il reclutamento di performer quasi sempre privo di regole, anche per quelle produzioni che comportavano una messa in scena di un certo impegno. Ma è la stessa indeterminazione della nomenclatura relativa al performer della cinematografia-attrazione a sconsigliarci di non utilizzare il termine “attore”, anche nel caso del performer di finzione. In Gran Bretagna, ad esempio, fino all'inizio degli anni Dieci troviamo l'utilizzo del termine *model* accanto a quello di *actor* per indicare il performer.⁹⁹ Anche Richard Cordova è concorde nell'affermare che l'identificazione tra performer e attore cinematografico avviene solo in un secondo momento, ovvero quando la performance cinematografica comincia ad essere associata con il teatro di prosa o quantomeno con forme di spettacolo dal

⁹⁵ Caso emblematico è quello di Asta Nielsen che sarà paragonata alla Duse ma, nel contempo, la sua recitazione sarà riconosciuta come squisitamente cinematografica.

⁹⁶ È la distinzione che attuano, a proposito di intermedialità, Sarah Dellmann, Dafna Ruppin, Klaas de Zwaan (2012).

⁹⁷ Harding – Popple (a cura di) 1996: 159.

⁹⁸ Harding – Popple (a cura di) 1996: 159.

⁹⁹ Cfr. O'Rourke 2001.

vivo più che legittimate.¹⁰⁰ L'idea che un *picture performer*, questo uno degli attributi che compare nelle fonti d'epoca citate dallo studioso, reciti una parte, inoltre, non è scontata e appare alquanto problematica all'epoca.¹⁰¹ Inoltre, anche il dibattito sulla recitazione cinematografica si afferma piuttosto tardi, sia in Europa che negli Stati Uniti,¹⁰² nonché i primi embrioni di istituzioni pedagogiche votate alla formazione degli interpreti.¹⁰³

Anche quando il performer cinematografico delle origini, a partire dalla seconda metà del primo decennio del Novecento, raggiunge un certo grado di notorietà, diventando talora una vera e propria *screen personality* riconosciuta dal pubblico, è il ruolo di *performer*, e non di *actor*, nel senso etimologico del termine, a emergere.¹⁰⁴ Ci riferiamo in questo caso in particolare ai comici del muto.

Lo vedremo nel corso del capitolo e vedremo anche più avanti che, prima dell'affermazione del lungometraggio, anche in presenza di vedute che puntano sulla presenza di una performatività "classica", ovvero le vedute che possono a tutti gli effetti e senza eccessive problematicità essere caratterizzate come finzionali, sarà lo stesso formato breve a ostacolare un'attorialità a tutto tondo e a costringere l'attore, o meglio, il performer cinematografico, a una recitazione

¹⁰⁰ Cordova (2001: 31-32) fa riferimento al contesto americano. In Europa, sul finire del primo decennio del Novecento, la serie culturale "teatro di prosa" entra in rotta di collisione con la neonata serie culturale "cinema". Il rapporto all'inizio apparirà appropriativo, soprattutto nel caso dei *Film d'art* francesi e italiani (ma non solo) mentre a partire dall'inizio degli anni Dieci si rivelerà altamente dialettico. Sulla storia del film d'arte in europa cfr. Carou – de Pastre (a cura di) 2008. Sui rapporti tra cinema e teatro dal punto di vista estetico negli anni Dieci cfr. Brewster-Jacob 1997. Sul dibattito tra teatro e cinema anteriore alla prima guerra mondiale in Francia cfr. Lenk 1989.

¹⁰¹ Cordova 2001: 31. Per il contesto americano cfr. anche Musser 2004 (1987).

¹⁰² Cfr. almeno la voce "Acting" di Lea Jacobs in Abel 2005.

¹⁰³ Per il caso italiano cfr. Lento 2013. In Italia l'avvicinamento dell'attore teatrale al mondo del cinema avviene già a partire da quello che è considerato (impropriamente) il primo film della storia del cinema italiano, ovvero *La presa di Roma* (Filoteo Alberini ITA 1905) che vede impegnati Ubaldo Maria del Colle e Carlo Rosaspina, due attori teatrali di primo livello. Su questo film cfr. Canosa (a cura di) 2006. A tal proposito rimandiamo al terzo e al quarto capitolo.

¹⁰⁴ Cfr. Heller 2005: 22-37.

fortemente incentrata sull'azione («handlungsbetont») e meno sullo sviluppo di un personaggio, sull'espressione di sentimenti, emozioni e stati d'animo che caratterizzano l'attività di un attore, almeno nella sua accezione classica.¹⁰⁵ Potremmo anche dire che il performer delle origini appare quasi intrappolato nel corpo e nel dispositivo attrazionale del film, non riuscendo ancora del tutto a condurre, guidare, muovere, avvicinare lo spettatore, insomma non riesce ancora del tutto ad *agere*, a essere *actor* nel senso etimologico (e latino) del termine.

Negare lo statuto di attore ai performer della cinematografia-attrazione, per le ragioni appena addotte, non significa creare delle scale di valore e nemmeno proporre un percorso storiografico evolutivo. Lungi da noi, ad esempio, negare le grandi qualità dei primi comici o creare gerarchie fra differenti culture performative. Significa invece sottolineare la cesura storica verificatasi a partire dal 1910, ovvero a partire dal debutto di Asta Nielsen e dalla diffusione di poco successiva su scala europea del sistema di distribuzione *Monopolfilm*. Una cesura che non porta solo alla nascita del divismo in Europa, ma che segna un passo fondamentale e per molti versi irreversibile verso un rinascimento dell'attore cinematografico e del suo ruolo. Nonostante questa distinzione siamo comunque convinti che la cinematografia-attrazione sia un terreno ancora in parte inesplorato ed estremamente interessante e variegato per quanto concerne le forme performative.

Le ragioni che ci hanno spinto a considerare anche questo periodo storico in un lavoro dedicato all'attore degli anni Dieci sono molteplici. Innanzitutto, parlare di “scoperta” per gli anni Dieci e di un “prima dell'attore” poteva essere interpretato come una condanna nei confronti della performatività delle origini.

¹⁰⁵ Cfr. Kessler – Lenk 1995a: 195-202. I due studiosi propongono una periodizzazione del cinema delle origini relativa alle tipologie di performance prevalenti. Essi individuano un primo periodo in cui abbiamo una in cui c'è una messa in rilievo del corpo («körperbetont»), una in cui prevale l'azione («handlungsbetont») e una in cui emerge e domina la dimensione psicologica («ausdrucksbetont»). Cfr. anche Kessler – Lenk 1995b: 133-145.

Questa condanna è l'ultima delle nostre intenzioni. Inoltre, proporre l'esistenza di due distinti periodi, ovvero cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*, a partire proprio dal performer, rendeva necessario operare in un qualche modo un confronto tra le due epoche e le rispettive culture performative. Non da ultimo, proprio la varietà di forme performative della cinematografia-attrazione ci ha convinti che considerare il performer di questa epoca fosse utile come laboratorio analitico e teorico per pensare al performer mediato tecnologicamente nel suo complesso e all'esperienza che di esso fa lo spettatore in termini differenti rispetto alle consuete analisi d'attore.

A riportare recentemente l'attenzione sul ruolo del corpo umano nel cinema delle origini come «*expressive medium*»¹⁰⁶ è stato Jonathan Auerbach che nell'introduzione del suo studio intitolato *Body's Incarnation* ha messo in luce lo stato di trascuratezza che caratterizza tale tema all'interno del variegato mondo degli Early Cinema Studies. Colpevole, per lo studioso, sarebbe il modello approntato da Tom Gunning e da André Gaudreault che, descrivendo tutto il cinema delle origini come cinema delle attrazioni, avrebbe svuotato lo stesso di forma e contenuto e, quindi, relegato in secondo piano lo studio del corpo performante. Si tratta di una critica condivisibile soltanto nei casi in cui la categoria stessa di attrazione porti a semplificare i fenomeni presi in esame, cessando di essere quel valido strumento euristico che negli ultimi anni ha informato molti studi. Una critica forse azzardata che nasconde però un altro principio condivisibile: quello di considerare la performatività nel senso più ampio del termine proprio a partire dalle peculiarità del periodo preso in esame.

A partire dalla proposta di Auerbach e dall'analisi di alcune *situazioni performative* delle origini, abbiamo deciso di costruire un modello di analisi adattabile a questa molteplicità di forme che, nel contempo, vorrebbe costituirsi

¹⁰⁶ Auerbach 2007: 2.

come modello transmediale e transstorico.¹⁰⁷ Attraverso questo modello, infatti, utile anche in seguito per analizzare i fenomeni contrastivi tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*, ci occuperemo dapprima di classificare i vari tipi di performance, secondo un parametro che chiameremo finzionale¹⁰⁸, in un secondo momento considereremo le differenti mediazioni che il corpo e la sua performance subiscono a partire dall'influenza di altri media e dei relativi modi di rappresentazione e, infine, il momento ricettivo. Scopo della prima parte del nostro lavoro è costruire una sorta di griglia performativa dei corpi che si muovono davanti alla macchina da presa, utile anche in principio per altre epoche e per altri tipologie mediali, una griglia adatta per ricostruire o fare ipotesi relative all'esperienza che lo spettatore fa del film e soprattutto dei corpi che lo abitano che, d'ora in avanti, chiameremo *corpi cinematografici*.

Questo modello considera le potenzialità espressive e performative del corpo «nell'era della sua riproducibilità tecnica», le mediazioni a cui è sottoposto – mediazioni che come vedremo trascendono la sola tecnica cinematografica – la ricezione della performance stessa. Si tratta quindi di considerare il momento produttivo della performance, quello ricettivo e, non da ultimo, quello che io definisco la *mise en présence* del performer.¹⁰⁹ Si tratta di un modello che si costituisce a partire da alcune indicazioni metodologiche dei teorici della recitazione James Naremore, Michael Kirby e Henri Schoenmakers, ampliandone però la portata. Il primo, analizzando il film di Charlie Chaplin, in cui l'attore esordisce con il suo famoso personaggio del Tramp, introduce la distinzione tra performance «teatrale» e «aleatoria», con la prima che si definisce come una «clever professional mimesis, staged for the

¹⁰⁷ Si tratta di un auspicio che dovrà attendere la prova dei fatti e, ovviamente, più ampie discussioni in merito e approvazione da parte degli esperti in materia.

¹⁰⁸ Nel senso che descrive la presenza o l'assenza di finzione e le diverse tipologie di non finzione o finzione relative alla performance.

¹⁰⁹ Chiariremo più avanti la provenienza dell'espressione e quindi l'utilizzo del francese.

camera»¹¹⁰ e la seconda come «an everyday response, provoked by the camera or caught unawareness».¹¹¹

Una distinzione fondamentale, soprattutto in un contesto come quello delle origini in cui la finzione non gioca all'inizio un ruolo di primo piano, ma non sempre sufficiente a rendere conto dei confini labili e incerti che caratterizzano proprio *fiction* e *non fiction* durante i primi tempi del medium. James Naremore, aprendo con tale analisi il suo famoso saggio *Acting in the cinema*, ha il merito di dare precedenza, più che alle considerazioni sullo stile della performance, al rapporto tra performance e componente finzionale. Un rapporto che a nostro modo di vedere costituisce il primo nucleo dell'esperienza che lo spettatore vive a contatto con il corpo cinematografico. Così facendo, egli include moltissime forme performative che non prevedono una rappresentazione del personaggio ma che, spesso, meriterebbero comunque l'attenzione dell'analista.¹¹²

Con Michael Kirby, invece, la tassonomia performativa si fa più complessa. Egli arriva a postulare l'esistenza di cinque categorie che vanno dal *not-acting* all'*acting*, ovvero quelli che lui chiama *Non-matrixed Performing*, *Symbolized Matrix*, *Receveid Acting*, *Simple Acting*, *Complex Performing*.¹¹³ Le indicazioni dello studioso hanno il pregio di rendere conto della complessità dei gradi performativi possibili ma sono pensate per lo spettacolo dal vivo. A farle proprie e a inserirle in un modello più consono allo studio del performer

¹¹⁰ Naremore 1988a: 14.

¹¹¹ Naremore 1988a: 14. Con Naremore, che riprende Goffmann, condividiamo l'assunto secondo il quale «'Performance', in turn, is understood in its broadest, most social, sense, as what we do when we interact with the world» (Naremore 1988a: 19).

¹¹² Lo stesso proposito ritorna molto più sviluppato, in Auerbach 2007.

¹¹³ Kirby 2002 (1972): 40-52. La prima categoria indica azioni e attività che non appartengono al mondo finzionale; la seconda indica azioni di un performer che non recita ma che appartiene comunque al mondo finzionale; la terza un performer che è percepito recitare ma che in realtà non lo sta facendo; la quarta categoria prevede da parte del performer la messa in gioco di emozioni senza che ci sia rappresentazione di alcun personaggio; la quinta, infine, è quella che Kirby definisce come la vera e propria recitazione poiché prevede la creazione di un personaggio.

mediato dalla tecnologia è Henri Schoenmakers che nel suo *Bodies of Light: Towards a Theory about Film Acting from a Communicative Perspective* riprende le categorie dello studioso statunitense arrivando però a postulare una possibile discrepanza tra momento produttivo della performance e momento ricettivo (discrepanza in termini di *lettura* della performance), aspetto che intendiamo affrontare in seguito insieme ad altri due aspetti della ricezione, ovvero lo *sguardo* e la *prassi* spettatoriali.¹¹⁴ Egli considera, inoltre, il problema della mediazione della performance da parte della tecnologia. In questo modo arriva a creare uno schema tripartito che contribuirà a migliorare ulteriormente il nostro modello. Una teoria della recitazione comunicazionale, come la definisce Schoenmakers stesso, dovrebbe prevedere quindi una scala produttiva e una ricettiva che riprendano quella di Kirby (*Not acting, Not-matrixed performing, Symbolized matrix, Receveid Acting, Simple Acting, Complex Acting*)¹¹⁵ e inoltre deve prendere in considerazione i vari ambiti in cui la tecnologia può approntare dei cambiamenti nel design performativo stesso (Camera perspective & Camera angle, Pont of view shots, Close ups, Prominence on screen, Editing contexts ... Etc.). Schoenmakers, riprendendo una linea di pensiero che parte, come abbiamo visto, almeno da Pudovkin, parla infatti di tecnologia come «Co-actor».¹¹⁶

Anche questo modello, appare comunque insufficiente per valutare la performance cinematografica e, soprattutto, le numerosissime forme performative delle origini. Quello che manca, inoltre, è la consapevolezza che le mediazioni a cui una performance cinematografica – in particolare nel cinema delle origini – è sottoposta, non è semplicemente quelle dovute al punto di vista

¹¹⁴ Cfr. Schoenmakers 2012: 379-395. È un'ipotesi presa in considerazione anche da Naremore (1988a: 16), il quale dichiara che «in the last analysis the aleatory quality of any film has less to do with how it was made than with what happens in an audience's mind».

¹¹⁵ Rispetto a Kirby, Schoenmakers (2012: 290) aggiunge anche il livello performativo definito *Not Acting*.

¹¹⁶ Cfr. Schoenmakers 2012: 290. Il riferimento alla tecnologia come «co-actor» proviene dal primo periodo di Pudovkin (1961 (1926)) già ampiamente discusso nella premessa.

o ai tagli di montaggio, alla tecnica, ma derivano da una molteplicità di fattori che variano di epoca in epoca e che hanno a che fare con molteplici aspetti dell'esperienza filmica e cinematografica in generale. Questi stessi fattori determinano quella che definisco la *mise en présence* del performer e condizionano la produzione della performance stessa, ma anche e soprattutto la ricezione dello spettatore. Per questo motivo occorre ridefinire lo schema di Kirby e Schoenmakers per passare da un modello comunicazionale a un modello esperienziale di analisi della performance. Oltre a ridefinire le scale performative relative alla produzione e alla ricezione, introduciamo quindi il concetto di *mise en présence* che va a integrare il mero aspetto relativo alla tecnica cinematografica che interviene nella mediazione della performance cinematografica. Il risultato è lo schema seguente:

PRODUZIONE

- Performance aleatoria e inconsapevole
- Performance aleatoria e consapevole
- Performance presentazionale
- Performance liminare
- Performance semplice
- Performance complessa

MISE EN PRÉSENCE

- Ostensione
- Configurazioni ostentative

RICEZIONE

- La lettura
- Lo sguardo
- La prassi

I primi due gradi della scala performativa relativa alla produzione sono degni di attenzione soprattutto dal punto di vista socio-antropologico, il terzo e il quarto, invece, sono tipici della cinematografia-attrazione e – benché assolutamente non privi di importanza dal punto di vista estetico – si rivelano interessanti soprattutto nello svelare il funzionamento del dispositivo delle attrazioni. Il penultimo gradino, salvo rari casi, è di interesse minore, mentre l'ultimo, invece, è quello che più ci interesserà nei successivi capitoli ed è quello che, essendo maggiormente implicato in questioni estetiche, ha interessato più di tutti la critica, la teoria e la pedagogia cinematografiche.

In questo capitolo, occorre ribadirlo, non ci occuperemo di stile performativo, né di altri fattori che potrebbero integrare il nostro modello. Quello che presentiamo qui sono le fondamenta da cui partire nell'analisi dell'esperienza cinematografica in relazione al performer. Quello che a noi interessa di più, oltre a una classificazione finzionale della performance, è la mediazione della stessa, ovvero quella che abbiamo definito essere la *mise en présence*. Un aspetto che meriterà un trattamento particolare. Per quanto riguarda la ricezione il discorso è anch'esso complesso. L'analisi delle stesse mediazioni messe in atto dal film, dall'istituzione cinematografica per presentare o presentificare le varie performance – mediazioni atte a favorire, a guidare o a condizionare l'incontro testuale tra performer e spettatore – hanno forti ricadute sul momento ricettivo, ma non esauriscono ovviamente l'analisi della ricezione spettatoriale della performance. Cercheremo più avanti di comprendere come si possa arrivare a una sfasatura tra modo di produzione del film e «modo di lettura» da parte dello spettatore, proprio in rapporto alla ricezione della performance, e discuteremo anche altri aspetti relativi alla stessa.¹¹⁷ Come primo passo, quindi, classificheremo le varie situazioni

¹¹⁷ Riprendiamo in questo caso le teorie di Roger Odin anche se occorre distinguere i modi di lettura di una performance cinematografica, dai modi di lettura del film nel suo complesso. Intanto rimandiamo all'ormai classico Odin 2004 (2000).

performative, avvertendo subito che non è sempre semplice definire con chiarezza le coordinate finzionali di una performance. In molti casi, i confini tra realtà documentata e finzione non sono sempre così chiari e rendono una performance di difficile lettura, così come i passaggi da un grado all'altro della scala all'interno di una stessa performance. La fragilità istituzionale della cinematografia-attrazione non aiuta in tal senso e complica ulteriormente le cose.

Il primo livello di quella che potremmo definire come “scala performativa” è quello in cui la persona non è assolutamente consapevole del fatto di essere ripresa, quello in cui una persona compie una performance *aleatoria e inconsapevole*. Definire performance una tale situazione è alquanto discutibile se non chiamassimo a nostra difesa le teorie sociologiche di Erving Goffman che in *The Presentation of Self in Everyday Life* identifica la vita sociale come una scena, come uno spazio in cui si compie una rappresentazione con degli attori, dei costumi, un trucco, del pubblico e una scenografia.¹¹⁸ Una macchina da presa che riprende una o più persone, inconsapevoli del fatto stesso di esserlo, che si trovano in uno spazio pubblico con altri individui, riprende allora frammenti di una performance nel sociale, proprio nel senso indicato dal sociologo canadese. È la performance tipica del «paradigma di captazione», così come lo hanno definito Gaudreault e Kessler, in cui l'attore solitamente non ha alcuna connivenza con la camera e partecipa semplicemente alla realtà del profilmico.¹¹⁹ La vediamo all'opera, in una maniera che trascende quella indicata da Goffman, nelle vedute urbane *en plein air* girate dai primi operatori. Più che di interazioni tra individui, in molti casi, si tratta di osservare l'interazione tra individui e lo spazio. In molte di queste vedute colpisce infatti la totale assenza di norme di sicurezza da parte dei pedoni, i quali attraversano repentinamente la strada, rimangono in mezzo alla carreggiata e sono sfiorati da

¹¹⁸ Goffman 1969 (1959). Goffman è citato anche da James Naremore (1988a e 1988b).

¹¹⁹ Gaudreault – Kessler 2002: 24-25.

automobili, carrozze o tram, camminano zigzagando, insomma mostrano disattenzione nei confronti del contesto che li circonda.¹²⁰ Questi e altri prodotti mediali costituiscono dei documenti molto interessanti: non solo il rapporto con lo spazio ma anche il costume, la prossemica, ad esempio, sono alcuni degli elementi che possiamo dedurre dall'osservazione attenta di tali vedute.¹²¹ La sfera del visibile, grazie al cinema, si amplia inesorabilmente, rivela e svela sempre più corpi che interagiscono tra loro e con il contesto che li circonda. Il nuovo medium inoltre porta anche alla rottura di alcune barriere tradizionali tra sfera privata e sfera pubblica, trasformando ambedue.¹²² Il cinema è testimone di ciò che accade, è percepito come un grande occhio che ci osserva. Sono temi che ritornano sin dalle prime vedute e anche in opere successive come, ad esempio, *Erreur Tragique* (Louis Feuillade 1912 F) e *Silent Evidence* (Elisha Helm Calvert 1922 USA).¹²³ Temi quanto mai attuali in una società come quella

¹²⁰ Mi riferisco in particolare a vedute della città di Zurigo conservate in digitale nell'archivio cittadino, lo Stadtarchiv Zürich (d'ora in avanti StArZH) o anche a un film molto particolare girato con una camera completamente instabile posizionata su di un'automobile in corsa per le vie della città tedesca di Trier *Autofahrt in Trier* (Marzen-Edison Elektrisches Theater 1903 D). È un procedere, per dirla come De Certeau (1990 (1980): 57-63), estremamente "tattico" in un contesto urbano che non ha ancora definito al meglio, attraverso le sue istituzioni, delle "strategie" per regolare la performance del cittadino-pedone. Uno degli aspetti più influenti de *L'invenzione del quotidiano* è legato alla distinzione operata da de Certeau tra i concetti di strategia e tattica. Egli collega le "strategie" alle istituzioni, mentre le "tattiche" sono invece utilizzate dagli individui per creare degli spazi propri negli ambienti definiti dalle "strategie" stesse. Nel capitolo "Marches dans la ville", De Certeau (1990 (1980): 139-164) descrive la città come una realtà generata dall'interazione strategica di governi, corporazioni e altri enti istituzionali, che cercano di pianificare le città come un tutt'uno, che creano dei percorsi e delle abitabilità prestabilite. Per contrasto invece, un pedone che procede a livello stradale, si sposta in modi tattici, mai pienamente determinati dalla pianificazione definita dalle istituzioni, operando scorciatoie o vagando senza meta in opposizione all'impostazione utilitaria delle griglie stradali. Questo esempio illustra l'asserzione di de Certeau che la vita di ogni giorno agisce come un processo di bracconaggio su un territorio "altro", che ricombina regole e prodotti che già esistono nella cultura in un modo influenzato, ma mai completamente determinato, da quelle regole e quei prodotti.

¹²¹ È sempre James Naremore (1988a: 15) a dichiarare che le persone colte inconsapevolmente dalla macchina da presa «become objects to be looked at, and they usually provide evidence of role-playing in everyday life».

¹²² Su questo tema cfr. Sorlin 2001.

¹²³ Nell'opera di Feuillade, un aristocratico è preso da forte gelosia dopo aver scoperto per caso, guardando una comica di Onésime in un cinema parigino, sua moglie al fianco di un

odierna caratterizzata da ossessione securitaria e dall'universale accessibilità dei dispositivi di ripresa, temi divenuti ultimamente materia di riflessione anche degli studi cinematografici e di alcuni film contemporanei.¹²⁴

Nelle prime vedute *dal vero* è molto facile, però, scorgere persone che si accorgono chiaramente della presenza della macchina da presa. In questo caso siamo di fronte al secondo livello del nostro modello. Le reazioni che tale presenza suscita sono tra le più svariate. Lo aveva già intuito Barthes in riferimento alla fotografia: la presenza di un obiettivo trasforma le persone immortalate.¹²⁵ Si tratta di un possibile fattore di discontinuità della ripresa che può portare a rovinare la veduta.¹²⁶ Spesso, però, le reazioni stesse sono parte dello spettacolo e l'operatore abile cerca in tutti i modi di provarle.¹²⁷ In tal senso le vedute girate per esempio a Trier dal pioniere Marzen sono straordinarie. In *Domausgang in Trier* (Marzen-Edisons Elektrisches Theater 1904 D), ad esempio, i cittadini dell'omonima città tedesca sono ripresi all'uscita della messa domenicale. L'autore Peter Marzen, figlio di Wendel Marzen, già attivo nell'intrattenimento cinematografico foraneo almeno dal

uomo. La protagonista femminile e l'uomo, che si scoprirà poi essere suo fratello, irrompono casualmente nella messa in scena della comica Gaumont. Il riassunto della seconda pellicola è disponibile sul sito ufficiale del BFI: «The story of an inventor who is the first to make television work, he discovers the secret of the reflector and perfects the model and with a peep into his magic mirror sees his wife in another man's arms in a different part of the house. The jealous inventor then goes on to use his knowledge of electricity against the would-be seducer. The inventor at the climax has the seducer trapped and directs a man-killing X-ray spark against the man who threatened his home and happiness» <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/50678?view=synopsis> (ultima consultazione 17/05/2013). Sul tema del cinema come testimonianza nella letteratura finzionale, nel teatro e nelle prime vedute rimandiamo a Bottomore 1985: 155-161. Il breve saggio riporta anche una bibliografia e una filmografia. Sul tema della letteratura finzionale d'argomento cinematografico rimandiamo a Bottomore 2008.

¹²⁴ Si pensi almeno al film di finzione *Redacted* (Brian De Palma 2007 USA) che è costruito attorno alla pervasività dei mezzi di ripresa contemporanei. A tal proposito cfr. AA.VV. 2008: 16-32 e Berton 2005: 135-146.

¹²⁵ Cfr. Barthes 2003: 12.

¹²⁶ Cfr. Gaudreault – Kessler 2002: 25.

¹²⁷ Cfr. Belloi 1995: 461-474. Livio Belloi fa un bilancio delle tensioni tra l'operatore nel cinema Lumière e i soggetti ripresi che lo osservano mentre sono osservati e analizza le strategie che l'operatore stesso utilizza per controllare ciò che è filmato.

1898, si mette in posizione strategica per far sì che i fedeli possano chiaramente vedere la camera. La maggior parte dei passanti rivolge lo sguardo verso la lente, chi non lo fa è comunque colto in espressioni e posture che denotano consapevolezza di essere di fronte a un dispositivo di registrazione, alcuni accennano a un saluto, mentre dei bambini si soffermano a lungo di fronte alla macchina da presa. È lo stesso autore della veduta che incita i passanti, alcuni dei quali appaiono incerti sull'atteggiamento d'assumere, a compiere un vero e proprio atto d'interpellazione verso la camera. La macchina da presa suscita nei più comunque malcelata curiosità, stupore, è essa stessa una vera e propria attrazione. C'è in molti la consapevolezza o la speranza di essere proiettati nei giorni seguenti in una sala cittadina dallo stesso Marzen.¹²⁸ Quelle che vediamo sono tutte performance che definiamo *aleatorie e consapevoli*. La presenza di una macchina da presa e quella di un operatore provocano reazioni facilmente osservabili.¹²⁹ I diversi segni corporei documentano la maniera in cui le persone diventano consapevoli di se stesse in relazione all'altro. Con i primi film questo

¹²⁸ Cfr. Braun 2008: 119-125. La famiglia Marzen ha girato per una decina di anni nella regione lussemburghese, in quella di Trier e nelle zone limitrofe. I Marzen non erano proprietari di un cinema ambulante, ma possedevano un loro proiettore e organizzavano esibizioni cinematografiche in diversi spazi cittadini. Per questo una veduta come quella appena illustrata aveva lo scopo di attirare le stesse persone presenti sullo schermo alla proiezione. In una veduta successiva intitolata *Domausgang am Ostersonntag* (Marzen-Edisons Elektrisches Theater 1909 D) vediamo Peter Manzen in campo che dirige letteralmente i passanti sollecitandone inoltre il non stazionamento davanti alla macchina da presa. Nella stessa veduta, il pioniere esce dal campo e rientra con un infante che, probabilmente sollecitato da Manzen stesso, guarda in camera e saluta. Il bambino lo vediamo anche poi con Wendel Manzen. In questa veduta, destinata alla nuova sala cinematografica di Trier di proprietà della famiglia, i passanti appaiono più disciplinati e consapevoli che da lì a poche ore potranno rivedersi sugli schermi del nuovo Central-Theaters. La pratica di comparire nella veduta si ripete più volte e la ritroviamo anche in alcune vedute raccolte sotto il titolo *Bilder aus Trier* (Marzen-Edisons Elektrisches Theater 1902-1909 D) disponibili, come le altre già citate, in home video (Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmarktkino 1896–1916). Si tratta di una *Visuelle Signatur*, una sorta di firma visuale che vuole affermare un principio di autorialità. Gli studi sulla famiglia Manzen si trovano anche in Braun 2005a; Braun 2005b; Braun – Eifler, 2002; Braun – Uli 2005. Sulla differenza in una prospettiva storico-pragmatica fra *Stadtbilder* e *Lokalaufnahmen* cfr. Kessler 2002: 107-108.

¹²⁹ Cfr. ancora Belloï 1995: 461-474

fenomeno è molto evidente e, inoltre, assai variegato.¹³⁰ In questo caso occorre dare piena ragione ad Auerbach che, chiarendo alcune sue posizioni relative a un certo conformismo negli studi legati al cinema delle origini, scrive:

So much emphasis has been placed on conditions of early cinema exhibition and its effects on spectators that relatively little has been said about a reverse sort of spectatorship: what people initially did in front of the camera lens, and how their awareness of being filmed tangibly altered their conduct.¹³¹

Poco o nulla è stato detto delle performance aleatorie e consapevoli, ma nemmeno delle performance che occupano un grado successivo nella scala performativa da noi approntata. Si tratta delle performance che definiamo *presentazionali*. La performance presentazionale consiste nel compiere un'attività particolare che esula dalle normali azioni della vita quotidiana. Sono le performance proprie dei film puramente attrazionali, siano esse giochi di prestigio, acrobazie, danze, trasformazioni, performance circensi. Pensiamo, ad esempio, ai film di un trasformista come Fregoli o alle numerose comparse danzanti dei film di Méliès, nonché alle performance sportive.¹³² Sono quelle performance, insomma, che non prevedono alcuna dimensione finzionale, bensì un utilizzo del corpo al fine di compiere un'attività specifica di carattere extra quotidiano.

Performance presentazionali sono anche quelle compiute dai cosiddetti fenomeni da baraccone, performer che utilizzano il proprio corpo come pura attrazione. Uno dei più celebri è certamente Eugen Sandow, la cui fama, come

¹³⁰ È interessante notare le stesse dinamiche nei film di famiglia. A questo proposito è utile cfr. Czach 2012: 152 – 166.

¹³¹ Auerbach 2007: 42. Auerbach considera aleatorie e consapevoli anche quelle performance che prevedono un minimo di messa in scena come ad esempio *La Partie d'Écarte* (Lumière 1896 F) o persino *The Barber Shop* (Edison 1893 USA) perché nel primo a prevalere è la presentazione di sé, mentre nel secondo è l'esibizione grottesca di segnali emotivi corporei dissociati da un qualsivoglia stato interiore dal quale normalmente desumiamo che tali emozioni abbiano origine. Cfr. anche Auerbach 2004.

¹³² Sull'attività di Fregoli come cinematografista cfr. Colagreco 2002. Uno degli sport più popolari del cinema delle origini fu certamente la box, a tal proposito cfr. Streible 2008. Su Méliès e i suoi performer cfr. invece fra gli altri Robinson 1993: 40.

tante di queste figure, precede e non segue l'attività cinematografica.¹³³ Si tratta di uno caso americano ma la cui eco si propagherà in Europa e avrà ricadute, anche se forse non dirette, sul cinema degli anni Dieci e soprattutto sul filone dei forzuti italiano. Sandow, nato in Germania nel 1867, è prima di tutto considerato il fondatore del culturismo moderno. Come altri forzuti dell'epoca, egli inizia la carriera esibendosi in molte parti del mondo come acrobata, ginnasta, lottatore, modello per artisti e in seguito, notato dall'impresario teatrale Florenz Ziegfeld,¹³⁴ comincia a frequentare l'ambiente del vaudeville statunitense con spettacoli di sollevamento pesi e di pura esibizione culturista. La sua avventura comincia al New York City's Casino Theatre nel giugno del 1893 e poco dopo diviene una delle grandi star del World's Columbian Exposition di Chicago.¹³⁵ Nell'inverno 1893-1894 è ancora a New York dove diventa l'attrazione principale del teatro Koster & Bial Music Hall, un luogo di spettacolo da cui Edison attingerà molti dei performer che compariranno nelle sue vedute.¹³⁶

Il primo sarà proprio Sandow che il 6 marzo del 1894 comincia a collaborare con l'Edison Laboratory. Con l'ingaggio dell'atleta tedesco, Edison comincia a pensare di sfruttare commercialmente il chinetoscopio e, inoltre, getta le basi per una relazione proficua tra cinema e cultura performativa popolare.¹³⁷ Per Eugen Sandow invece è l'occasione di estendere ulteriormente la propria popolarità.¹³⁸ Come ha potuto ben scrivere Charles Musser, i film di

¹³³ Altri nomi furono quelli della contorsionista Ena Bertoldi, del trapezista Alcide Capitaine e dell'acrobata Luis Martinetti, del lottatore Jack McAuliffe, dell'acrobata Juan A. Caicedo, soltanto per citarne alcuni.

¹³⁴ Carter 1988 e Ziegfeld – Ziegfeld 1993.

¹³⁵ Sulla carriera di Eugen Sandow cfr. Chapman 1994.

¹³⁶ È incredibile notare la quantità di performer che popolano le vedute Edison: ballerine, forzuti, contorsionisti, ma anche atleti di ogni genere. Cfr. Musser 1997.

¹³⁷ Musser 1997: 28.

¹³⁸ Di lì a poco uscirà il suo libro *Sandow on Physical Training* (Sandow 1984). Il New York Herald che si occupa dell'ingaggio di Sandow da parte di Edison non mancherà di recensire il libro con toni piuttosto enfatici. Su tale punto cfr. Musser 1997: 31. Eugen Sandow durante

Edison con Eugen Sandow, riprendendo stralci dei suoi numeri del vaudeville, si configurano da una parte come teatro filmato, dall'altra, data la particolare messa in scena a sfondo nero, mettono ancora più in risalto la plastica corporea e la dialettica tra stasi e movimento espressa dalle pose dell'atleta.¹³⁹ La performance dell'atleta si configura, come abbiamo detto, come *presentazionale*, ovvero con un grado di esibizione corporea – di *showing* – molto più marcata rispetto al tipo di performance aleatorio e inconsapevole e con un'assenza pressoché totale di componente finzionale. A partire da Sandow, Dickson, collaboratore di Edison, ingaggia numerose *personalities* del mondo sportivo e dello spettacolo dal vivo e utilizza le relative performance come materiale grezzo per un nuovo tipo di intrattenimento popolare fondato su un nuovo dispositivo tecnologico. Lo sfondo nero che accompagna quasi tutte le prestazioni delle vedute del chinetoscopio Edison obbliga lo spettatore a concentrarsi sui corpi, a percepire l'erotismo che sprigionano, ma anche e soprattutto a osservare le facoltà motorie, plastiche, energetiche, elastiche che questi dimostrano. Da questo punto di vista non siamo molto lontani dalle ricerche di Marey e soprattutto di Muybridge. Si tratta invece di una strategia differente rispetto, ad esempio, ai fratelli Lumiere e George Méliès. I primi, infatti, non dimostrarono particolare propensione per le performance presentazionali, mentre il secondo preferì spesso includerle in un contesto attrazionale molto più elaborato.¹⁴⁰

In Europa, più che negli Stati Uniti, si comincia presto a ingaggiare *personalities*¹⁴¹ del teatro di prosa o comunque affermate anche nelle sfere del

tutta la sua carriera fu piuttosto attivo nell'attività di pubblicistica. Su questo punto cfr. Chapman 1994.

¹³⁹ Musser 1997: 30.

¹⁴⁰ I Lumière filmarono ad esempio l'attore e artista Félicien Trewéy che era amico del padre dei due fratelli, in questo senso si rimane comunque nell'ambito familiare. Charles Musser parla addirittura, citando Jonas Barish (1981), di pregiudizio antiteatrale dei due fratelli francesi.

¹⁴¹ Come già detto in precedenza, si tratta di un termine che riprendo da De Cordova (2001) che parla di *Screen personalities*.

pubblico che conta per posare davanti alla macchina da presa. È il caso, ad esempio, della serie di vedute sonorizzate intitolate *Phono-Cinéma-Théâtre* (S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre, FRA 1900), che sono proiettate per la prima volta all'Esposizione universale di Parigi. Le vedute mescolano una molteplicità di generi: canzoni, monologhi e brani teatrali sincronizzati col fonografo, danze e pantomime con accompagnamento musicale, nonché stralci di commenti dell'imbonitore e partiture sonore di rumoristi. Protagonisti sono gli artisti più prestigiosi dei teatri parigini, della Comédie Française e del Grand Boulevard, ma anche del music-hall e del circo. Tra loro troviamo personaggi del calibro di Coqueline, l'attrice Rejane, le danzatrici Carlotta Zambelli, Cléo de Mérode e tanti altri ancora. Piatto forte è però *Le Duel d'Hamlet* (S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre FRA 1900) con Sarah Bernhardt impegnata nella scena del duello di spade con Laerte che si conclude con la morte di quest'ultimo.¹⁴² Anche in questo caso, e non solo per la lunghezza esigua della pellicola, possiamo parlare di performance presentazionale. Infatti, ci troviamo di fronte a una pura esibizione di drammatica dei corpi e di portamento, a vero e proprio teatro filmato – ancor più rispetto alle performance riprese da Edison – che suggerisce allo spettatore una *lecture archivisante* del film e della performance stessa.¹⁴³

Oltre alla performance presentazionale, un altro caso molto comune nel cinema delle origini è quello della performance *liminare*, così chiamata in quanto prevede continue infrazioni del patto finzionale che lega lo schermo alla sala, infrazioni che si traducono con lo sguardo in macchina e con parte degli sforzi gestuali e mimici che sono rivolti esclusivamente allo spettatore in sala e non all'interazione con gli altri personaggi. Liminare, quindi, perché è al

¹⁴² La veduta, proiettata insieme ad altre nell'edizione 2012 dalle Giornate del cinema muto di Pordenone, non presenta alcun dialogo ma soltanto il rumore delle spade. Sul cinema di Sarah Bernhardt cfr. almeno Menefee 2003.

¹⁴³ Un altro caso di difficile attribuzione è quello delle performance condotte da personalità pubbliche. Secondo James Naremore (1988a: 15) le personalità pubbliche riprese da una camera presentano sempre una versione teatralizzata di loro stessi. Sul concetto di *lecture archivisante* cfr. Gaudreault – Marion 2012.

confine tra la resa di un personaggio, o più spesso, di un tipo, di una maschera e la comunicazione diretta verso il pubblico. Liminale perché sempre ai confini del mondo diegetico.¹⁴⁴ La camera diviene allora visibile, un mezzo per arrivare a comunicare direttamente con la platea. Sarà Frank Woods a partire dagli anni Dieci, negli Stati Uniti, a scagliarsi contro tale pratica colpevole secondo lui di inficiare l'immersione spettatoriale, quell'*absortion* descritta da Michael Fried che si contrappone all'esibizionismo, alla *theatricality* del cinema delle origini.¹⁴⁵ Anche in Europa si abbandona quasi del tutto la performance liminare in alcune produzioni artistiche, come quelle *Film d'art*,¹⁴⁶ ma rimangono assai comuni nel genere comico anche dopo gli anni Dieci.¹⁴⁷

Nel film Gaumont di Feuillade *Erreur Tragique* (1912), già citato in precedenza, attraverso la presentazione di una situazione di film nel film molto interessante, sono contrapposte proprio delle performance liminali a delle *performance semplici e complesse*. Si tratta di un'opera che per il grado di riflessività appartiene di diritto alla *seconde époque*, in quanto stabilisce un confronto tra i due tipi di performance che stiamo per descrivere. In questo film il protagonista, un aristocratico di nome René de Romiguières (René Navarre), in viaggio di lavoro a Parigi, entra in una sala cinematografica e gli sembra di scorgere, sullo sfondo di un film di finizione interpretato da Onésime, la giovane

¹⁴⁴ Roger Odin ritiene che il processo di diegettizzazione avvenga ogni volta che lo spettatore pensa di «avere a che fare con uno spazio abitabile da un personaggio» (Odin 2004 (2000): 14). La performance liminale contribuisce a creare un doppio spazio, quello della diegesi e quello esterno ad essa in cui avviene la comunicazione diretta tra schermo e sala.

¹⁴⁵ Frank Woods, uno dei primi critici cinematografici statunitensi, si è scagliato contro lo sguardo in camera. Frank Woods, «Spectator's Comment», *New Dramatic Mirror*, a. 67, n. 1736, 27 marzo 1912. Sui concetti di *Absortion* and *Theatricality* cfr. il fondamentale Fried, 1980.

¹⁴⁶ Non è sempre così. In una delle produzioni che aspirano a dignità d'arte come *Gli ultimi giorni di Pompei* (Ambrosio 1908 I) troviamo uno sguardo in macchina particolarmente evidente nel momento in cui il protagonista Glauco (Umberto Mozzato) è avvelenato dalla schiava cieca Nidia (Lydia Roberti), oggetto d'analisi del quarto capitolo.

¹⁴⁷ L'utilizzo dello sguardo in macchina nelle comiche italiane, in quelle di André Deed in particolare e del suo personaggio Cretinetti, sono particolarmente rilevanti e giocano un ruolo fondamentale anche all'inizio degli anni Dieci. Su André Deed cfr. Gili 2005.

moglie Susanne (Susanne Grandais) in compagnia di un uomo.¹⁴⁸ Dopo essersi assicurato dell'effettiva veridicità della sua impressione, travolto dalla gelosia, architetta un piano per ucciderla che consiste nel sabotarne il convoglio trainato da alcuni cavalli dando fuoco al paraocchi degli animali.¹⁴⁹ Una lettera giunta poco dopo la partenza della moglie con la carrozza, rende palese che l'uomo con cui si trovava in compagnia non era altri che il fratello. Il protagonista e il fratello, giunto nel frattempo a casa del cognato, si mettono quindi all'inseguimento della carrozza per tentare di salvare Susanne. La carrozza, resa ingovernabile dalla furia dei cavalli, deraglia, ma la moglie, soltanto lievemente ferita, può alla fine riabbracciare il marito pentito. Susanne Grandais e René Navarre, i due attori protagonisti, interpretano entrambi in questo film un personaggio ben delineato, sono quindi produttori di una performance complessa. Essi non sono ancora star a tutti gli effetti, tuttavia, sono ben conosciuti dal pubblico, sono ciò che Richard De Cordova ha chiamato *screen personalities* e, quindi, costruiscono la loro performance complessa a partire da precedenti apparizioni cinematografiche, ovvero dall'insieme dei ruoli che hanno ricoperto fino a quel momento. Anche il fratello della protagonista, pur interpretando un ruolo di minor impatto, compie una performance complessa. Altri personaggi di contorno, invece, come ad esempio le comparse che vediamo nel cinema parigino, pur appartenendo senza ambiguità al mondo finzionale, non hanno alcuna funzione drammatica e attuano quindi delle performance semplici.

Le performance degli attori di *Onésime Vagabonde*, nell'universo diegetico, sono invece liminali. Il film nel film apre con il protagonista sdraiato su una panchina in campo medio. Dalla destra entra improvvisamente un tutore dell'ordine con andatura ciondolante che, accortosi dell'atteggiamento poco

¹⁴⁸ Il film *Onésime vagabonde* non esiste realmente. La serie di Onésime invece esiste ed è interpretata dallo stesso attore Ernest Bourbon.

¹⁴⁹ Il boicottaggio consiste nel dare fuoco al paraocchi dei cavalli poco prima della partenza della moglie con il convoglio.

decoroso del protagonista, fa ampi cenni di richiamo in direzione del fuori campo da cui è provenuto. Arriva un secondo poliziotto che con un balzo si ritrova in campo a gambe spalancate ed equilibrio precario. Egli volge lo sguardo in direzione del protagonista e si mette una mano sulla fronte, quasi a marcare l'atto del guardare. Si dirige verso la panchina sempre con un'andatura goffa e a scatti, seguito dal primo poliziotto che sale sulla parte posteriore della panchina, dietro lo schienale a cui è appoggiato il protagonista. Il secondo poliziotto con vigorose manate attira l'attenzione di Onésime e con un gesto della mano gli intima di alzarsi e di assumere una posizione più decorosa. Il protagonista si alza e approfittando del fatto che il secondo poliziotto, credendo di aver raggiunto il proprio scopo, si sta rivolgendo al primo, dopo essersi rivolto allo spettatore in cerca di complicità attraverso uno sguardo in camera e un gesto della mano che mima l'atto del picchiare, dà uno strattone e fa cadere entrambi i poliziotti sul marciapiede.¹⁵⁰ La performance di Onésime si definisce come la tipica performance liminale delle origini perché al confine tra la resa di un personaggio e la comunicazione diretta verso il pubblico, perché condotta sempre al confine tra universo diegetico e la sala.¹⁵¹ In *Erreur Tragique* la

¹⁵⁰ A questo punto entrano in campo la protagonista e il fratello. La loro performance nell'universo diegetico appare come aleatoria e inconsapevole in un primo momento e aleatoria e consapevole in un secondo. Mentre i due poliziotti sono intenti ad alzarsi e Onésime a rivolgersi di nuovo alla camera con uno sguardo tra il divertito e il soddisfatto, vediamo infatti i due personaggi in profondità di campo che a braccetto dal parco urbano, attraverso l'apertura della cancellata, si dirigono verso il centro dell'azione. I poliziotti escono intanto dal quadro, Onésime, ancora rivolto verso lo spettatore si stira le membra spalancando ampiamente braccia e bocca, indicando la volontà di voler dormire di nuovo. Si sdraia di nuovo. A quel punto è notato dalla protagonista e dal fratello di lei, i quali però non si accorgono in un primo momento della macchina da presa. Una didascalia annuncia «Cette femme qui passe enlacée ... mais c'est Suzanne», interpretando con tutta probabilità il pensiero del marchese René de Romiguières. La protagonista e il fratello di lei si avvicinano ulteriormente alla panchina, la donna appare incuriosita, mentre l'uomo appare divertito. Nel frattempo entrano in campo, nello stesso punto dove erano entrati i poliziotti, tre personaggi vestiti elegantemente, che si dirigono verso il protagonista e lo svegliano. Quest'ultimo si alza di soprassalto e ne prende due a braccetto dirigendosi con loro fuori dal campo. Il terzo li segue da dietro.

¹⁵¹ Anche la performance dei poliziotti si può definire liminare in quanto, pur non contemplando sguardi in macchina o forme di interpellazione gestuale, prevede un tipo di

contrapposizione che emerge tra il tipo di performance condotto dai protagonisti del film e quello di Onésime serve a porre l'accento proprio sulle qualità complesse della performance dei primi.¹⁵² Grazie a questa contrapposizione, inoltre, le performance di Navarre e Grandais, giocate su di una gestualità e una mimica minimaliste, non solo appaiono come interamente rivolta alla creazione di un personaggio, ma risultano ancor più realiste, in linea con l'intento dell'opera di Feuillade che vuole presentarsi come *La vie telle qu'elle est*.¹⁵³ Con questo, però, andiamo oltre la sfera della produzione performativa e ci addentriamo in quella rete complessa di mediazioni che abbiamo definito come la *mise en présence* del performer.

gestualità ostentata complice della performance del protagonista. La performance dei poliziotti, pur non prevedendo rotture esplicite del patto finzionale, è quindi partecipe della stessa zona performativa liminare creata dalla performance del protagonista. Nel film abbiamo anche la *mise en abyme* di una performance aleatoria che da inconsapevole diviene consapevole, ovvero quella della protagonista e del fratello.

¹⁵² Questi temi sono stati da me affrontati durante una presentazione all'interno delle attività del gruppo di ricerca *NFS-NCCRMediality*. Il titolo del mio intervento: «Analyse der Performances in *Erreur tragique* (Feuillade 1913 F)», Gruppensprache zum Thema Medialität/Präsenz im Rahmen der Begehung des NFS, *Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven*, Universität Zürich, Oktober 2012. Ringrazio Guido Kirsten e Daniel Wiegand che hanno lavorato e discusso con me sullo stesso film. Per un'analisi completa rimando proprio a Kirsten, 2013 che attraverso l'utilizzo di categorie semiopragmatiche arriva a proporre, accanto ai modi di produzione del senso da parte dello spettatore già proposti da Roger Odin, un modo di lettura realistico dello stesso che ha modo di verificarsi a partire dalle indicazioni del contesto istituzionale e dei testi.

¹⁵³ Il titolo in questione non appartiene ufficialmente alla rinomata serie di film di Feuillade presentata nel 1911 sulle colonne della rivista *Ciné-Journal* (Louis Feuillade, «Les Scènes de la vie telle qu'elle est», *Ciné-Journal*, n. 139, 22 aprile 1911), ma corrisponde chiaramente ai propositi realisti enunciati in quello che potrebbe essere definito come un vero e proprio manifesto poetico.

I/2. *Mise en présence*, ostensione, performance e serie culturali

Molte delle personalità delle origini, che le si chiami performer, saltimbanchi, giutti o altro, sono artisti a tutti gli effetti, talora vere e proprie personalità dal talento fuori discussione che nulla hanno di che invidiare ai loro successori. Non vi è alcun intento teleologico nella negazione della definizione d'attore, quanto piuttosto la volontà di sottolineare prima di tutto l'appartenza della cinematografia-attrazione a serie culturali differenti rispetto a quella cinematografica e, in secondo luogo, la cesura nella storia del cinema avvenuta con il debutto dell'attrice danese Asta Nielsen. Una cesura che in Europa ha costituito il momento decisivo per orientare il processo d'istituzionalizzazione del cinema, come vedremo nel successivo capitolo.

Finora abbiamo utilizzato il concetto di intermedialità e di serie culturale in riferimento alle pratiche performative. Questo concetto può rivelarsi ancor più produttivo quando si tratta di analizzare quella che abbiamo definito la *mise en présence* del corpo umano, il secondo aspetto dopo quello produttivo da tener presente in un modello di analisi performativo. L'espressione *mise en présence* deriva, come già ricordato, da Jean-Pierre Sirois-Trahan a indicare, potremmo dire, il lavoro di mediazione compiuto dal film per mettere performer e spettatore uno di fronte all'altro.¹⁵⁴ Una definizione molto aperta che pone però chiaramente al centro del fenomeno cinematografico e, quindi, del nostro modello di analisi, il corpo cinematografico in rapporto al corpo dello spettatore. Un rapporto definito da una serie di mediazioni che influenzano la performance profilmica del performer e la ricezione della stessa da parte dello spettatore, così come l'orientamento estetico del film nel suo complesso. Parleremo quindi di ostensione e di configurazioni ostentative rispetto alla *mise*

¹⁵⁴ Sirois-Trahan 2002: 38-39.

en présence, ovvero rispetto a ciò che in italiano potremmo definire come effetti di presenza.¹⁵⁵

Prima di introdurre il concetto di *mise en présence* in rapporto alle serie culturali cerchiamo però di introdurre la categoria che la costituisce. Nel caso della categoria di ostensione abbiamo a che fare con una dimensione astratta della creazione della presenza, impalpabile e non isolabile che si avvicina per molti aspetti all'idea di enunciazione di Metz.¹⁵⁶ L'ostensione va oltre la categoria di enunciazione, ma con questa condivide le sorti di essere strutturalmente legata al testo filmico, o meglio, al corpo del film. L'ostensione, e con essa la categoria dell'ostentazione che approfondiremo in seguito, non ha trovato ancora adeguato spazio nell'ampio spettro terminologico degli studi cinematografici, ma da tempo è entrata a pieno titolo nella riflessione mediale e mediologica. Ostensione (e anche l'ostentazione) secondo il medievista e teorico dei media tedesco Christian Kiening sono alla base del fenomeno mediale

können somit einerseits als Basiselemente von Medialität gelten, insofern diese neben dem *Dazwischen* und der Vermittlung immer auch die genuine Leistung einer Konstitution von Wirklichkeit umfaßt. Sie begegnen andererseits in ihrer historisch spezifischer Profilierung – in der Präsenzkultur des Mittelalters nicht anders als in der Medienkultur der Moderne, wo in Existenz- und Sprachphilosophie, Ästhetik und Semiotik gegen die Dualismen der Repräsentation und die Dominanzen des Logos das Phänomen des Zeigens wieder zur Geltung gebracht wird.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Preferiamo tuttavia la definizione francese, che dà l'idea di un processo, di un accadere, piuttosto che di un risultato acquisito. È Francesco Pitassio a parlare esplicitamente di *effetti di presenza*: «il differimento della presenza umana nello spettacolo cinematografico è incontrovertibile. Tuttavia, gli *effetti di presenza*, ovvero le opzioni adottate per rendere l'istanza dell'attore sono molteplici» (Pitassio 2003: 26).

¹⁵⁶ Cfr. Metz 1991.

¹⁵⁷ «Possono da una parte valere dunque come elemento fondamentale della medialità, se questa comprende oltre al *Dazwischen* e all'intermediazione anche il genuino adempimento della costituzione della realtà. D'altra parte queste categorie si incontrano in determinate contingenze storiche – nella cultura della presenza del medioevo non diversamente dalla cultura mediale della modernità, laddove l'esistenzialismo, la filosofia del linguaggio, l'estetica e la semiotica hanno rivalutato l'atto del mostrare contro il dualismo della rappresentazione e il dominio del Logos» (Kiening 2008: 350). Per Kiening, medievista, le

L'etimologia del termine "ostensione" deriva dal verbo latino *ostensio*, *onis* che significa «esibizione, manifestazione».¹⁵⁸ Il termine in italiano fa parte oramai quasi soltanto del linguaggio liturgico e indica un'esposizione solenne, per lo più di una reliquia.¹⁵⁹ Il termine, quindi, ha assunto un significato più forte rispetto a quello latino. Questo perché l'ostensione non è solo una semplice mostra ma è l'atto di far vedere qualcosa di prezioso, di prodigioso e di miracoloso. Non estranea al termine, oltre alla dimensione del mostrare, è anche quella del dire, che è rimasta pure nell'italiano volgare ma che oggi appare piuttosto desueta.¹⁶⁰

Nel linguaggio scientifico delle scienze sociali, il vocabolo appare invece piuttosto diffuso. La linguistica e la semiotica ne fanno ampio utilizzo, anche nelle ricorrenze preistoriche della disciplina. Nel tempo, ovviamente, le sfumature del significato si sono via via modificate. Una definizione della categoria appare in Platone¹⁶¹ e, successivamente, è utilizzata anche da uno dei padri della Chiesa. È Sant'Agostino, infatti, che contrappone l'ostensione al

due categorie presentano un profilo storico ben preciso che si fonda su quella che lui definisce la *Präsenzkultur* del medioevo e il suo riaffiorare in epoca moderna, in cui il fenomeno del mostrare è tornato in auge. Sulle similitudini tra cultura medievale e postmoderna occorre rimandare a Flusser 1998: 53. La tesi di Flusser, che si riferisce ai nuovi media, ricalca quella di Béla Bálazs (2008 (1924)) relativa al cinema. Christian Kiening è a capo del programma di ricerca *NFS – NCCRMediality* (www.mediality.ch), il programma di ricerca nazionale svizzero che ha finanziato la presente ricerca.

¹⁵⁸ Cfr. la relativa voce del Dizionario della lingua latina Castiglioni – Mariotti (edizione 1994).

¹⁵⁹ Cfr. vocabolario della lingua italiana Sabatini-Coletti on-line: http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/O/ostensione.shtml (ultima consultazione 16/06/2013).

¹⁶⁰ Per una semantica del termine in epoca medievale cfr. Prica 2010. Non è solo su questa tensione tra "mostrare" e "dire" che si reggono ostensione ma anche l'ostentazione, le due categorie, per Kiening: "Beide aber haben es mit einer mehrfachen Spannung zu tun: von Sagen und Zeigen, von Notwendigkeit und Überschüssigkeit, von (auf das Auge bezogenen) Äußerem und (auf den Geist bezogen) Innerem, von Zur-Erscheinung-Kommen und Zur-Erscheinung-Bringen" (Kiening 2008: 350).

¹⁶¹ Si tratta del *Cratilo*, St. I, 430.

segno come alternativa per mediare un'idea da comunicare.¹⁶² Il termine ritorna più volte nel Medioevo negli scritti di Tommaso d'Aquino e in quelli dei logici.¹⁶³ In età contemporanea ricompare tra gli strumenti categoriali del pensiero di William Ernest Johnson¹⁶⁴ e nella filosofia del linguaggio di Russell¹⁶⁵ e Wittgenstein.¹⁶⁶ La fortuna della categoria in semiotica e in generale nelle scienze sociali¹⁶⁷ deve però forse essere attribuita a Umberto Eco, per il quale l'ostensione non si contrappone al segno come in Sant'Agostino ma è, al contrario, uno dei modi di produzione del segno stesso. Egli, nel suo *Trattato di Semiotica generale*, dichiara che essa

Ha luogo quando un dato oggetto o evento, prodotto dalla natura o dall'azione umana (intenzionalmente o inintenzionalmente), ed esistente come fatto in un modo di fatti, viene 'selezionato' da qualcuno e 'mostrato' come l'espressione della classe degli oggetti di cui è membro. L'ostensione rappresenta il primo livello di SIGNIFICAZIONE ATTIVA, ed è l'artificio usato per primo da due persone che non conoscono la stessa lingua.¹⁶⁸

¹⁶² Nel *De Magistro* Sant'Agostino dedica alcuni passaggi proprio alla categoria dell'ostensione.

¹⁶³ Insieme a lui sono i logici medievali ad utilizzare tale termine. A tal proposito cfr. Eco 1977: 110 e Prika 2010.

¹⁶⁴ Il termine sembra comparire per la prima volta in epoca moderna proprio in W. E. Johnson (*Logic*, 1921) che parla di definizione ostensiva. Cfr. Passmore 1966 (1957): 344 e Baker – Hacker 2005 (1980): 7.

¹⁶⁵ Un'antologia di scritti di filosofia del linguaggio è stata pubblicata in italiano in Russell 1970.

¹⁶⁶ Cfr. Wittgenstein 2009 (1953) e Baker – Hacker 2005 (1980): 81-103.

¹⁶⁷ Il termine ostensione è utilizzato anche negli studi etnologici e demologici per indicare azioni della vita reale che ripercorrono di pari passo racconti folkloristici e leggende. A introdurre la definizione di tali azioni sono stati gli studiosi Linda Dégh e Andrew Wázsonyi (1983: 5-34), per i quali in questi casi è la realtà a trasformarsi in messaggio.

¹⁶⁸ Eco 2013 (1975): 294. Umberto Eco (2013 (1975): 296-297) cita esplicitamente le ricerche condotte da Wittgenstein. Per lo studioso esistono diverse modalità di ostensione, la più comune è quella in cui un oggetto è selezionato per esprimere la classe di cui è membro (esempio), ma esiste anche il caso in cui una sola parte di un oggetto è selezionata per esprimere l'oggetto intero e, quindi, la sua classe di appartenenza (campione). Esiste anche una terza modalità (campione fittizio) che è però sia modalità di ostensione che di replica, un altro modo di significazione attiva nel sistema semiotico creato dallo studioso a metà degli anni Settanta.

Nell'ostensione, ci ricorda Eco, non è detto che l'espressione coincida con il referente. L'idea dell'ostensione come modo di produzione segnico, stabilendo implicitamente contatti tra la categoria e una teoria della significazione, arricchisce ma non esaurisce le implicazioni teoriche del termine. L'ostensione, infatti, si definisce non solo come processo di significazione, ma anche come processo di lettura, secondo la peculiare idea di semiotica sostenuta a più riprese dallo studioso italiano.¹⁶⁹ Un processo di lettura/intepretazione/produzione, quindi, che assomiglia alla «ricostituzione dell'impronta di un corpo».¹⁷⁰ A lavorare con la categoria dell'ostensione è anche la teoria della pertinenza dell'antropologo francese Dan Sperber e dalla linguista britannica Deirde Wilson. Anche i due studiosi ritornano al concetto di traccia e di indizio definendo la comunicazione come un'azione che modifica lo spazio cognitivo del destinatario attraverso l'esibizione (l'ostensione) di indizi, segni, fenomeni, elementi linguistici da cui il destinatario stesso inferirà un significato.¹⁷¹

È Ivo Osolobě però, qualche anno prima rispetto a Sperber e Wilson, a svincolare con veemenza la categoria di ostensione dal terreno della linguistica attraverso la fondazione di una disciplina che lui, richiamandosi ironicamente a De Saussure, chiama teatrística, la quale come branca della semiologia si

¹⁶⁹ L'ostensione è per Umberto Eco (1979 (2010)) uno dei quattro modi di produzione segnica insieme al riconoscimento, alla replica e l'invenzione. L'idea di produzione in Umberto Eco è connessa strettamente anche al momento interpretativo. Questa idea ritorna anche in opere successive rispetto al trattato di semiotica generale. Per Eco (1975 (2013): 19) infatti siamo «in presenza di un processo di significazione, purché il segnale non si limiti a funzionare come semplice stimolo ma solleciti una risposta INTERPRETATIVA nel destinatario».

¹⁷⁰ Valle 2006: 20. Questo processo vale per tutti e tre i livelli di significazione attiva. Margrit Tröhler, invece, connette il motivo dell'impronta non alla categoria di ostensione ma a quello di ostentazione andando in una direzione più simile alla nostra. In un saggio dedicato ai motivi cinematografici essa li definisce come «Markierung einer enunziativen Instanz hervorgebracht, ostentativ hervorgehoben, und richten sich primär and den Zuschauer als Spurenleserin. Manchmal sind Teil der Diegese (als Objekte, Gesten, Bewegungen) oder der Handlung (als strukturelle Einheit); manchmal werden sie von den Figuren wahrgenommen und interpretiert oder gar willentlich hinterlassen; manchmal sind sie eher als rhetorische oder ästhetische Konfiguration angelegt, die die Figuren involviert oder auch nicht (Rahmungen, Licht-/Schatten-Spiele, Farbgebung etc.)» Tröhler 2012: 36.

¹⁷¹ Cfr. almeno Sperber – Wilson 1986.

occupa delle forme minime di teatralità che normalmente sfuggono ai teatrologi o agli etnologi.¹⁷² L'ostensione è considerata infatti la forma più semplice di teatro, una forma di comunicazione talmente elementare che «l'information est transférée sans message ou, plus exactement, que le message est identique avec son objet au point que c'est l'objet même qui assume le rôle du message en offrant l'information sur lui-même. Autrement dit, c'est l'objet lui-même qui prend la parole et présente son autodescription».¹⁷³ Una forma di comunicazione oggettuale, quindi, che ricorda direttamente quella immaginata da Swift nei *Viaggi di Gulliver* (1726) a proposito degli scienziati dell'accademica di Legado sull'isola volante di Laputa che portano sempre con sé gli oggetti di cui devono parlare a causa del divieto autoimposti di proferire parola.¹⁷⁴ Per Osolsobě l'ostensione pura non esiste ed è un'astrazione o un parto della fantasia, come quello di Swift, ma è comunque da tenere in considerazione nei processi comunicativi messi in atto dal medium teatrale. Lo studioso ceco lega la categoria in particolare alla teatralizzazione della figura umana, ovvero con ciò che noi in riferimento al cinema abbiamo definito la *mise en présence* del corpo umano.¹⁷⁵ Grazie a lui e a un ritorno successivo dello stesso Umberto Eco sui

¹⁷² Lo studioso scrive infatti: «Ce minimum peut se trouver partout où l'on montre (démontre, fai voir, laisse regarder, laisse regarder pour faire reconnaître, laisse – ou fai – observer) les choses et surtout où l'on fait voir les événements, les personnes, ou soi-même. Cette forme de «théâtre dans la vie» (mais, parfois, aussi de «théâtre dans le théâtre») peut être nommée OSTENSION, ou PRÉSENTATION» (Osolsobě, 1980: 414).

¹⁷³ Osolsobě 1980: 414.

¹⁷⁴ Oltre a Umberto Eco e Ivo Osolsobě, è anche Vincenzo Padiglione (2009: 38) a citare Swift e la comunicazione oggettuale in relazione all'ostensione. Vincenzo Padiglione parla del museo come di un linguaggio ostensivo, fondato proprio sull'esposizione dell'oggetto: «Vi è alle sorgenti del fare museale una sperimentazione semiotica (comunicare attraverso oggetti) e, ad un tempo, un fondamentalismo visualista che porta a creare mondi sociali basati su una lingua utopica: l'ostensione degli oggetti, un codice che vorrebbe fare a meno del parlare e dello scrivere, un linguaggio che si immagina universale, come la vera arte. [...] Sottoposto a questa lente antropologica il mostrare nel museo rivela un'indubbia genealogia religiosa, in quanto appare accresciuto in mimesi rispetto alle esperienze e ai linguaggi del sacro, debitore proprio nella centralità dell'ostensione, alle forme della liturgia cattolica: l'esibizione ai fedeli di reliquie, oggetti sacri od ostie consacrate».

¹⁷⁵ Osolsobě 1980: 418.

rapporti tra teatro e ostensione,¹⁷⁶ la categoria è entrata a far parte del vocabolario della teatralogia tanto da trovare ampio spazio nel celebrato *Dictionnaire du Theatre* del semiologo Patrice Pavis.¹⁷⁷ Proprio l'intervento di Umberto Eco intitolato *Semiotics of Theatrical Performance* sembra andare nella direzione di associare ostensione (e implicitamente l'ostentazione) alla mediazione della performance cinematografica. In questo saggio, infatti, Eco parte dalla domanda che Peirce pone a se stesso:

What kind of sign could have been defined by a drinkard exposed in a public place by Salvation Army in order to advertise the advantages of temperance?

Una domanda che trova una risposta subitanea:

As soon as he has been put on platform and shown to the audience, then drunken man has lost his original nature of "real" body among real bodies. He is no more a world object among world objects – he has become a semiotic device; he is now a sign.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Eco 1977: 110. Umberto Eco cita esplicitamente i primi contributi di Osolsobě anteriori al saggio da noi citato.

¹⁷⁷ Patrice Pavis (1998 (1987): 275-277) la definisce anch'esso «come uno dei principi essenziali della rappresentazione teatrale. [...]» come atto del mostrare che a teatro «va al di là dei limiti dell'opera e si rivolge direttamente al pubblico, grazie al gesto dell'attore e al «*Gestus* [→] del mostrare» dello spettacolo messo in scena che spezza la *cornice* [→] [→] della *rappresentazione* [→]». Lo spazio dedicato nel dizionario alla voce "ostensione" è piuttosto ampio. Patrice Pavis distingue quattro tipi di ostensione, ovvero l'ostensione mimetica, l'ostensione simbolizzante, l'ostensione astratta e l'ostensione dimostrativa. Interessante rilevare anche la dichiarazione del teatologo francese che scrive: «spesso si limita l'ostensione teatrale alla scenografia, alla coreografia, alla disposizione e alla rappresentazione dei personaggi; in realtà, anche l'attore, fin dal suo primo apparire in scena, è destinato a essere colui che attira costantemente su di sé gli sguardi, affascinando con la sua sola *presenza* [→]. All'ostensione di elementi visivi bisogna poi aggiungere una ostensione verbale: quella delle parole dei personaggi» inoltre aggiunge che «se da un lato non è possibile mostrare senza l'organizzazione metacritica di un narratore, cioè senza un *dire*, d'altro lato il *dire* non esclude tentativi di fare sentire in modo iconico la realtà del linguaggio e dell'universo descritto». Anche Pavis, quindi, lega la categoria fortemente all'attore e alla sua presenza e, inoltre, considera oltre alla dimensione del mostrare anche quella del dire, rispettandone l'etimologia. Egli considera Bertolt Brecht come il teorico dell'ostensione dimostrativa, che associa «una ostensione pura e un commento socio-estetico sull'ostensione».

¹⁷⁸ Eco 1977: 110.

Quello che a noi interessa non è il ritorno di Eco sulla produzione significativa – concetto che appare troppo angusto per descrivere il corpo cinematografico – ma la connessione esplicita che Eco stesso stabilisce tra la categoria di ostensione e quella di *frame*, citando esplicitamente Goffmann e l’utilizzo che egli ne fa per descrivere la vita sociale.¹⁷⁹

Questo breve excursus relativo al termine “ostensione”, ci è parso utile per introdurre una categoria che, come dicevamo, non ha ancora trovato adeguato spazio nella teoria cinematografica. Come abbiamo visto, quindi, con il termine ostensione abbiamo a che fare dal punto di vista etimologico e scientifico con l’area semantica del dire ma soprattutto con quella del mostrare. L’ostensione è nel suo significato primario un’esibizione. Abbiamo a che fare anche con un modo di produzione significativa, secondo Umberto Eco, ma abbiamo a che fare pure con l’interpretazione del segno stesso, con l’inferenza che di esso ne fa lo spettatore. Ostensione è categoria che lega, quindi, il momento produttivo a quello ricettivo. L’ostensione come categoria, però, ci porta al di là del segno, ci porta dritti all’idea del film come corpo che esibisce se stesso, che si dà a vedere.¹⁸⁰ Ci porta quindi a considerare il film e, nella fattispecie, gli effetti di

¹⁷⁹ Anche Henri Schoenmakers (2012: 379-191), riprendendo Goffmann senza citarlo esplicitamente e riferendosi alla mediazione fondamentale a cui è sottoposto il performer, parla di “frame”. La sua intenzione è però quella di differenziare l’atto performativo in ambito estetico dall’atto performativo in ambito quotidiano. Per questo egli utilizza il termine di *theatrical frame*, responsabile secondo lui della possibile discrepanza che si viene a creare tra momento produttivo della performance e sua ricezione. Il *theatrical frame*, per Schoenmaker, vale sia per il teatro che per il cinema, nonché per i nuovi media. Purtroppo lo studioso non accenna che brevemente a questo concetto e riduce il *theatrical frame* cinematografico alla sola azione della tecnica e della tecnologia cinematografiche.

¹⁸⁰ Per Rancière (2003: 31-32) l’immagine *ostensive* è una presenza pura che senza significazione «s’en réclame au nom de l’art. Elle pose cette présence comme le propre de l’art, face à la circulation médiatique de l’imagerie mais aussi aux puissances du sens qui alterent cette présence: les discours qui la la présentent et la commentent, les institutions qui la mettent en scène, les savoirs qui l’historicisent». L’ostensione e l’ostentazione nell’iconografia medievale erano associate a episodi della tradizione sacra contraddistinti dall’esibizione di parti del corpo come, ad esempio l’*ostentatio vulnerum*. Cfr. a tal proposito Prica 2010.

presenza del corpo, più che i segni presi nella loro singolarità,¹⁸¹ la materialità del significante oltre il significato,¹⁸² ad associare il soggetto che percepisce alla strutturazione dell'oggetto percepito.¹⁸³ L'ostensione ha inoltre una dimensione che apre sì al senso, al discorso, ma soprattutto rimanda a una presenza che sfugge al senso e al discorso stessi.¹⁸⁴ L'ostensione descrive il processo incessante e astratto di mediazione della presenza del performer attraverso la creazione di *frame*. L'ostensione descrive insomma il fenomeno che soggiace alle modalità di esibizione del corpo cinematografico da parte del corpo del film e delle sue protesi.¹⁸⁵

Perché corpo del film? Per Giulia Carluccio e Federica Villa al centro dell'analisi filmica contemporanea, che si occupa, appunto, del corpo del film e non della fredda analisi di codici o sintagmi, si trova «un'idea *altra* di testualità, che se da un lato mostra il proprio essere irriducibile alla sola pertinenza linguistica, sporgendosi oltre l'orizzonte segnico, estendendosi oltre i confini

¹⁸¹ Patrice Pavis (2008 (1996): 26-27) parla in riferimento alla messa in scena teatrale di vettorizzazione e di reticoli di segni.

¹⁸² È sempre Patrice Pavis (2008 (1996): 26-27) che suggerisce questo approccio, in particolare quando si fa riferimento al corpo dell'attore in quanto significante.

¹⁸³ È il programma della fenomenologia cinematografica portato avanti da Vivian Sobchack (1992). Si tratta di un approccio che compare anche in autore eterodosso come Jean Louis Schefer (1997 (1980)).

¹⁸⁴ L'ostensione cinematografica per Eco e Osolsobě è connessa con il concetto di traccia, ma per noi questo rimando lo si può pensare soltanto in senso astratto e latente in quanto la traccia, in quanto materialità, è connessa, come vedremo, fortemente con il concetto di ostentazione cinematografica. Il concetto di traccia, preso nella sua dimensione astratta, rimanda a una dialettica tra presente e passato che è alla base della differenza del processo ostensivo cinematografico rispetto a quello teatrale. Francesco Pitassio (2003: 27) in un suo volume dedicato all'attore cinematografico scrive che: «La differente spettacolarità di teatro e cinema, l'uno fondato su *eventi in presenza*, l'altro su *effetti di presenza*, ha condotto a una separazione rigida delle aree di studio». Sul concetto di traccia rimandiamo al fondamentale Krämer – Kogge – Grube 2007. Il concetto di traccia rimanda tra gli altri a quello di indessicalità (Peirce), di inconscio (Derrida) e di alterità (Lévinas). Il concetto di traccia ci porta dritti a quello di spettatore e della sua esperienza del corpo cinematografico, un'esperienza che trascende il solo processo di significazione.

¹⁸⁵ Sempre Margit Tröhler (2012) parla della spettatrice come «Spurleserin» e, riprendendo Sybille Krämer, afferma che senza «Spürnase» non vi è alcuna traccia. In questo senso il concetto di traccia ci avvicina a una dimensione semiopragmatica dell'evento filmico.

testuali, dall'altro lato rivendica una piena attenzione alla propria materialità, alle pieghe della propria consistenza».¹⁸⁶ Occorre quindi

analizzare la scrittura come forma di assestamento di pratiche discorsive appartenenti a diversi mezzi di espressione [...] analizzare il rapporto di mutua intercessione tra i film e i loro contesti di emergenza [...] lavorare sui film attraverso la raccolta di indizi propri dello stile che, pur permeandone il tessuto, non sono identificabili con la semplice azione dei codici al lavoro; o ancora, e in modo forse più radicale, entrare nel corpo del film scegliendo di coglierne le movenze che dispiegano emozioni, che fanno percepire nell'impasto visivo una sensibilità che irrorà il film prima di dargli significato.¹⁸⁷

Si tratta, nel nostro caso, di cogliere ora questi suggerimenti in relazione agli effetti di presenza del corpo attoriale. Anche se abbiamo definito l'ostensione come categoria astratta, latente, un flusso continuo indivisibile nelle sue unità costituenti, è possibile però ricondurla a una dimensione concreta per descrivere le mediazioni del corpo performante. In questo caso parliamo però di semplice *mise en présence*.

Il primo dei suggerimenti delle due studiose, ad esempio, si rivela particolarmente importante per la cinematografia-attrazione, anzi è il suggerimento fondamentale. Siamo infatti convinti che la *mise en présence* del corpo del performer nella cinematografia-attrazione si rifaccia quasi completamente ad altre serie culturali. Un'influenza che, come vedremo, appare spesso alquanto visibile e marcata, tendendo così molto alla configurazione ostentativa.

L'ostensione, e includiamo in parte anche il secondo suggerimento,¹⁸⁸ pur nella sua dimensione astratta, travalica l'orizzonte testuale e riguarda anche i contesti e i modi in cui i film sono esperiti che ne modificano sostanzialmente la natura, le funzioni, le possibilità, oltre che, ovviamente, la ricezione. Non si può infatti prescindere dal contesto di fruizione per analizzare la *mise en présence* di

¹⁸⁶ Carluccio – Villa 2006: 7.

¹⁸⁷ Carluccio – Villa 2006: 8.

¹⁸⁸ Carluccio e Villa (2006) si riferiscono più che altro al contesto sociale, mentre per noi con «contesto di emergenza» intendiamo soprattutto la situazione di visione.

un film, soprattutto durante le origini, in cui lo spettacolo cinematografico trova sede in luoghi molto vari, quasi tutti non dedicati esclusivamente al cinema, tutti alquanto precari e assolutamente distanti dal modello classico della sala buia con pubblico silenzioso e assorto.¹⁸⁹

Non è soltanto la situazione di visione, ovvero il dispositivo, a determinare la ricezione dello spettatore della performance attoriale, ma anche la stessa conformazione dello spettacolo cinematografico a modificarne sostanzialmente i tratti, un elemento che ha che fare con la natura istituzionale della cinematografia-attrazione che, appunto, è costituita da un fascio di istituzioni già esistenti e non ha ancor trovato un'identità che le è propria. Le singole vedute, come è noto, potevano essere combinate a piacimento l'una con l'altra dall'esibitore e creare una sorta di *pastiche* il cui significato veniva ulteriormente modificato da un imbonitore o da un lettore. Da più parti si è sottolineata la vicinanza di tali pratiche con quelle relative alla proiezione di lanterne magiche e di stereopticon.¹⁹⁰ Anche il programma dello spettacolo di varietà o del vaudeville sembra fornire un modello di riferimento per la *séance* delle origini, in particolare per la scelta dei programmi.¹⁹¹ In questo caso non è

¹⁸⁹ L'idea della presenza di un pubblico completamente silenzioso e ordinato a partire dagli anni Dieci è stata in parte superata. Le eccezioni sono molte e non riguardano soltanto l'epoca del muto. Si parla piuttosto di nascita di uno spettatore individuale che si contrappone a uno spettatore collettivo (Elsaesser 2000). È anche il contesto, quindi, che ha a che fare con le mediazioni di una performance. Come altri elementi della *mise en présence*, esso fa parte di serie culturali mediali particolari e come tale va trattato. Gaudrault stesso a parlare, oltre che dell'influenza sulla cinematografia-attrazione da parte di altri media, anche di quella esercitata da altri spazi culturali. Cfr. Gaudreault 2004: 49.

¹⁹⁰ Cfr. Robinson 1996 e anche Clee 2005. Seminali in questa direzione sono gli studi di Charles Musser (2006 (1994): 389-416) e, in particolare, la sua concezione della Storia del cinema come Storia delle pratiche di proiezione (*screen practices*) che pongono il medium cinematografico nei suoi primi anni di vita direttamente in continuità con la tradizione della lanterna magica. In questa prospettiva lo studioso statunitense è stato uno dei primi a intravedere nel potere dell'esibitore e nel suo riassetto in funzione narrativa delle vedute uno dei tanti elementi di contraddizione rispetto al modello di cinema delle attrazioni improntato da Gunning.

¹⁹¹ Per quanto riguarda il contesto francese, Richard Abel considera anche i generi nascenti come elementi strutturanti, come veri e propri *framework*: «Early French films were produced and exhibited within a categorial frame work already established by the Third

tanto la ricombinazione delle vedute, quanto la gerarchizzazione di pellicole pluripuntuali, meno passibili di modifiche da parte dell'esibitore, ad avere a che fare con la *mise en présence*. Un'influenza, quest'ultima, che, come vedremo, è sicuramente più appropriata per descrivere quella fase di transizione in cui le case di produzione hanno oramai un forte controllo sulle opere da loro prodotte e pure sulla conformazione dei programmi, una fase in cui assistiamo alla nascita delle prime sale esclusivamente pensate per il cinema che presentano comunque un programma composto da più vedute di vario genere.¹⁹² Ad ogni modo, che siano ricombinate e ritrasformate da un esibitore e da un imbonitore, o semplicemente gerarchizzate, la *séance* è partecipe della framizzazione delle singole performance e, quindi, modifica sostanzialmente l'esperienza che il pubblico fa di esse.

Lo spettatore delle origini, quindi, ha la possibilità di ritrovare e ricostruire le tracce della presenza dei vari corpi che abitano lo schermo a partire dal contesto di fruizione in cui sono inseriti. La stessa performance, infatti, inserita in un contesto piuttosto che in un altro, tra differenti vedute, in un tendone da fiera oppure in un locale da *café concert*, presso un ristorante o a margine di uno spettacolo dal vivo, con o senza imbonitore, si lascia esperire in maniera del tutto differente. Anche i paratesti influenzano la *mise en présence*, benché nei primi anni della cinematografia-attrazione essi non sono poi così

Republic's institutions of mass culture. The most important of these were *café-concerts* and music halls of the larger urban centers and the fairgrounds theaters that circulated throughout the country, setting up temporary sites of exhibition in cities and town. Others, however, included screened spectacles (from small-scale magic lantern show to giant dioramas), mass-produced images printed on paper [...] and even photograph [...]. From the beginning, as evidenced by Lumière 1897 catalog of film titles or *vues*, French companies also adopted this exhibition model of subject variety – or product differentiation – to determine their production of films in terms of particular *genre*» (Abel 1994 : 59-60).

¹⁹² Non era da escludersi comunque la presenza di spettacoli dal vivo o di altri generi di attrazione come confermano molti studi e molte delle fonti consultate per il contesto di Zurigo.

determinanti e avranno un ruolo decisivo in tal senso soltanto a partire dalla fine del primo decennio del Novecento.¹⁹³

Per capire quanto la *mise en présence* sia importante, quanto influisca sulla percezione di una performance prendiamo in considerazione non soltanto i paratesti e la configurazione dello spettacolo, della situazione di visione, ma anche la tecnologia, l'apparato stesso, elemento imprescindibile delle differenti mediazioni del corpo cinematografico. A volte, addirittura, è il solo fatto che la performance sia mediata dalla tecnologia a renderla accettabile. Pensiamo al caso più famoso, quello di *The Corbett-Fitzsimmons Fight* (Veriscope, USA, 1897),¹⁹⁴ il film di uno dei combattimenti di box più celebri della storia, dalla lunghezza incredibile, alla cui proiezione poterono assistere numerose donne, nonostante all'epoca non avessero accesso ai combattimenti dal vivo. Grazie alla tecnologia cinematografica, che fa da filtro rispetto a una presenza immediata dei boxeur considerata scomoda per un pubblico femminile perché ad alto contenuto sensuale, la serie culturale del combattimento sportivo non è solo perpetrata dal cinema ma può raggiungere nuovi pubblici. La tecnologia cinematografica rende la performance un'esperienza comunque del tutto nuova, in questo caso, per l'autorità, meno pericolosa rispetto all'esperienza reale. La tecnologia è un fattore da tenere conto quando parliamo di perpetrazione di serie culturali: l'esperienza mediata tecnologicamente è comunque un'esperienza nuova rispetto a quella diretta.

Pensiamo, ad esempio, a un film come *Arthème opérateur* (Ernest Servaes 1913 F), pellicola in cui il funzionamento dell'apparato cinematografico è svelato attraverso l'esile trama comica del film. Una comica finale attrazionale che è però partecipe della *seconde époque* rispetto al grado di

¹⁹³ Su questo argomento rimando al terzo capitolo.

¹⁹⁴ È il caso di *The Corbett-Fitzsimmons Fight* (Veriscope 1897 USA) che fu visto da moltissime donne dell'epoca, a cui solitamente era consentito vedere esibizioni di box. Cfr. Hansen 1991: 1-21 e Streible 1997: 16-47. Ma è il caso anche della Passioni o di altre esibizioni. A tal proposito cfr. Musser 1997: 37.

riflessività esibita rispetto alla performance, al relativo frame e, più in generale, al cinema. L'eccentrico protagonista, interpretato da Ernest Servaes, si reca in una sala cinematografica e si fa assumere come proiezionista. La sua imperizia lo porta a proiettare le pellicole al contrario o troppo velocemente, creando degli effetti grotteschi e soprattutto caos e disordini tra gli spettatori. Le performance degli attori sono completamente falsate rispetto alle intenzioni dei produttori. In questo caso è proprio il pericolo, insito nella tecnologia cinematografica, di rovinare la verosimiglianza performativa a essere posto al centro del film, con il corollario comico che ne consegue. È il funzionamento dell'apparato stesso a essere posto in rilievo e a essere messo in rapporto proprio alle azioni performative che prendono vita sullo schermo.¹⁹⁵ La tecnologia costituisce, quindi, in questo e in altri casi, uno specifico del medium cinematografico e sfugge, almeno in parte, dall'influenza diretta di altre serie culturali, anche se questo provoca dei problemi non da poco per il buon funzionamento dello spettacolo. Il pubblico presente nel film non è pronto a sperimentazioni eccessive e vuole una rimediazione della performance che non rompa con gli orizzonti d'attesa che gli sono propri. Questo film, altamente riflessivo, specchio di problematiche presenti nel dibattito dell'epoca, soprattutto durante i primi anni, rimanda allo straordinario documento di censura citato da Yuri Tsivian, che dedica pagine fondamentali al problema della proiezione cinematografica delle origini, in cui si obbligano i proprietari delle sale ad assistere alle proiezioni che hanno come protagonisti la famiglia reale e, soprattutto, si fa divieto ai proiezionisti di alterare in alcun modo la velocità di proiezione. La paura di apparire ridicoli da parte dei reali russi è davvero grande. Questo esempio dimostra quanto sia importante valutare fenomeni di *mise en présence* della performance cinematografica e, quindi, di collocare la

¹⁹⁵ Tanto che potremmo parlare di ostentazione del dispositivo cinematografico stesso.

performance, se possibile all'interno di un contesto di visione specifico, quantomeno in presenza di fonti che lo permettano.¹⁹⁶

Nel caso del cinema di George Méliès l'utilizzo pionieristico di molte delle possibilità offerte dalla tecnologia del mezzo, oltre a costituire un'innovazione parziale rispetto alle serie culturali di riferimento,¹⁹⁷ deve mediare rispetto all'importazione diretta di modi di rappresentazione derivati dalle stesse, ovvero la serie culturale dello spettacolo di magia e quella della *féerie*. Pensiamo soltanto, a mo' di (banale) esempio, alla brevità della pellicola che costringe il pioniere francese ad adattare i suoi numeri al nuovo formato.¹⁹⁸ Resta comunque il fatto che proprio Méliès è il pioniere che più di altri rende palese il perpetrarsi di serie culturali precedenti all'interno della cinematografia-attrazione.¹⁹⁹ La sua opera dimostra un grado di ricettività rispetto a fenomeni culturali coevi talmente alto da risultare difficile districarsi nel fascio di

¹⁹⁶ Tsivian 1994 (1991): 57. Lo studioso russo dedica pagine fondamentali relative al problema della proiezione e alla mitologia del proiezionista nel periodo del muto in Russia ma con riferimenti ad altri contesti.

¹⁹⁷ Pensiamo ai famosi trucchi che, come vedremo, portano a una vera e propria disarticolazione del corpo umano, a una sua scomposizione, a un'alterazione delle proporzioni, quasi a una sua riduzione a materia inorganica che si rifà a serie culturali già esistenti come quella del burlesque o del Grand Guignol. Non dimentichiamo inoltre che i trucchi erano componente fondamentale di una delle serie culturali che informano le vedute meliesiane, ovvero della *féerie*, e che a essi era subordinata la narrazione. Sui rapporti tra *féerie* e cinema delle origini cfr. Kessler 1999.

¹⁹⁸ Ma pensiamo anche agli stessi limiti del quadro cinematografico che, pur potendo rimandare a quelli di un proscenio teatrale, costituiscono comunque un confine invalicabile rispetto alla mediazione della performance. Nonostante ciò, il cinema di Méliès è comunque uno dei casi più eclatanti e straordinari di perpetrazione di serie culturali da parte della tecnologia cinematografica.

¹⁹⁹ Egli nasce a Parigi nel 1861 da famiglia benestante e dimostra sin da subito abilità nel campo del disegno e passione per l'arte in generale. Impossibilitato a seguire l'École des Beaux-Arts a causa del divieto parentale, è inviato da questi a vivere e lavorare a Londra. Durante questo periodo entra in contatto con la scena londinese, in particolare con gli effetti speciali che caratterizzano il teatro di magia e la pantomima. Alhambra, West End theatres, il teatro di Maskelyne e di Cook, l'Egyptian Hall: questi i teatri che visita. Di ritorno a Parigi si appassiona del teatro di Robert Houdini e comincia lui stesso ad esibirsi come prestigiatore in contesti popolari. Durante questo stesso periodo si dedica anche alla caricatura politica. Nel 1888 il padre si ritira e Méliès decide di impiegare la parte di eredità ricevuta per acquisire il teatro di Robert-Houdini. Méliès si occupa di scenografie, di costumi, e a fine serata offre al pubblico anche spettacoli di lanterna magica. Méliès, prima di lanciarsi nell'avventura cinematografica, ha alle spalle quindi attività d'artista su più fronti.

influenze che informa vari aspetti della sua opera. La sua attività comprende quattro tipologie di vedute: vedute scientifiche, finzionali, attualità e film a trucchi o *féerie*. Fra tutte le serie culturali è indubbio che siano proprio lo spettacolo di magia e la *féerie* a farla da padrone. Addirittura, i suoi film, a volte, riprendono pedissequamente molti degli spettacoli della sua attività di prestigiatore. Il contesto in cui sono proiettate le pellicole, è lo stesso teatro Robert Houdini, in cui Méliès alterna spettacoli dal vivo a proiezioni di vedute cinematografiche. Il celebre *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdini* (Star Film FRA 1896), uno dei primi film della filmografia meliesiana, rimanda chiaramente a questo legame fortissimo con l'attività teatrale. Méliès da questo punto di vista è figura straordinaria ma anche paradigmatica. È sempre Frank Kessler che, in più di un intervento, ha messo a fuoco i rapporti che intercorrono tra arte dell'illusione, *féerie* e cinema di Méliès. Egli lo definisce come «l'héritier d'une profession théâtrale plus ancienne»²⁰⁰ e non un cineasta. Ma come queste serie culturali influenzano la *mise en présence* del corpo cinematografico? Forniamo di seguito soltanto alcuni esempi.

Innanzitutto partiamo dalla serie culturale del teatro di magia che informa il dispositivo di rappresentazione scenica di molte delle vedute di Méliès. Questo dispositivo è spesso chiaramente decifrabile da parte dello spettatore e orienta fortemente la sua personale ricostruzione del corpo cinematografico, tanto che potremmo parlare a riguardo, come vedremo in seguito, di potenziali configurazioni ostentative. Film come il già citato *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdini* o *La Lune à un mètre* (Star Film 1898 F) rimpiazzano quasi completamente l'esperienza del teatro di magia Robert-Houdini e offrono allo spettatore la rappresentazione rispettivamente di uno spettacolo di magia o di una *féerie*, appunto.²⁰¹ Il corpo cinematografico è ricostruito a partire da

²⁰⁰ Kessler 2001: 536.

²⁰¹ Il secondo dei due titoli è basato su di uno spettacolo di Méliès presentato nel suo teatro parigino. Cfr. Abel 1994: 70.

questo elemento e le relative performance subiscono un processo di framizzazione che porta lo spettatore a identificare la serie culturale da cui provengono e a decifrare di conseguenza le azioni performative in atto. Proprio per questa *mise en présence*, la gestualità di Méliès nella prima delle due vedute, ad esempio, non può che essere percepita come presentazionale, ovvero come una gestualità extraquotidiana tutta tesa alla realizzazione del trucco, alla sottolineatura dello stesso e all'interpellazione dello spettatore.

Il dispositivo visuale di origine teatrale, che sia esibito o meno, è parte di molte vedute meliesiane e offre quasi sempre allo spettatore un punto di vista ben definito, che si avvicina, pur con le dovute eccezioni, al modo di rappresentazione in *trompe l'oeil*.²⁰² Un modo di rappresentazione questo che simula quello che Sirois-Trahan definisce un *regard propre* dello spettatore, un tipo di sguardo che si contrappone a un *regard autre*, condizione necessaria affinché si sviluppi un modo di rappresentazione identificatorio.²⁰³ *Mise en présence* quindi che viene incontro alle abitudini ricettive dei primi spettatori, non ancora preparati ad aderire alle potenzialità trasfiguranti di uno sguardo altro. *Mise en présence*, quindi, in cui vi si trovano implicitamente ascritte le caratteristiche del destinatario. Un destinatario che all'epoca è alquanto «sensitive to the film medium».²⁰⁴

Lo stesso Méliès non solo offre un punto di vista del genere come fabbricante di vedute animate ma lo pretende anche in qualità di spettatore.

²⁰² Sirois-Trahan 2001: 221-237. Le eccezioni sono comunque molte. Penso almeno a *Le Magicien* (Star Film 1898 F) che, pur denunciando chiaramente la derivazione del teatro di magia, rompe a volte l'effetto in *trompe l'oeil* attraverso l'avvicinamento eccessivo alla macchina da presa da parte di Méliès e di un altro performer.

²⁰³ Il primo termine si riferisce per Sirois-Trahan al punto di vista del cinema di Méliès ma anche di molte altre produzioni che simula lo sguardo dello spettatore, mentre il secondo si riferisce a un altro punto di vista rispetto a quello dello spettatore che non è nient'altro che il punto di vista della macchina da presa con il quale lo spettatore è chiamato a identificarsi. Al posto di modo di rappresentazione potremmo parlare di modo di presentificazione. Sul concetto di presentificazione in rapporto all'Essere cfr. Heidegger 1987 (2000): 111-121. In rapporto all'immagine in prospettiva fenomenologica è utile rifarsi almeno a Fink 1996: 74-78 e Schwarte 2011: 11-31.

²⁰⁴ Bowser 1990 : 94.

Negli anni Trenta, intervistato a proposito della produzione cinematografica coeva, si dichiara sgomento di fronte a scenografie che si spostano orizzontalmente, verso il basso oppure verso l'alto; si stupisce dell'ingrossamento dei personaggi o delle loro parti del loro corpo, segno che non ha ancora interiorizzato un'abitudine percettiva al passo con il nuovo modo di (rap)presentazione impostosi a partire dalla fine degli anni Dieci anche in Europa.²⁰⁵

Anche il trucco cinematografico, la cui realizzazione costituisce una novità dal punto di vista tecnologico, non è invece una cosa insolita dal punto di vista spettacolare. L'apparecchio cinematografico concede semplicemente a Méliès di agire con più libertà e inventiva rispetto al passato, senza le inevitabili restrizioni di carattere fisico e materiale a cui l'evento scenico è sottoposto.²⁰⁶ Il trucco cinematografico è responsabile della frammentazione, della scomposizione, disarticolazione del corpo cinematografico e della sua riduzione a oggetto come, ad esempio, nelle vedute *Illusions fantasmagoriques* (Star Film, 1898, FRA) o *Gugusse et l'automation* (Star Film 1897 FRA). Il trucco cinematografico è portatore di framizzazione che rendono talora superflua la dimensione performativa a tutto vantaggio di quella iconografica e attrazionale. In *Nouvelles lutttes extravagantes* (Star Film 1900 FRA) i performer della veduta si alternano in combattimenti di boxe. La performance mostrativa viene

²⁰⁵ Negli anni Trenta si esprime ancora in questo modo rispetto alla produzione coeva: «Que dire des vues actuelles, où l'objectif est censé suivre des personnages de la vie réelle, et les photographier à leur insu. [...] Que dire aussi des décors que se déplacent horizontalement, ou de bas en haut pour laisser voir les différentes parties d'une pièce, des personnages qui grossissent subitement quand ce ne sont pas leurs pieds ou leurs mains qui deviennent énormes pour laisser voir un détail. Évidemment, on nous dira: c'est la technique moderne! Est-ce la bonne? Voilà la question: que dire des vues est-ce naturel?». Si tratta di un articolo scritto da G. Noverre che riporta dichiarazioni di George Méliès, pubblicato in *Le Nouvel Art cinématographique* (2° serie), n. 5 (Gennaio 1930). Citato da Noël Burch (1991 (1991): 157). Non è l'unica testimonianza del fatto che lo sguardo spettatoriale della cinematografia-attrazione risponde ad altre logiche rispetto allo sguardo dello spettatore classico. Cfr. anche Buñuel 1982: 42 e Tsvian 1994 (1991): 135-215. Sulla differente logica del cinema delle origini in relazione a due figure di linguaggio come la soggettiva e il primo piano cfr. Dagrada 1998 e Carluccio 1999.

²⁰⁶ Cfr. Kessler 2001.

resa inefficace da continue e alternate sostituzioni dei corpi dei due performer con manichini che sono strapazzati, ridotti a pezzi, scagliati contro i fondali dipinti, tanto che si può arrivare a credere che l'intento meliesiano, oltre a quello di offrire le consuete attrazioni, non fosse altro che fare il verso ai *dal vero* sportivi. Talvolta il trucco porta a un alterazione delle proporzioni del corpo che comunque non contraddice il modo di rappresentazione in trompe l'oeil teorizzato da Sirois-Trahan. Anzi il modo di rappresentazione suddetto è parte fondamentale della riuscita dell'effetto. Nel celeberrimo *l'homme à la tête en caoutchouc* (1902), Méliès combina tagli invisibili, la tecnica del mascherino, l'esposizione multipla per dare l'impressione di una testa che si gonfi a dismisura fino a scoppiare. È proprio la logica del *regard propre*, insieme alla disposizione del profilmico, che ci permette di percepire l'ingrossamento della testa al centro dell'immagine e non semplicemente il movimento di Méliès verso la camera.

Un ultimo elemento che considereremo è il décor e più in generale la dimensione iconografica del cinema meliesiano. Il profilmico nel cinema di Méliès, nonché la colorazione della pellicola sono responsabili delle peculiari atmosfere delle sue vedute. Se prendiamo in considerazione *Voyage dans la lune* (1902), una pellicola di rottura che abbandona in più quadri la resa pedissequa del dispositivo visuale teatrale, ci accorgeremo che la framizzazione dei corpi cinematografici presenta delle caratteristiche ben delineate che portano a una configurazione performativa altrettanto chiara: la sovrabbondanza di elementi in ogni quadro, i fondali dipinti, la colorazione espressiva dei fotogrammi conferiscono ai corpi stessi una dimensione che li allontana dal realismo fotografico e li avvicina piuttosto a personaggi da illustrazione. In questo caso è un vero e proprio bric-à-brac di serie culturali a determinare la *mise en présence*. Un fascio di influenze che, unite alla disposizione dei personaggi, al punto di vista delle differenti vedute, così come allo stile stesso delle varie performance, orienta la lettura che di quest'ultime

viene fatta dallo spettatore. Una lettura che, salvo eccezioni, non potrà che essere quella di performance prive di componenti psicologiche, quindi tese alla semplice azione, talora con valenze semplicemente coreografiche.

Potremmo andare avanti all'infinito nell'analizzare la *mise en présence* del cinema di Méliès e più in generale della cinematografia-attrazione, ma l'esercizio rischierebbe di essere sterile. Quelli che abbiamo presentato fino adesso, infatti, sono fenomeni generici di *mise en présence*, ovvero fenomeni ostensivi ricondotti forzatamente a una dimensione concreta al fine di descrivere il processo di *mise en présence* stesso nel suo complesso. L'ostensione è infatti una forza di presentificazione latente, un flusso continuo che nella sua dimensione più autentica sfugge all'analisi. Laddove il processo ostensivo si iscrive davvero nel corpo del film, emerge marcato e concreto tra le pieghe del testo, insomma, laddove l'ostensione è sempre sul punto di darsi a vedere e di fornirci informazioni preziose abbiamo a che fare in realtà con fenomeni di ostentazione.

I/3. Ostentazione e cinematografia-attrazione

Come abbiamo visto, le parti costitutive della *mise en présence* dei corpi della cinematografia-attrazione rilevabili dallo spettatore o dall'analista sono fortemente influenzate da serie culturali che ne informano l'estetica cinematografica. Distrarci in questa miriade di influenze è talvolta assai difficile e lo storico del cinema delle origini non ha gioco facile in tal senso. L'analista, per sua fortuna, può limitare il suo sforzo interpretativo e concentrarsi soltanto su una parte di queste configurazioni. Ve ne sono alcune, infatti, che emergono dalla rappresentazione, che eccedono, che risultano molto più visibili, che sembrano riflettere proprio su ciò che è mostrato, ovvero il ruolo del corpo e sul modo stesso in cui è mostrato, oppure sulla performance

messa in atto da quest'ultimo. La decifrazione, l'analisi di queste stesse configurazioni, oltre a costituire un effetto di presenza del performer, riesce spesso a restituirci il ruolo mediale che il corpo stesso è chiamato a svolgere nel film. Per definire l'insieme di queste configurazioni utilizzeremo la categoria dell'ostentazione e chiameremo quindi le stesse come configurazioni ostentative della *mise en présence* del performer. *Ostentatio, onis* deriva dal latino e significa «dimostrazione, manifestazione, ostentazione, simulazione, pompa»²⁰⁷ da cui deriva anche il sostantivo *ostentum* che significa «prodigio, portentoso, miracolo».²⁰⁸

La categoria di ostentazione fa il paio con la categoria dell'ostensione da noi prima delineata e ne costituisce un rafforzativo, anche se rispetto alla prima costituisce uno strumento analitico molto più efficace e produttivo per lo scopo che ci siamo prefissati. "Ostentare" è un termine che deriva dall'omologa parola latina. Nella lingua italiana corrente designa l'azione di mettere in mostra, di manifestare in maniera esibizionistica o affettata sentimenti o stati d'animo che in realtà non sono così sentiti, "ostentazione" è quindi un «atteggiamento diretto a sottolineare con affettazione e compiacimento i propri pregi, pensieri, o sentimenti, o più com. le proprie azioni», oppure designa genericamente un'«esibizione ambiziosa e affettata, sempre ingiustificata e spesso immotivata».²⁰⁹ L'accezione alquanto negativa della categoria nella lingua italiana corrente, portato dell'etimologia latina, la si ritrova in alcune ricerche storiche e in ambito sociologico. Nel primo caso la si incontra sovente negli studi dedicati a strati sociali emergenti in un determinato momento storico,²¹⁰ nel secondo invece nel momento in cui si analizzano i comportamenti sociali

²⁰⁷ Cfr. Castiglioni – Mariotti (edizione 1994).

²⁰⁸ Cfr. Castiglioni – Mariotti (edizione 1994). Oggi però il termine in lingua italiana, e non solo, ha assunto una valenza alquanto negativa. Ostentazione infatti è un'«esibizione compiaciuta e vistosa, spesso esagerata di qualcosa». Cfr. vocabolario Sabatini-Coletti online http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/O/ostentazione.shtml (ultima consultazione 16/06/2013).

²⁰⁹ Cfr. voce corrispondente del vocabolario della lingua italiana Devoto – Oli 2002-2003.

²¹⁰ Cfr. Sasson 2012: 41-45.

tipici di una società come quella occidentale post-industriale che è stata felicemente definita da Guy Debord come la società dello spettacolo.²¹¹ L'ostentazione ritorna anche nel quadro della semiotica del teatro, ma ritorna per essere confusa con la categoria di ostensione. Un errore in cui non vogliamo incorrere, che forse nasce anche da disattenzioni lessicali.²¹² Gli studi che coinvolgono la categoria dell'ostentazione, come quelli sull'ostensione del resto, sono stati portati avanti con coerenza nell'ambito delle teorie dei media e in particolare nella ricerca mediale e mediologica in ambito medievistico.²¹³ Queste categorie trovano pure spazio nell'ambito della ricerca teorica e storica dedicata al cinema anche se non ancora in maniera sistematica. Nel caso dell'analisi performativa, soprattutto in contesto anglosassone, il termine ostentazione ritorna più volte in associazione a uno stile particolarmente marcato o eccessivo,²¹⁴ a episodi performativi dall'alto grado di riflessività²¹⁵ o, in generale, per delineare la dissimulazione di uno stato d'animo che il personaggio vuol tener celato attraverso l'esibizione di comportamenti affettati.²¹⁶ Non si tratta dunque di una categoria delineata quanto piuttosto di una qualità da attribuire a un determinato stile, a una tipologia di performance o al comportamento di un personaggio. James Naremore riferendosi al cinema

²¹¹ Debord 1967. Sulla scorta di Debord, Vanni Codeluppi (2007) parla di «vetrinizzazione sociale» della società e degli individui moderni: la società dello spettacolo sembra essere quindi la società dell'ostentazione.

²¹² È l'errore in cui incorre Marvin A. Carlson (1993: 500) che riferendosi a Umberto Eco parla di *ostentation* e non di *ostension*, per designare il modo di produzione segnica di base del teatro.

²¹³ Mi riferisco soprattutto al già citato programma di ricerca svizzero *NCCR Mediality. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven*. Questo istituto ha organizzato nel 2007 un Workshop dedicato proprio alla categoria dell'ostentazione, in cui sono emersi i connotati fondamentali di una categoria imprescindibile per la riflessione sui media e per la storia culturale medievale.

²¹⁴ Naremore (1998:17) si riferisce a Charlie Chaplin in questi termini: «Chaplin, however, was one of the most ostentatious actors in the history of movies, so intent on exhibiting the virtuosity of theatrical movement that is nearly always more stylized and poetically unnatural than the people he plays alongside».

²¹⁵ Mathijs 2012: 139.

²¹⁶ Cfr. Zdriluk 2004.

distingue, come abbiamo visto, la *theatrical performance* dall'*aleatory performance* e designa la prima come una performance che «involves a degree of ostensiveness that marks it off from quotidian behaviour».²¹⁷ Egli utilizza, quindi, il termine ostensione ma, in un passo successivo, riferendosi a Goffmann e alla sua definizione di *theatrical performance* come di un dispositivo, di un «arrangement which transforms an individual into ... an object»,²¹⁸ parla di questo stesso dispositivo come di uno strumento «to establish an unusually high degree of ostentation, a quality the actor Sam Waterson has called “visibility”».²¹⁹ L'ostentazione è per Naremore quindi, non solo qualità da attribuire a uno stile attorico, ma il risultato di una framizzazione che porta a percepire una performance non più come performance sociale, bensì come performance teatrale. Non siamo molto lontani dalla semiotica teatrale. L'ostentazione risulta, sempre per Naremore, uno degli otto strumenti basilari utilizzati nella recitazione cinematografica, quindi anche come mezzo per costruire la performance.²²⁰

In altra direzione si muove Jörg Schweinitz che in un recente contributo dedicato alla rappresentazione dell'ipnosi nei primi film della storia del cinema fa ampio utilizzo della categoria. Partendo dal presupposto, condiviso dalla maggior parte degli storici del cinema, che le prime vedute animate inscenano e mettono in mostra quello che lui definisce lo *Spektakuläre*, una spettacolarità, a cui subordinano la componente narrativa, definisce le vedute stesse della cinematografia-attrazione come ostentative. In questo senso l'ostentazione si avvicina molto alla categoria d'attrazione. Invece che sovrapporsi completamente a quest'ultima, però, l'ostentazione ne costituisce un prerequisito, designa un *Gestus* (un'attitudine) del cinema che è quello di far

²¹⁷ Naremore 1988a: 17.

²¹⁸ Goffmann 1974: 124.

²¹⁹ Naremore 1988a: 17.

²²⁰ Gli altri sono «mimesis, characterisation, polysemous expression, referentiality, expertise, authority e 'receveid action» (Mathijs 2012: 138).

apparire, rendere visibile, far emergere l'attrazione stessa, un'attrazione che risiede non soltanto nell'oggetto rappresentato, ma anche nella «Simulationsqualität der jeweiligen medialen Form». ²²¹ Lo sguardo dello spettatore di fronte all'ostentazione del visibile è per Jörg Schweinitz uno sguardo curioso, pieno di ammirazione, stupito, ammaliato ma comunque esterno, distante rispetto al rappresentato. Uno sguardo che si contrappone a quello immersivo che caratterizzerebbe una seconda fase della cinematografia-attrazione. Ostentazione e immersione sono quindi due categorie che contrapponendosi si avvicinano molto all'(apparente) antinomia attrazione-narrazione. ²²² Nel testo dello studioso tedesco, il passaggio da un cinema dominato dall'attitudine ostentativa, a un cinema alla ricerca di un rapporto amniotico e immersivo con il proprio spettatore, è analizzato alla luce di un topos teorico e narrativo: l'ipnosi. ²²³ Il topos narrativo diviene così un terreno nel quale verificare il passaggio da un cinema a forte componente attrazionale, a un cinema in cui la componente narrativa prende il sopravvento proprio su quest'ultima. ²²⁴ L'approccio di Schweinitz è carico di suggestioni e interessante dal punto di vista analitico. L'analisi della trasmissione di un topos contenutistico autoriflessivo da un dispositivo all'altro, infatti, è un metodo

²²¹ «nella qualità della simulazione della stessa forma mediale» (Schweinitz 2010: 457).

²²² «Mit der Konstruktion eines psychologisch kohärenten *Handlungsraumes* wächst eine raumzeitliche Illusion herauf, die zur imaginativen Immersion, zum 'Eintauchen' einlädt». (Schweinitz 2010: 458). L'ostentazione costituirebbe quindi un prerequisito dell'attrazione, mentre l'immersione una conseguenza della narrazione.

²²³ Su questo tema si cfr. anche Eugeni 2002.

²²⁴ Oggetto di analisi sono alcune vedute della cinematografia-attrazione contrapposte a un episodio di *Les Vampires* (Louis Feuillade 1915/1916 F). Nelle prime vedute di fine Ottocento e di inizio Novecento, la rappresentazione dell'ipnosi, che pur perdendo credibilità nel mondo scientifico oramai era entrata a pieno titolo nell'immaginario popolare, diviene specchio del funzionamento del dispositivo cinematografico riprendendo il punto di vista tradizionale del teatro di magia e collocando lo spettatore ai margini della rappresentazione. Queste vedute sono secondo Schweinitz metafora del dispositivo cinematografico stesso. Una marginalità che a partire dal 1911/1912 tende a essere sostituita da un avvicinamento, se non a un assorbimento, dello spettatore nella rappresentazione – coinvolgimento che non è ancora sinonimo di centramento – grazie a un'attenzione maggiore nei confronti del racconto e della costruzione dello spazio filmico. A tal proposito Schweinitz cita un episodio di ipnosi di *Les yeux qui fascinent* (Louis Feuillade 1915/1916 F).

altamente produttivo che faremo nostro nel prosieguo del lavoro. La principale critica che ci sentiamo di muovere è però proprio nei confronti dell'utilizzo del termine ostentazione che rischia di legarsi a doppio filo alla categoria d'attrazione, smarrendo così le sue potenzialità analitiche. Così come l'ostensione, l'ostentazione è una categoria legata a una fenomenologia del mostrato e, più precisamente, almeno nel nostro caso, ha a che fare con le manifestazioni più visibili, più marcate di una *mise en présence* dei corpi che abitano lo spazio filmico, a prescindere da come essa avvenga. In questo senso l'ostentazione si rivela sia nella cinematografia-attrazione, sia nel cinema successivo che abbiamo definito come *cinema de le seconde époque*.²²⁵ Come hanno mostrato gli studi di Margrit Tröhler e Guido Kirsten, fenomeni ostentativi legati alla *mise en présence* dell'attore sono rilevabili addirittura anche in estetiche cinematografiche che hanno a che fare con la categoria di realismo.²²⁶ In questo senso il termine perde ulteriormente qualsiasi valenza negativa. I due studiosi si riferiscono in generale all'attitudine del film di mostrare se stesso e di ostentare alcune delle sue caratteristiche, ma essi pongono comunque al centro della loro osservazione proprio la *mise en présence* dell'attore come perno attorno al quale costruire un determinato effetto di realtà. Margrit Tröhler, in particolare, analizza in quello che lei stessa definisce «expressiven, ethnografischen Realismus» («realismo espressivo ed etnografico»), la *mise en présence* del corpo attoriale e da qui riesce a delineare l'estetica propria a questo genere e il compito a cui è chiamato l'attore stesso.²²⁷ Le tracce più visibili della *mise en présence* del corpo, in cui risiede buona parte dell'attrazione visuale («Schauwert») del genere, secondo la studiosa, portano a

²²⁵ Sia nel primo che nel secondo caso, come vedremo, siamo di fronte a una configurazione ostentativa in quanto abbiamo a che fare con un topos narrativo, quello dell'ipnosi, che rimanda fortemente al rapporto tra dispositivo e spettatore o tra attore stesso e spettatore. Nel primo caso, l'ostentazione dei corpi mette in rilievo soprattutto il funzionamento del dispositivo, nel secondo mette in rilievo l'attore e il suo potere di trascinare lo spettatore all'interno della rappresentazione.

²²⁶ Cfr. Tröhler 2008: 151–166 e Kirsten 2013.

²²⁷ In particolare si sofferma sul film intitolato *Beau Travail* (Claire Denis 1998 F).

leggere i corpi talora come un fenomeno di presenza pura, ai limiti dell'astratto, che trasforma le immagini in benjaminiane «Denkbilder»:

Liest man die Figuren stärker als Phänomene der Präsenz und weniger in ihrer Psychologie, verkörpern sie ein bewegliches Denken, das die Sprache umgeht, und konkretisieren letztlich Formen des *Nichtdarstellbaren* an der Oberfläche des Films.²²⁸

Presenza pura che è anche «modulierbare Materialität, die im medialen und ostentativen Akt der Performance von Film und Körper einen *Authentizitätseffekt* erzeugt».²²⁹ Se le immagini diventano *Denkbilder*, infatti, gli attori sono invece modelli, la cui performance non è assorbita interamente dal personaggio ma rimane percepibile anche come puro e semplice lavoro fisico provocando un effetto di autenticità dal carattere etnografico. La visibilità del supporto (*Der Evidenzcharakter der fotografisch-analogen bewegten Bilder*) è posta inoltre in rilievo e costruisce la plasticità dei corpi cinematografici.

Benché il termine ostentazione potremmo utilizzarlo anche in riferimento a oggetti, al dispositivo stesso o più in generale all'attitudine del film, è indubbio che l'oggetto principale che il corpo del film mette in mostra è proprio il performer, come ha giustamente suggerito Sirois-Trahan. L'analisi delle emergenze più evidenti della *mise en présence* appare quindi fondamentale innanzitutto per comprendere il funzionamento del film, ma anche per delineare le coordinate entro le quali la performance deve esprimersi, la funzione che è chiamato a ricoprire il performer stesso e, non da ultimo, l'esperienza filmica che viene suggerita allo spettatore. A partire da queste considerazioni non rimane che indicare le occasioni in cui è possibile parlare di configurazioni

²²⁸ «Leggiamo più fortemente i personaggi come fenomeni di presenza e meno nella loro psicologia, incorporano un pensiero in movimento, che trascende la lingua, e si concretizzano infine nelle forme del *non rappresentabile* sulla superficie del film» (Tröhler 2008: 151).

²²⁹ «Materialità modulabile, che raggiunge nell'atto mediale e ostentativo della performance del film e del corpo un *effetto di autenticità*» (Tröhler 2008: 161).

ostentative e, in seguito, verificarne la presenza all'interno della cinematografia-attrazione. Sulla scorta di uno scambio continuo di idee e suggestioni all'interno del gruppo di ricerca sulla medialità in prospettiva storica poc'anzi citato, nonché delle osservazioni su di un corpus filmico molto esteso e in generale delle ricerche fin qui condotte abbiamo individuato alcuni dei momenti in cui la *mise en présence* del corpo del performer o della sua stessa performance può risultare particolarmente accentuata, ovvero quando siamo in presenza di:

- 1) Contaminazioni mediali, ovvero quando il cinema fa riferimento alla capacità di produrre presenza propria di un altro medium in riferimento al corpo.
- 2) Quando la dilatazione della dimensione temporale, la messa in scena di vuoti o di relazioni temporali paradossali portano alla produzione di una presenza pura del performer.
- 3) Quando l'effetto di presenza emerge dalla narrazione, dalla rappresentazione e dal suo spazio e tende a trasformare il corpo in dimensione figurale del film.
- 4) Fenomeni di rottura del confine che separa il performer dallo spettatore (forme marcate di interpellazione del performer nei confronti dello spettatore, *mise en abyme* del rapporto tra performer e spettatore, anche se celato dietro topoi narrativi, mitici, visuali ...)
- 5) Forme di enunciazione marcata (cinema nel cinema, performance nella performance, ...).

Nella cinematografia-attrazione, in particolare, siamo in presenza soprattutto di configurazioni ostentative che rispondono alla prima delle cinque condizioni. E non poteva essere altrimenti, come abbiamo visto nel paragrafo precedente. Prendiamo ad esempio le vedute in cui un quadro o una statua si animano. Queste vedute fanno riferimento a una particolare forma di *mise en présence* del corpo, ovvero a quella propria della pittura o della scultura. La loro presenza nel film, lungi dal costituirsi come mera citazione o *divertissement*, rende invece alquanto evidente le qualità medialità della cinematografia-attrazione, la capacità del dispositivo di restituire il movimento dei corpi in immagine, perenne sogno (pigmalionico) dell'arte occidentale. L'impressione di realtà di cui parlano i primi commentatori nasce proprio dalla capacità del cinematografo di restituire con grande fedeltà il movimento ed è proprio su questo che giocano le prime vedute. Maestro in tal senso non poteva che essere lui, George Méliès, che nelle sue creazioni ripete all'infinito il topos del quadro o della statua che si anima. A partire dalla prime vedute, le variazioni sul tema non si contano. Come hanno mostrato gli studi di Lynda Nead, il topos della statua o del quadro che si anima è ben presente nell'iconografia ottocentesca e da qui ha gioco facile a riversarsi nella cinematografia-attrazione.²³⁰ Nel cinema di Méliès oltre a statue e quadri, sono anche altri tipi di artefatti ad animarsi, come affiche pubblicitarie e carte da gioco. Pensiamo ad esempio a *Les cartes vivantes* (Star Film 1904 F) oppure a *Les affiches en goguette* (Star Film 1906 F). Come ha potuto scrivere la stessa Nead:

The number and inventiveness of Méliès's films on this theme suggest that it holds a special fascination for him and that he was drawn to its symbolic significance as a metaphor for animating power of film and to its focus on the relation between still and moving image.²³¹

²³⁰ Nead 2007: 45-107.

²³¹ Nead 2007: 96. Su tale tema è interessante anche leggere ciò che scrive Brigitte Peucker: «The early filmmaker's perplexed play upon the wholeness and fragmentation of the human body, its appearance and disappearance within the cinematic frame, its metamorphosis from

La capacità di restituire il movimento dell'immagine nelle prime vedute della cinematografia-attrazione emerge anche grazie alla citazione di altre serie culturali, come il tableau vivant e la danza. Nel primo caso, la dinamica tra stasi e movimento dei corpi propria di questo tipo di spettacolo dal vivo mette ancor di più in risalto la capacità del dispositivo cinematografico di restituire il movimento del rappresentato, creando affinità insospettabili tra queste due forme espressive. È ancora Lynda Nead a dedicare spazio al tableau vivant nel suo studio dedicato al tema della stasi e del movimento tra pittura, fotografia e cinematografia-attrazione, riconoscendo quindi al primo un ruolo tra le serie culturali che hanno creato quel patrimonio di motivi legati al tema del movimento dell'immagine che caratterizzano la cinematografia-attrazione. Tableau vivant nato dall'intuizione di Emma Hamilton²³² e assai vicino al mito ottocentesco pigmalionico nella sua declinazione ottocentesca: tableau vivant oppure «living statuary» oppure ancora «living pictures»²³³: sono queste le varie definizioni che rimandano tutte al mito dell'immagine che si anima, alla scultura che prende vita. Ad affrontare direttamente la fortuna del tableau vivant nella cinematografia-attrazione è tra gli altri Daniel Wiegand, che si è occupato della rimediazione di questa forma espressiva nell'ambito della cinematografia-attrazione e delle implicazioni riflessive che essa assume in questo processo.²³⁴ L'effetto di presenza del performer tipica del tableau vivant è ricreato spesso pari pari dalla cinematografia-attrazione e costituisce sovente la principale

“real” body to “mere” image and back again is nowhere in greater evidence than in the films of Georges Méliès» (Peucker 1995: 21). Sullo stesso tema ma in una prospettiva di genere cfr. Williams 1991 (1981).

²³² Su Emma Hamilton la bibliografia è abbastanza ampia, rimandiamo comunque a uno degli ultimi lavori ad essa dedicati, ovvero quello di Flora Fraser (2004).

²³³ Nead 2007: 70.

²³⁴ Cfr. Wiegand 2011: 41-54 e Wiegand 2012: 112-121. Daniel Wiegand sta scrivendo una tesi sull'argomento e ho avuto modo di discutere insieme a lui a più riprese. Molte delle mie riflessioni sul rapporto tra performatività e cinematografia-attrazione sono il risultato di queste stesse discussioni.

attrazione della veduta.²³⁵ Il piacere spettatoriale passa attraverso il riconoscimento di una forma espressiva a lui conosciuta, ma nel contempo è provocato anche dalla meraviglia di fronte alle possibilità del dispositivo di animare il corpo in immagine, oltre che dalla bellezza, dall'armonia estetica e non ultimo dalla carica erotica del rappresentato.²³⁶

Anche la danza è una metafora stessa del dispositivo delle attrazioni tanto da diventare uno dei soggetti cinematografici per eccellenza.²³⁷ Un soggetto che ha meno a che fare con il mito pigmalionico dell'animazione dell'immagine inanimata, ma che si concentra piuttosto sul puro movimento del visibile, vero e proprio punto verso cui convergono molte delle prime vedute. Un caso emblematico è costituito dalle cosiddette danze serpentine che costituiscono una dei principali numeri della cinematografia-attrazione.²³⁸ La capacità del cinema di restituire l'impressione del movimento delle immagini è quindi resa attraverso forme visuali, spettacolari e cinetiche ben conosciute dal pubblico. Il corpo in tal senso e la stessa performance in queste tipologie di vedute non sembrano assumere un carattere autonomo o quantomeno la presenza del corpo e la performance appaiono subordinate a un progetto di ostentazione estetizzata del dispositivo. Un termine che sta a indicare il duplice e contraddittorio *Gestus* di molte delle vedute della cinematografia-attrazione, almeno nella cosiddetta fase del «sistema delle attrazioni mostrative», che consiste nel rivelare il funzionamento del dispositivo, la magia dell'immagine in movimento, ma nello

²³⁵ Sulla performatività e l'effetto di presenza dell'immagine del tableau vivant cfr. Brandl-Risi 2011.

²³⁶ Daniel Wiegand ha posto l'accento più volte durante alcune conferenze e nei suoi testi sulle qualità riflessive del tableau vivant che nella cinematografia-attrazione assurgerrebbe a mezzo per far risaltare le qualità del dispositivo. Oltre ai testi sovracitati faccio riferimento in particolare all'intervento intitolato «Zwischen Standbild und Bewegungsbild: ostentative Momente im Frühen Kino», *Workshop «Theorie und Analyse»*, NFS – NCCRMediality, Zürich, 6 ottobre 2011.

²³⁷ Cfr. Krakauer 1973 (1960): 42 e Köhler 2010.

²³⁸ Sui rapporti tra danza e cinematografia-attrazione cfr. Guido 2006. Le danze serpentine prendono come esempio le performance di Loïe Fuller. Sulla ballerina cfr. Lista 1994 e sull'importanza di quest'ultima in rapporto alla cinematografia-attrazione cfr. Gunning 2001.

stesso tempo di rivestirlo di una forma estetico-espressiva tradizionale. Distinguiamo, dunque, tra configurazioni ostentative della *mise en présence* e *Gestus* ostentativo del film, il secondo dei quali è comunque desumibile dall'analisi delle prime. A partire da questi pochi casi, che oltretutto hanno un carattere esemplare, potremmo dire che attraverso l'ostentazione dei corpi nella cinematografia-attrazione si giunge all'ostentazione delle qualità del dispositivo, ovvero alla sua capacità di restituire l'impressione di movimento che è anche impressione di realtà nel suo stadio più elementare. Il corpo nella cinematografia-attrazione, soprattutto in una prima fase, è spesso uno strumento, un oggetto agito più che un soggetto agente.²³⁹ La sua *mise en présence*, oltre a essere influenzata fortemente dalle serie culturali che informano l'estetica della cinematografia-attrazione, è strumentale quindi all'esibizione delle qualità del dispositivo. Certamente, il corpo è esso stesso un'attrazione, attira su di sé gli sguardi degli spettatori e delle spettatrici, ma attraverso la sua mostrazione è il processo mediale nel suo divenire a diventare spesso il vero protagonista, la vera attrazione. L'esibizione marcata del corpo nella cinematografia-attrazione non passa soltanto attraverso fenomeni di presentificazione intermediale, ma può anche scaturire dalla dilatazione temporale dell'esposizione dello stesso allo sguardo del pubblico oppure da un superamento della dimensione figurativa a favore di quella figurale. Siamo forse di fronte a delle eccezioni nel contesto del cinema delle origini ma, come hanno mostrato ad esempio le ricerche di Charles Musser, non dobbiamo trascurare tendenze del cinema delle origini che trascendano il solo aspetto attrazionale. Le sue critiche a Gunning e al suo modello sono note, in particolare la sottovalutazione della componente narrativa e del contesto di esibizione,²⁴⁰ ma Charles Musser arriva addirittura a postulare l'esistenza, nel quadro del cinema

²³⁹ Questa idea ritorna in un saggio fondamentale di André Gaudreault e Nicolas Dulac (2004).

²⁴⁰ Le riassume ottimamente Charles Musser 2006 (1994): 159-180.

delle origini, tra gli altri, di un cinema della contemplazione e, addirittura, di un cinema del discernimento che impegna lo spettatore intellettualmente. Siamo alle prese con categorie antitetiche rispetto a quella dell'attrazione. Per dimostrare l'esistenza delle potenzialità contemplative del cinema delle origini (come lui ama definirlo rifiutando la terminologia da noi fin qui adottata), Musser parla dei rapporti tra cinema e pittura sulla fine degli anni Novanta dell'Ottocento. Egli cita una serie di fonti in cui emerge un rapporto poi non così secondario tra le due forme espressive. Egli torna anche sul tableau vivant e lo considera come forma espressiva che nel cinema delle origini favorisce un atteggiamento contemplativo.²⁴¹ Ancor più interessante per noi è quando lo studioso si riferisce alla pratica spettacolare di iterare la proiezione di un'unica veduta con lo scopo di favorire e accrescere proprio la ricezione contemplativa. Pratica che emerge anche dalle indicazioni destinate agli espositori contenute nei cataloghi. Tra le vedute potenzialmente iterabili, egli cita proprio le danze serpentine. Musser infatti scrive che:

Even in the novelty period, many films were shown in ways that called for sustained, attentive contemplation from their audiences. This might include, for instance, a looped version of colored serpentine dance.²⁴²

Versioni iterate delle danze serpentine che portano a una dilatazione della dimensione temporale dell'esposizione del corpo cinematografico e alla produzione di una presenza pura²⁴³ dello stesso fino ad arrivare a confondersi

²⁴¹ Daniel Wiegand ha parlato a più riprese durante i suoi interventi dell'insistenza con cui le pubblicità che si riferiscono al tableau vivant sottolineano gli aspetti legati all'estetica e al bello. Elementi che ritornano in parte anche nei paratesti che si riferiscono alle vedute cinematografiche. Occorre ricordare infatti che in una fase iniziale, prima di diventare una vera e propria attrazione da spettacolo di varietà, il tableau vivant si dimostra forma di intrattenimento per le classi alte, dal carattere alquanto colto.

²⁴² Musser 2006: 163

²⁴³ È una presenza pura che si dà a vedere, diversa quindi rispetto a quella dell'immagine ostensiva descritta da Rancière (2003: 31-32).

quasi nella dimensione figurale del corpo del film.²⁴⁴ Ricerche empiriche approfondite a riguardo sarebbero auspicabili tanto più che si tratta di aspetti poco affrontati dagli storici della cinematografia-attrazione.²⁴⁵

Nelle configurazioni ostentative rientrano, lo abbiamo detto, anche fenomeni di rottura del confine che separa il performer dallo spettatore. Tra questi fenomeni è l'interpellazione attoriale, che si esprime soprattutto attraverso lo sguardo in macchina, a occupare un posto di rilievo nella cinematografia-attrazione. Si tratta di una configurazione ostentativa che nella cinematografia-attrazione appare alquanto convenzionale. Nella cinematografia-attrazione, infatti, lo sguardo in macchina è un effetto di presenza che normalmente non arreca alcun disturbo allo spettatore coevo in quanto è previsto, anzi, quasi favorito dal dispositivo attrazionale stesso, che è caratterizzato, come sappiamo, da una forte continuità tra testo filmico e contesto spettacolare. Questo esempio rivela quanto sia importante contestualizzare la *mise en présence* e collocarla nell'apposita cornice istituzionale. Lo sguardo in macchina è da considerarsi comunque un effetto di presenza proprio perché crea uno spazio filmico che va oltre i confini del testo, uno spazio caratterizzato dalla continuità tra schermo e sala, all'interno del quale la performance è recepita. Che sia figura "scioccante" o meno, lo sguardo in macchina rende visibile il *frame*. Lo sguardo in macchina è considerato l'iscrizione, nel tessuto del discorso, di un segno esplicito della sua destinazione, ma per noi è più che altro la messa in rilievo della presenza del

²⁴⁴ Ad affrontare la questione del figurale al cinema è tra gli altri Philippe Dubois (2004) che analizza i vari campi del sapere in cui è attivo il concetto di figura. Egli definisce il figurale come facente parte della figurazione insieme al figurativo. Ma se quest'ultimo si riferisce alla funzione mimetica della rappresentazione, il primo vi si oppone e si assume quel carico di alterità che la rappresentazione è normalmente costretta a nascondere, a celare, a rimuovere. Il termine è utilizzato da Llyotard (1971) in termini psicoanalitici. Per un'evoluzione del concetto nello stesso autore cfr. Maistrini 2005.

²⁴⁵ Egli cita inoltre la mostra intitolata *Moving Picture: American Art and Early Film, 1880-1910*, in cui il curatore Nancy Mathews ha sostenuto l'idea di un cinema delle origini pensato anche come pittura in movimento da contemplare (Musser 2006: 162).

frame attraverso la sua rottura fittizia. Esso si può presentare nelle vedute come casuale o curioso, come nel caso dei dal vero; talora si configura come pura attrazione, pensiamo al famoso caso di *The Great Train Robbery* (Edison 1903 USA);²⁴⁶ altre volte può essere un espediente drammatico per riprodurre su grande schermo la tecnica dell'a parte, come nel caso delle comiche; altre volte ancora è invece uno sguardo spettacolare, tipico della performance presentazionale, la tipologia che caratterizza buona parte delle vedute della cinematografia-attrazione. Una personalità che fa ampio utilizzo dell'ultima tipologia di sguardo in macchina è sempre George Méliès, che in molti dei suoi film si rivolge allo spettatore come se fosse su un palco teatrale. La presenza di George Méliès come performer in molte delle sue stesse vedute è davvero piena di significati e non si limita soltanto a riprodurre la figura del presentatore e dell'animatore dello spettacolo. Egli è il demiurgo che muove i fili della rappresentazione, ma è anche la personificazione dell'ostentatore delle diverse attrazioni delle sue vedute, che spesso sono proprio corpi. Con Méliès performer abbiamo a che fare con un'ostentazione della *mise en présence* stessa, più che con una configurazione ostentativa, con una *mise en présence* al quadrato potremmo anche dire. Pensiamo almeno alla veduta *Cartes vivantes* (1904), in cui davanti a un fondale dipinto troviamo una pedana decorata in stile impero sulla quale Méliès colloca una carta da gioco tutta bianca alta quanto Méliès stesso. La veduta è giocata tutta sull'interpellazione insistita, un'interpellazione che simula addirittura una dinamica dialogica, una conversazione audiovisiva tra schermo e sala.²⁴⁷ Dopo aver collocato la carta sulla pedana, Méliès prende da un tavolino posto all'estremità del quadro una carta a grandezza naturale rappresentante un nove di picche. Dopo aver mostrato, attraverso ostensione potremmo dire noi, la piccola carta al pubblico e

²⁴⁶ Cfr. Burch 1990 (1994).

²⁴⁷ È Gianfranco Bettetini (1984) a parlare di conversazione audiovisiva in rapporto all'enunicazione cinematografica tanto da attirarsi le critiche di Christian Metz (1991: 21).

averne descritto a gesti il contenuto, finge, portandosi la mano all'orecchio e tendendo la testa verso la macchina da presa, di ricevere una risposta dal pubblico stesso che lamenta la scarsa visibilità della carta (fig. I/1):



Fig. I/1

Si avvicina allora alla macchina da presa, con lo sguardo rivolto sempre verso l'obiettivo e un'espressione alla ricerca di complicità, tendendo con il braccio proteso in avanti la carta verso la macchina da presa (fig. I/2):



Fig. I/2

Anche questa volta sembra giungere una risposta dal pubblico che appare non ancora soddisfatto della visibilità del mostrato. Dopo un cenno di scoraggiamento, con lo sguardo rivolto sempre verso l'obiettivo, comunica attraverso i gesti di voler ingrandire la carta che effettivamente aumenta di dimensione per due volte e, infine, trasferisce i segni della stessa sulla carta bianca posta sullo sfondo (fig. I/3-4-5-6).

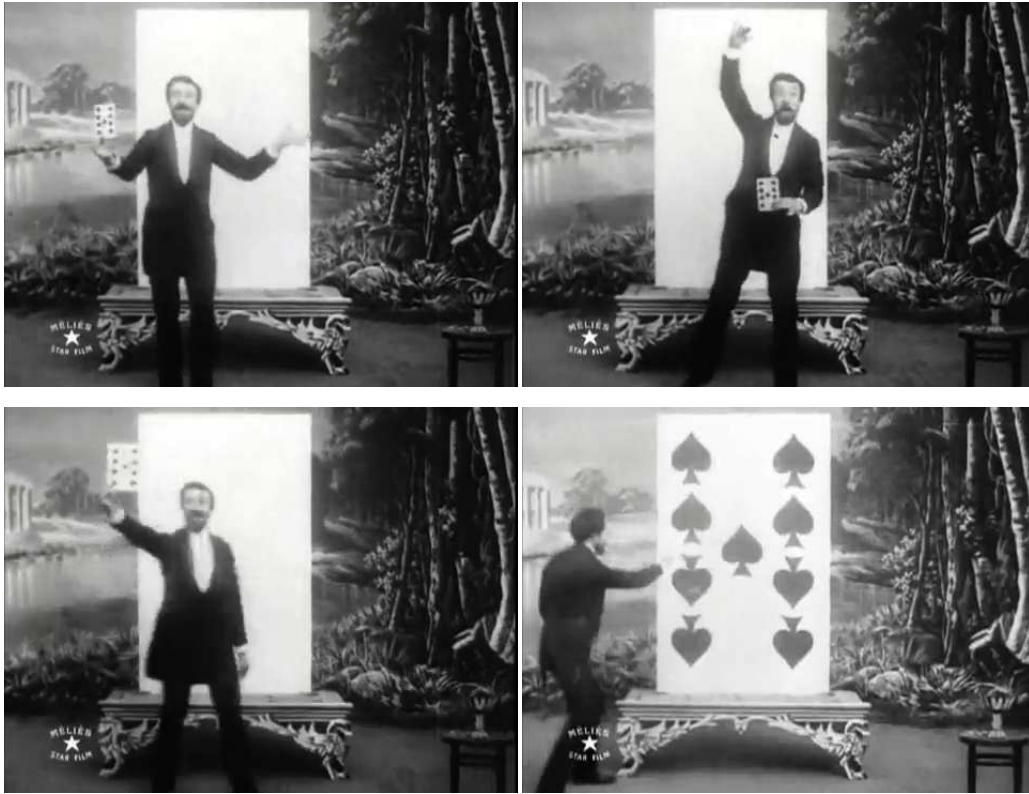


Fig. I/3-4-5-6

Da questo momento in avanti l'interpellazione si fa meno insistita ed è alternata dal tentativo di Méliès di indirizzare lo sguardo dello spettatore verso i trucchi e le sostituzioni della carta che ora non si trova più in mano sua. Da questo momento in avanti Méliès diviene una sorta di *pointer*, nel senso indicato da Eco, di ciò che il corpo del film esibisce. Lo sguardo in macchina e in generale l'interpellazione gestuale in Méliès è, quindi, dapprima lo strumento per ricercare una complicità, per simulare un dialogo con il proprio pubblico e in seguito diviene un atto teso a mantenere viva questa complicità al fine di dirigere sia la rappresentazione, sia la *mise en présence* di corpi e di oggetti. Lo sguardo in macchina diviene un invito rivolto al pubblico a farsi guidare alla scoperta delle meraviglie del mostrato. Se pensiamo al fatto che nelle sue vedute i corpi inanimati prendono vita, possiamo davvero dire che Méliès performer è l'incarnazione cinematografica del mito pigmalionico (fig. I/7-8-9-10).



Fig. I/7-8-9-10

Un mito che è esplicitamente citato nel film intitolato *Pygmalion et Galathée* (Star Film 1899 F), una veduta animata che per Francois De la Bretèque non è altro che la metafora dell'autore francese come creatore e animatore d'immagini.²⁴⁸ Lo scopo di Méliès come ostentatore è quello di esibire le qualità del dispositivo cinematografico, dichiarando però esplicitamente che a dirigerne il funzionamento c'è un'istanza antropoide che non è altri che Méliès stesso come fabbricatore di vedute animate. Lo sguardo in macchina è la prima delle strategie messe in atto dal pioniere in questo processo.

La cinematografia-attrazione è caratterizzata da un grado di riflessività particolare. Questa riflessività può rivelarsi il più delle volte latente, come nel caso delle statue o delle immagini che si animano, oppure può esprimersi con più forza attraverso delle scelte tematiche. Molte vedute della cinematografia-

²⁴⁸ Cfr. De la Bretèque 1997.

attrazione tematizzano infatti la stessa produzione di una veduta o l'esperienza che di essa ne fa lo spettatore, esse si possono definire quindi come autotematiche («autothematisch»)²⁴⁹. Esse non fanno mistero di essere cinema, di essere una messa in scena in presenza di un dispositivo di registrazione, e molto spesso non fanno neppure mistero del fatto che i protagonisti della stessa messa in scena sono dei performer che vestono i panni di una maschera o di un personaggio. Queste vedute mettono in mostra il loro status cinematografico, per questo le definiamo come riflessive («selbstreflexiv»)²⁵⁰ ma facendo ciò molto spesso, appunto, mettono in mostra anche lo status di performer di chi ne è protagonista. In questo senso gli episodi autotematici, riflessivi possono definirsi sovente come configurazioni ostentative, come effetti di presenza esibiti del performer, tracce evidenti che rivelano il gioco performativo. In questi casi le configurazioni ostentative sembrano addirittura corrispondere ai casi di enunciazione enunciata individuati da Christian Metz.

I casi sono numerosi e riguardano sia l'esperienza spettatoriale, sia la fabbricazione di vedute animate.²⁵¹ Nel caso di Max Linder, una delle «picture personalities» più popolari dell'epoca del muto, la riflessività, le componenti metacinematografica o metaperformativa, emergono dalle pieghe della narrazione e ricordano incessantemente allo spettatore di trovarsi di fronte alla performance di un *comédien*. Pensiamo almeno a *Un mari jaloux* (Pathé 1914 F), in cui ritroviamo il motivo autotematico, oppure a *Max joue le drame* (Pathé 1914 F), in cui all'omaggio all'arte teatrale, si aggiunge, come per i due titoli

²⁴⁹ Cfr. Schweinitz 2003 : 374.

²⁵⁰ Sul tema e sulla definizione di riflessività cfr. Kirchmann 2004: 23-31.

²⁵¹ Pensiamo soltanto a *The Countryman and the Cinematograph* (Robert W. Paul 1901 GB) *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edison 1902 USA) oppure a una pellicola più tarda come *Tontolini è triste* (Cines 1911 I). Tutti questi film fungono da strumenti di educazione per il pubblico. In particolare l'ultimo si rivela interessante in quanto presenta Tontolini, alias Polidor, nei panni di spettatore di una sua stessa performance. A tal proposito cfr. Mosconi 2006: 75- 78.

precedenti, un episodio di performance nella performance.²⁵² Uno dei titoli più straordinari è però un titolo anteriore, ovvero *Les débuts de Max au cinéma* (Pathé 1910 F). Si tratta di uno dei tanti titoli in cui altri media o il cinema stesso sono citati esplicitamente.

Il film apre con una scena in cui il personaggio, meglio, il *tipo* interpretato da Max Linder,²⁵³ Max, fa visita all'impegnatissimo produttore Charles Pathé per dare lui la sua lettera di raccomandazione (fig. I/11).



Fig. I/11

Dopo essere stato rimbalzato negli uffici di altri due dirigenti della casa di produzione francese, è chiamato finalmente dal secondo ad affrontare su due piedi un provino con un rude direttore artistico della casa, interpretato dal regista Louis Gasnier. Sullo sfondo di due poster relativi a due vedute Pathé e dopo la breve lettura di un testo, Max comincia a declamarlo con gestualità magniloquente (fig. I/12), prossima al registro tragico (in contraddizione con il suo modo consueto di recitare controllato e aggraziato), al che il direttore

²⁵² La vocazione intermediale di Max Linder si rivela in film quali *Max fait de la photo* (Pathé 1913 I), *Max virtuose* (Pathé 1913 I). Particolarmente interessante il rapporto tra Max Linder e la danza che è indagato da Yuri Tsivian (2008 (1994)). A volte il topos della performance nella performance è nascosto nelle pieghe della trama. Penso almeno a *Max et la doctoresse* (Pathé 1909 FRA) in cui il protagonista Max prima di incontrare l'amata fa delle vere e proprie prove di corteggiamento.

²⁵³ Cfr. Kuchenbuch 2008: 15-20.

artistico si dimostra insoddisfatto e dà indicazioni a Max affinché reimposti la cifra stilistica (fig. I/13).



Fig. I/12-13

Max è chiamato dapprima a sollevare una sedia e a simulare goffamente una danza galante, in seguito, a compiere delle capriole che non sembrano appartenere al meglio del suo repertorio e, infine, a reagire con smorfie a un sonoro schiaffo infertogli dal suo crudele esaminatore (fig. I/14-15-16-17).



Fig. I/14-15-16-17

Il provino non sembra essere dei migliori ma Max è comunque assunto. Un commesso Pathé, infatti, gli recapita di persona una lettera che annuncia il buon esito della sua prova. Nella veduta successiva vediamo Max cimentarsi con le riprese del film nel film. Si tratta di un totale in interno con due attrici che interpretano rispettivamente le non proprio amorevoli moglie e suocera del protagonista del film nel film. I tre personaggi-attori sono colti nel momento in cui stanno ricevendo le istruzioni dal direttore artistico, come svelato dalla direttrice degli sguardi rivolta fuori campo e leggermente inclinata rispetto alla posizione della macchina da presa, da cenni d'assenso con la testa e dal conseguente abbozzo di alcuni gesti da parte degli attori. In seguito, sempre in totale e senza uno stacco, cominciano le riprese. Max esce dal campo, la moglie e la suocera si mostrano impazienti per la sua assenza. Dopo che la moglie ha dato uno sguardo dalla finestra per controllare l'arrivo del marito, Max rientra in campo da dove era uscito e si siede al tavolo. Moglie e suocera vogliono sapere le ragioni del ritardo e Max, dopo aver guardato in direzione del regista come per cercare un suo cenno d'assenso, comincia a spiegarsi. Le ragioni addotte non sembrano comunque sufficienti per evitare uno schiaffo da parte della moglie, un piatto in testa da parte della suocera e la successiva defenestrazione. Max precipita dalla finestra e la veduta successiva mostra la parte finale della caduta sul marciapiede antistante la casa e lo stesso regista che lo aveva esaminato al lavoro al fianco di un macchina da presa azionata da un operatore. Le vedute successive, con un procedimento di montaggio alternato dal ritmo serrato, mostrano rispettivamente: 1) la moglie e la suocera nell'atto di scagliare un materasso dalla finestra; 2) il materasso che colpisce il povero Max mentre cerca di rialzarsi; 3) moglie e suocera nell'atto di gettare dalla finestra il tavolo con tutte le stoviglie; 4) Max che, appena rialzatosi e con il materasso ancora sul groppone, è colpito dal tavolo e rovesciato a terra una terza volta; 5) moglie e suocera nell'atto di gettare un'intera credenza; 6) l'ennesimo colpo inferto a Max dagli oggetti lanciati giù dalla finestra e l'ennesima caduta a terra.

Come se non bastasse, una volta che Max è di nuovo in piedi giunge un uomo che visibilmente alterato per la situazione caotica venutasi a creare, inaspettatamente, lo schiaffeggia e viene a sua volta schiaffeggiato da Max. Prende avvio così una vera e propria lite che prosegue con Max e il suo avversario avvinghiati e rotolanti a terra lungo la strada, continua con l'atterramento di un ciclista da parte dei due riottosi e culmina con un netturbino che li inzuppa d'acqua per mezzo di un tubo da giardino. Regista e operatore seguono il povero protagonista per filmare tutti gli inattesi accidenti del protagonista e giungono nei pressi di Max nel momento in cui lui è tutto fradicio e il suo rivale si è dileguato. Il recalcitrante Max è invitato con veemenza dal regista a compiere un atto di interpellazione verso il pubblico rivolgendo lo sguardo verso la macchina da presa e mimando l'atto di un bacio con le mani (fig. I/18-19).²⁵⁴ Il film nel film prosegue con Max che, ancora sconvolto dall'accaduto, si rivolge contro voglia alla macchina da presa mimando l'atto del baciare, con un ulteriore invito da parte del regista a ripetere l'azione con più decisione e con un sorriso sulle labbra e termina con la conseguente ribellione di Max che, sfinito, schiaffeggia il suo aguzzino (fig. I/20-21).



²⁵⁴ Su tale tipologia d'interpellazione assai comune nella cinematografia-attrazione cfr. Belloi 2001: 263-385.

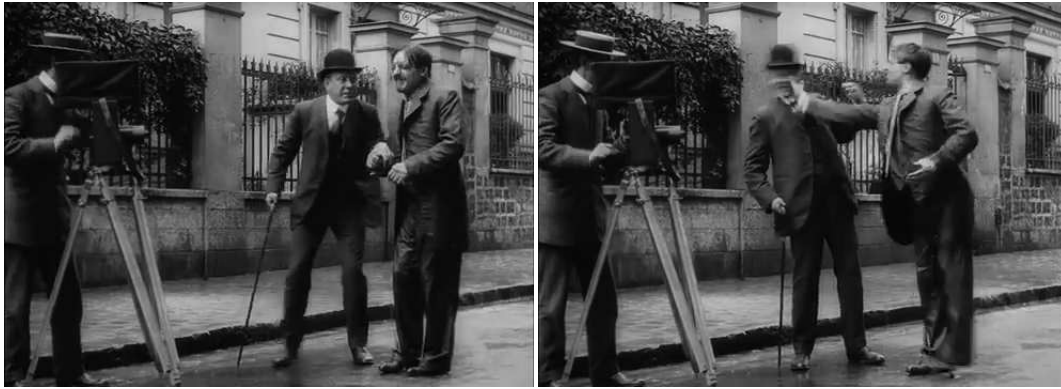


Fig. 1/18-19-20-21

In questa pellicola c'è tutta la consapevolezza di Max Linder come performer cinematografico di essere al centro dell'interesse delle sue vedute, ma nel contempo di essere imbrigliato nel dispositivo attrazionale. Una pellicola densa di significati, che riflette sulla condizione del performer della origini. Un performer costretto a confrontarsi con un reclutamento a dir poco improvvisato e poco professionale, a cui sono richieste abilità più fisiche che espressive, in balia del caso, degli umori del regista o dell'operatore e dell'improvvisazione, portato ad ammiccare platealmente per ottenere i favori del pubblico. Un'ostentazione operata attraverso la rappresentazione dell'industria cinematografica nascente, delle sue pratiche e soprattutto attraverso la rappresentazione dell'evento cinematografico e della performance cinematografica nel loro farsi.²⁵⁵

Max Linder nel 1910 è una delle personalità più apprezzate e riconosciute dal pubblico del grande schermo, una *picture personality*, appunto, uno degli artisti più remunerati della cinematografia-attrazione. Il corpo con Max Linder (e gli altri comici delle origini) diviene la principale attrazione e il principale medium espressivo dell'evento cinematografico. Ma egli è come ha scritto Heinz-B. Heller, in riferimento soprattutto a questo e ad altri film, un *performer*

²⁵⁵ André Gaudreault e Germaine Lacasse hanno interpretato questa veduta come specchio del tentativo del cinema di affermarsi come serie culturale autonoma. Rimandiamo a questo saggio anche per un esame approfondito delle riflessività della pellicola. Cfr. Gaudreault – Lacasse 2012.

più che *actor*, in quanto caratterizzato nella maggior parte dei suoi film e in maniera ancora più marcata e riflessiva in *Les débuts de Max au cinéma* da una trasparenza del ruolo interpretato attraverso cambi repentini e riconoscibili dello stesso e vere e proprie fughe dall'universo diegetico (eccedenza di attrazioni che forzano l'economia narrativa, come lo sguardo in camera o altre tipologie di interpellazione nei confronti del pubblico); da qualità autoreferenziali della tipizzazione o della caratterizzazione attraverso una gestualità, una mimica, un costume e degli accessori che sembrano sempre eccedere l'universo diegetico; da un'azione condotta in un contesto che rivela il suo carattere artificioso e anti illusionista e, infine, da una marcata tendenza alla riflessività mediale.²⁵⁶ *Les Débuts de Max Au Cinéma* è un'opera emblematica di Linder, che segna uno dei punti più alti della performatività delle origini e, nello stesso, è una dimostrazione del funzionamento della stessa come protesi del dispositivo attrazionale. Una veduta, potremmo dire, che chiude simbolicamente la stagione della cinematografia-attrazione, facendone quasi una summa, e ne apre una seconda, la stagione dell'attore cinematografico, la stagione del cinema della *seconde époque*.

I/4: La lettura, lo sguardo e la prassi spettatoriali.

Finora ci siamo occupati di produzione performativa e di *mise en présence* e, soltanto in misura minore, di ricezione. Il tema della ricezione, è una questione alquanto complicata ed è per noi impossibile affrontarne tutti i risvolti e risolvere tutte le problematiche che questa solleva.²⁵⁷ Tuttavia,

²⁵⁶ Heller B. 2005: 29.

²⁵⁷ Non è nostro scopo affrontare tutte le problematiche della ricezione della performance. Non potremo occuparci di risposte neuronali dello spettatore a contatto con una performance cinematografica, ad esempio, né approfondire aspetti di natura psicoanalitica, antropologica o

abbiamo individuato tre macrocategorie fondamentali per poterci quantomeno orientare nel rapporto tra spettatore e corpo performante e per non assolutizzare l'esperienza dello spettatore cinematografico inscritta nel corpo del film.

La prima di queste categorie è quella della lettura che uno spettatore fa di una performance. Non occorre scomodare Roger Odin per comprendere che la ricezione di una performance cinematografica può differire dalla produzione della stessa. Come ricorda Schoenmakers, «it is striking that no differences are made between production and reception in acting theories».²⁵⁸ Lo studioso non cita esplicitamente la semiopragmatica ma ne riprende in parte l'assunto principale quando parla esplicitamente di «co-producing function» dello spettatore nella comunicazione teatrale e in quella cinematografica.²⁵⁹ Schoenmakers cita a mo' di esempio le ricerche teatrologiche di Wekwerth che è riuscito a dimostrare come gli spettatori siano spinti talora a dare senso a una performance completamente priva di qualsiasi volontà rappresentativa. Wekwerth, per la sua ricerca, fece un esperimento con alcuni studenti di teatro. Egli chiese dapprima a uno degli aspiranti attori di stare fermo sul palco e di non fare esattamente nulla, in seguito invitò altri componenti della classe a leggere questa performance. Gli studenti chiamati a interpretare attribuirono al loro collega le più svariate intenzioni.²⁶⁰ Come corrispettivo cinematografico, Schoenmakers cita invece le ricerche di Kulešov, in particolare l'esperimento condotto con l'attore russo Ivan Mozzuchin, che notoriamente porterà alla teorizzazione del famoso effetto Kulešov. Si tratta di una delle più folgoranti dimostrazioni delle possibilità del montaggio, della sua capacità di produrre significazione per addizione di inquadrature, una dimostrazione del potere della

di genere. Ciò che più ci preme è offrire una griglia di macrocategorie che possano reagire anche con la dimensione storica della ricezione spettatoriale.

²⁵⁸ Schoenmakers 2013: 388.

²⁵⁹ In realtà Roger Odin (2011) afferma che non c'è comunicazione diretta tra un testo e la sua ricezione, ma soltanto uno spazio comunicativo condiviso in cui abbiamo una produzione testuale da una parte e diverse letture dall'altra.

²⁶⁰ Wekewerth 1974.

mise en présence del montaggio, potremmo dire noi. Se lo guardassimo da un'altra prospettiva questo esperimento dimostra però anche l'importanza della ricezione, chiamata a dare un senso a un'espressione dell'attore la cui intenzione era neutra. L'esperimento è noto: il cineasta russo, combinando un primo piano di Ivan Mosjoukine a singole inquadrature differenti, senza alcuna relazione con esso, dimostrò come gli spettatori attribuissero di volta in volta un'intenzione espressiva differente al volto dell'attore. Immaginazione spettatoriale e *frame* cinematografico (o teatrale), in questi casi, cooperano per "costruire" la performance. La sovradeterminazione del senso della performance o, al contrario, l'incapacità di leggerne gli aspetti che denunciano la finzione può portare talora a una sua lettura falsata.

I casi di palese sfasamento tra produzione e ricezione performative non sono però così comuni. A inizio Novecento, come noto, abbiamo una quantità spropositata di finti *dal vero*, di attualità ricostruite, che mettono a dura prova anche lo spettatore più attento. È il caso soprattutto delle vedute di guerra che per motivi talora propagandistici, talora economici, talora spettacolari, sono messe in scena dall'operatore.²⁶¹ Gli storici del cinema sono ormai da tempo avvezzi a questo genere di falsature, alcune volte messe in scena in buona fede, magari per offrire una migliore versione dei fatti,²⁶² altre volte invece con l'intento di ingannare letteralmente lo spettatore per i più svariati motivi. Nel film intitolato *Rigadin aux balcanes* (Georges Monca FRA 1912) abbiamo la parodia di queste pratiche, della cui esistenza lo spettatore medio d'inizio anni Dieci è oramai cosciente.²⁶³ In questa gustosa comica, Rigadin si fa assumere come operatore e inscena in maniera alquanto goffa delle attualità di guerra con finti soldati inesperti e impacciati. L'effetto comico nasce proprio dalle vistose falle nella verosimiglianza della rappresentazione e delle performance che

²⁶¹ Campagnoni 2013.

²⁶² Cfr. Kessler 2006.

²⁶³ Per una bibliografia sul tema rimandiamo sempre al lavoro di Sarah Pesenti Campagnoni (2013).

denunciano in maniera palese la natura *fake* di quanto è stato girato. Nei casi di finte attualità messe in scena è l'istituzione che si propone di orientare lo spettatore verso una lettura fallace. Nel caso di questa comica è invece l'istituzione stessa (della *seconde époque*), che si propone di educare lo spettatore alla lettura corretta del visibile.

Nel contesto della cinematografia-attrazione, soprattutto prima della sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico, l'istituzione cinematografica è assai debole ma cerca di impegnarsi comunque e a suo modo per orientare la ricezione dello spettatore. Ci riferiamo in particolare alle vedute dell'epoca che raccontano dello spettatore poco avveduto di fronte all'effetto di realtà delle immagini in movimento. Con *The Countryman and the Cinematograph* (Robert W. Paul 1901 GB), *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edison 1902 USA) e i suoi omologhi ci troviamo di fronte a degli esempi, non tanto di uno sfasamento tra produzione e lettura della performance, ma di una lettura completamente errata del *frame* performativo. In queste vedute l'effetto di presenza diviene, agli occhi del villico protagonista, presenza pura e vivente del rappresentato. Questi titoli fanno parte di una mitologia delle origini che, appunto, la dice lunga sui primi tentativi di problematizzare, disciplinare e orientare la ricezione. Uncle Josh e gli altri «rube» sono sempliciotti la cui lettura errata dell'immagine nel suo complesso, frutto di un'ingenuità incredibile, li porta a confondere la rappresentazione cinematografica dalla realtà. I commentatori *Uncle Josh at the Moving Picture Show* sono tanti e hanno mostrato tutta la ricchezza riflessiva di una tale veduta, talora in maniera proverbiale, ma nessuno di loro si è soffermato più di quel tanto sul fatto che il protagonista è portato a confondersi non soltanto dall'effetto di realtà dell'immagine in movimento, che emerge soprattutto nella rappresentazione della scena mitica del treno del film *Black Diamond Express I* (Edison 1896 USA) che sembra essere sul punto di travolgere lo spettatore, ma anche dal modo di presentare le performance della altre due vedute – *Parisian Dancer*

(Edison 1897 USA) e *The Country Couple* (Edison 1897 USA) – che ricalca quella del teatro, del vaudeville.²⁶⁴ I corpi cinematografici e il mondo diegetico in generale che vediamo è infatti in rapporto proporzionale con il mondo extradiegetico in cui si muove il protagonista. L'effetto non è casuale altrimenti non si spiegherebbero le corrispondenze cromatiche e prospettiche tra il palco sul quale si agita Josh e quello su cui si muovono i corpi cinematografici dei tre performer. Josh stesso è un tipo, quasi una maschera, che proviene proprio dal vaudeville, come ha mostrato Miriam Hansen.²⁶⁵ Ciò che inganna questo personaggio sono vedute realmente prodotte e presenti all'interno del catalogo di Edison ed è quindi chiaro l'intento autopromozionale: ciò che inganna Josh non è soltanto il realismo dell'immagine fotografica in movimento, ma anche la *mise en présence* delle due vedute che aprono e chiudono il mini-spettacolo che ricalca perfettamente quella dello spettacolo di vaudeville.

La sovradeterminazione dell'intenzione performativa, la lettura fallace della performance o del frame performativo sono fenomeni interessanti ma non costituiscono certo la norma, quanto piuttosto l'eccezione. Tuttavia, questi esempi dimostrano quanto sia importante il momento della ricezione nel modello che abbiamo approntato. Il secondo aspetto che abbiamo individuato è quello relativo allo sguardo dello spettatore. Nella fattispecie, abbiamo analizzato, in apertura di capitolo, le differenti descrizioni delle prime vedute Lumière da parte di alcuni commentatori. Nel caso delle descrizioni di Gorki, abbiamo notato come il russo descriva i corpi che si muovono sullo schermo come pallide ombre, fantasmi, creature che sembrano abitare un'altra dimensione rispetto a quella del reale. Una descrizione che abbiamo visto essere contraddetta da molti dei commentatori della prima ora che insieme al russo sono stati testimoni delle prime proiezioni cinematografiche. Le creature dello

²⁶⁴ Per una bibliografia su questo film si rimanda ai saggi di Thomas Elsaesser (2010: 137-157) e Wanda Strauven (2012).

²⁶⁵ Hansen 1991: 25-30.

schermo sono, per Gorki, a prescindere dalla dimensione documentaristica in cui agiscono, incorporee, sono larve fluttuanti e fantasmatiche. Potremmo spiegare il tutto con una scarsa qualità della proiezione, ma è Yuri Tsivian a darci un'altra interpretazione più convincente e suffragata da una ricerca approfondita: la descrizione di Gorki dipende nientemeno che da Gorki stesso. Nel caso di Gorki, infatti la *mise en présence* dei corpi è pesantemente condizionata, o contrastata, dalle coordinate simboliste del suo sguardo. È lo scrittore russo, infatti, che vede ciò che sembra essere completamente opposto all'effetto di realtà descritto dai primi commentatori e divenuto mitologia nelle successive vedute. Il suo sguardo lo porta a percepire presenze defamiliarizzanti, perturbanti, quasi sul punto di diventare astrazione: Gorki scrittore non è simbolista, ma il Gorki spettatore non appare scevro da tali influenze. La prosa metaforica e fantastica che descrive le figure dello schermo ricalca quella del movimento letterario russo. È sempre Tsivian a descrivere questo sguardo che appartiene a un determinato gruppo sociale, quello del ceto urbano russo educato. Per questo motivo, quando si descrive la *mise en présence*, che può essere considerata anche come l'iscrizione nel corpo del film e nelle sue protesi dei modi dell'esperienza del corpo cinematografico da parte dello spettatore, occorre tener presente le possibili differenti risposte dello spettatore stesso e persino la sua capacità di non sottostare a tali iscrizioni e di sfuggirvi anche in direzioni completamente opposte. L'esperienza dello spettatore può corrispondere alla *mise en présence*, la può negoziare oppure può addirittura configurarsi come oppositiva.²⁶⁶

A partire dall'esempio di Gorki come potremmo descrivere lo sguardo dello spettatore in funzione della performance cinematografico? Lo sguardo spettatoriale è costituito da un fascio di condizionamenti filosofici,

²⁶⁶ Il nostro riferimento in questo caso è relativo alle teorie di Stuart Hall (1973) anche se ovviamente le sue analisi relative alla ricezione hanno più a che fare con la componente ideologica.

fenomenologici, ideologici, percettivi, sensoriali che interagisce con la *mise en présence* del corpo performante e influisce sulla ricezione del corpo cinematografico. Lo sguardo spettatoriale è una lente che talora può deformare ciò che vede: la produzione performativa o, più spesso, la sua *mise en présence*. Lo sguardo influenza aspetti differenti della ricezione performativa, in particolare quelli legati alla percezione. La predisposizione di Gorki fa sì che l'apparente innocuità delle vedute Lumière si perda completamente, tanto che i corpi rappresentati sembrano perdere consistenza e appartenere a una dimensione altra rispetto a quella indessicale. Questo aspetto non contraddice la lettura di André Gaudreault relativa alla continuità tra cinematografia-attrazione e serie culturali precedenti, ma ci spinge a non escludere gli aspetti di novità connessi con il dispositivo cinematografico. Aspetti di novità celati sotto forme di rappresentazione già conosciute da buona parte degli spettatori, ma comunque sempre pronti a emergere dalla cortina rassicurante della serie culturale di riferimento.

Luca Mazzei è riuscito, tra gli altri, a rintracciare nelle testimonianze dei primi spettatori gli elementi più perturbanti dell'esperienza cinematografica, ciò che sfugge dalla dimensione rassicurante del già visto. Anch'egli parla di sguardi, o meglio, di «visioni cinematografiche»,²⁶⁷ che portano lo spettatore a percepire universi filmici fuori dall'ordinario. Nel contesto italiano, Mazzei, ha catalogato, se così si può dire, differenti tipologie di visioni cinematografiche, di sguardi e tra questi ne ha individuato una, definita come «visione dolorosa»,²⁶⁸ che è simile, come lui stesso riconosce, a quella che appartiene a Gorki. Lo studioso scrive:

Che il cinema d'altronde corrispondesse a un'epifania dell'orribile, e della sua più chiara manifestazione terrena, cioè al passaggio dallo stato di vita a quello di morte, ce lo ricordano, ancor oggi, oltre alle tantissime emergenze del gustoso

²⁶⁷ Mazzei 2006: 427-438.

²⁶⁸ Mazzei 2006: 431.

racconto di De Amicis [...] anche numerosissimi altri testi. Citando tra i tanti: il famoso reportage del 1896 di I.M. Pacatus (alias Maxim G'orkij) da un cinema di Niznj Novgorod, ma anche, di nuovo, la poesia di Campana [...]; oppure, rimanendo in Italia e spostandosi su di un versante giornalistico, il fondo pubblicato su 'Il Secolo' del 28 marzo 1908 da Ignazio Cappa, un articolo dove il giornalista, accennando alle visioni dello schermo, parlava esplicitamente di 'figure tremanti, che si agitano in una specie di realtà e di incubo', ben ricordando subito dopo come il cinema fosse, in fondo, una 'costruzione chimica dell'orribile'.²⁶⁹

Quello che ci insegnano Tsivian e Mazzei è che lo sguardo, pur possedendo una dimensione soggettiva e individuale, è comunque una caratteristica sovente condivisa da soggetti appartenenti o a un medesimo *milieu* culturale oppure a *milieu* culturali orientati a informare aspetti dello sguardo in maniera simile. Non è sempre facile andare alla ricerca di testimonianze, come quelle del russo, così lucide da restituirci frammenti significativi relativi allo sguardo e ancora meno riuscire a coglierne gli aspetti che influenzano la ricezione della performance cinematografica. Tuttavia, nell'ultimo capitolo ritorneremo ancora su questo aspetto occupandoci di alcune testimonianze altrettanto straordinarie da questo punto di vista che riguardano soprattutto l'attore della *seconde époque*.

Un ultimo aspetto che consideriamo fondamentale per valutare la ricezione della performance cinematografica è quello della prassi spettatoriale. Un termine, anche questo, che comprende numerosi aspetti del comportamento dello spettatore e della spettatrice. Come prima cosa occorre dire che a influenzare il comportamento spettatoriale sono i contesti istituzionali. Come ha scritto Sirois-Trahan, non è solo il corpo dell'attore a essere messo in presenza ma anche quello dello spettatore. La presenza dello spettatore al cospetto dell'attore è quindi mediata dal film e dall'istituzione nel suo complesso. Durante i primi anni di vita del cinema, come abbiamo più volte ripetuto, i contesti dello spettacolo cinematografico variano e impongono differenti

²⁶⁹ Mazzei 2006: 432.

pratiche spettatoriali. Lo spettatore di spettacoli itineranti non è lo stesso di quello che assiste alla proiezione di vedute al termine di uno spettacolo di varietà o durante una fiera annuale. Con l'introduzione delle prime sale, invece, comincia un veloce processo di regolamentazione e di disciplinamento dello spettatore. L'istituzione comincia a imporre delle regole di ricezione condivise e meglio pianificate. Potremmo dire che il cinema, a mano a mano che si istituzionalizza, impone dei percorsi sempre più definiti allo spettatore, un po' come avviene tra il contesto urbano e il pedone secondo De Certeau. Come ha scritto lo studioso, infatti, lo sviluppo inesorabile della città moderna porta con sé un processo di definizione di alcune «strategie», da parte delle istituzioni che la compongono, volte a imporre al cittadino-pedone dei percorsi ben definiti.²⁷⁰ Nel capitolo intitolato «Camminare in città», De Certeau descrive il contesto urbano come una realtà generata dall'interazione strategica di governi, corporazioni e altri enti istituzionali, che cercano di pianificare le città come un tutt'uno, che creano dei percorsi e delle abitabilità prestabilite.²⁷¹ Per contrasto invece, un pedone che procede a livello stradale, si sposta in modi tattici, mai pienamente determinati dalla pianificazione definita delle istituzioni, operando scorciatoie o vagando senza meta in opposizione all'impostazione utilitaria delle griglie stradali. La stessa cosa avviene tra l'istituzione cinematografica (governata da differenti forze) e lo spettatore: la prima cercherà di mettere in atto delle strategie per guidare il percorso ricettivo dello spettatore, mentre il secondo, metterà in atto delle tattiche per personalizzare, per quanto possibile, la sua esperienza di visione e, con essa, il suo rapporto peculiare con i corpi cinematografici.

La ricezione è l'ultimo degli aspetti che, nei limiti del possibile, dovrebbe essere tenuto in considerazione nell'analisi di una performance. Con questi esempi non crediamo di aver esaurito tutte i problemi relativi alla ricezione

²⁷⁰ De Certeau 1990 (1980): 57-63.

²⁷¹ De Certeau 1990 (1980): 57-63.

performativa e soprattutto relativi all'interazione tra quest'ultima, la *mise en présence* e la produzione performativa. Tuttavia, pensiamo di aver chiarito quantomeno che qualsiasi analisi non può prescindere dalla considerazione di questi tre momenti o, quantomeno, deve considerarli come variabili isolabili soltanto per opportunità analitica.

Nei successivi capitoli svilupperemo ulteriormente il nostro modello di analisi e soprattutto torneremo ad operare attraverso un corpo a corpo con differenti testi e paratesti. Nel prossimo capitolo, invece, affronteremo, il passaggio dalla cinematografia-attrazione al cinema della *seconde époque*, entreremo quindi nel vivo di quel processo che abbiamo definito come la scoperta dell'attore. Per ora ci acconteremo di rimarcare la ricchezza della cinematografia-attrazione dal punto di vista delle tipologie performative e, nel contempo, lo statuto incerto di questa stessa performatività. Prendiamo atto, inoltre, dell'influenza di altre serie culturali dal punto di vista della presentazione della performance stessa e, inoltre, sottolineiamo l'attitudine di questo tipo di cinema che, attraverso l'esibizione dei corpi o del loro agire, mette in evidenza le qualità del dispositivo tecnologico oppure quelle del dispositivo attrazionale.

II. La trasformazione del cinema in Europa: il caso di Zurigo

II/1. Prima della rivoluzione, ovvero la sedentarizzazione dell'esperienza filmica a Zurigo

Nel 1992, Ben Vautier, artista di origini romande, inaugura il padiglione svizzero dell'esposizione mondiale a Siviglia con lo slogan «La Suisse n'existe pas». La frase suscitò forti clamori nella Confederazione e riaccese nel paese il dibattito intorno all'identità nazionale svizzera.²⁷² In un saggio del 2001 dedicato all'immagine della cinematografia svizzera nelle principali storie del cinema internazionali, Thomas Christen dichiara, parafrasando il connazionale, che «la cinématographie Suisse n'existe pas».²⁷³ Il titolo del contributo, altrettanto provocatorio, è testimone del fatto che del cinema svizzero in ambito internazionale si conosce (o si conosceva) davvero poco. Infatti, ad eccezione del Groupe 5, ovvero quel gruppo francofono che potrebbe essere considerato la Nouvelle Vague elvetica, è stato scritto poco o nulla sulla Svizzera nelle storie del cinema generaliste.

I motivi di una tale assenza sono molteplici e di certo rispecchiano anche la storica debolezza di un contesto produttivo che si è affermato tardi rispetto ad altri paesi europei e non è mai riuscito, almeno fino a poco tempo fa, a esportare molte opere al di fuori dei confini nazionali. L'esigenza di creare un sistema produttivo nazionale è stata avvertita sin da subito da parte degli addetti ai lavori, ma i vari tentativi succedutisi non hanno portato a risultati quantitativamente significativi lungo tutto l'epoca del muto e anche oltre.²⁷⁴

²⁷² Sul tema dell'identità nazionale elvetica cfr. AA.VV. 2011.

²⁷³ Christen 2001: 237-249.

²⁷⁴ Cfr. Manz 1968: 60-76 e il più aggiornato Python (a cura di) 2002. Un catalogo completo del film di finzione di produzione elvetica dalle origini fino al 1965 è stato pubblicato dallo storico del cinema Hervé Dumont (1987). Cfr. anche Albera – Tortajada (a cura di) 2000 e Hediger – Sahli – Schneider – Tröhler (a cura di) 2001.

A dispetto di ciò o forse proprio per questa sua debolezza endemica dal punto di vista produttivo, la Svizzera rappresenta un contesto cinematografico particolarmente interessante per quanto riguarda la distribuzione, lo sfruttamento e la ricezione del prodotto filmico. Soprattutto nell'epoca del cinema delle origini o in quella della *seconde époque*, segnate da particolarismi e nazionalismi di ogni sorta, analizzare un contesto non impegnato nella difesa di un prodotto e di personalità nazionali è certamente un vantaggio. Il contesto elvetico, meglio di altri, fornisce un ottimo punto di vista per impostare un discorso analitico di respiro internazionale, superando le tipiche aporie di una storiografia troppo legata a contingenze nazionali. Dal punto di vista dell'attore cinematografico questo aspetto non è trascurabile. In alcuni paesi attivi anche dal punto di vista produttivo, ad esempio, l'affermarsi di attrici o attori stranieri ha talora suscitato delle perplessità di carattere sciovinistico.²⁷⁵ L'affermarsi o l'uscire dall'anonimato di alcune personalità autoctone, già attive in teatro, è stata invece fortemente influenzata da una previa conoscenza del pubblico locale delle stesse.²⁷⁶

La Svizzera, durante l'epoca delle origini e quella immediatamente successiva, è un crocevia distributivo assai importante che ha come suo centro principale, almeno nella parte del paese di lingua tedesca, Zurigo, una città che si distingue subito per la vivacità in campo cinematografico. Proprio a Zurigo, capitale economica del paese, abbiamo deciso di concentrare parte delle nostre ricerche per analizzare, per osservare *in situ* l'emergere del cinema come

²⁷⁵ Nel contesto italiano, ad esempio, la popolarità dei film provenienti dalla Danimarca e, in generale, il successo degli attori stranieri sono indiscutibili anche se talora sono osteggiati per motivi nazionalistici. Alcuni articoli relativi alla polemica sugli attori stranieri di successo sono stati inclusi nella ricca antologia *Tra una film e l'altra: materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920* (AA.VV. 1980: 121-127). Cfr. anche Lasi 2013.

²⁷⁶ Nel contesto italiano si apre piuttosto precocemente il dibattito legato all'esigenza del passaggio dal teatro al cinema di molte personalità attoriche. Famosa è l'intervista contenuta in AA.VV. 1980 e pubblicata in origine da *Lux* in cui Roberto Bracco, Eduardo Scarpetta ed Ermete Zacconi (1909) si dichiarano a favore di una collaborazione tra scena e cinematografia italiane. Tutte e tre queste personalità scriveranno pagine significative del muto italiano. Sulla provenienza e la formazione dei primi attori italiani cfr. Camerini 1983.

«medium indipendente» e soprattutto dell'attore come pietra angolare della nascente istituzione cinematografica.²⁷⁷

La scelta della città di Zurigo nasce anche dall'esigenza tutta personale di operare su scala locale, di sporcarmi le mani con la ricerca storica più spicciola, al fine di rendere più sicure le successive analisi e proposte teoriche che non potranno che scontrarsi con arbitrarietà e parzialità fisiologiche per una ricerca che abbracci un tema tanto complesso e un contesto tanto ampio come quello europeo. Proprio la storia locale e regionale legata al cinema ha avuto, nella Svizzera federalista, una fortuna assai ampia e ha prodotto risultati notevoli su più fronti.²⁷⁸ Oltre ai lavori dei maggiori storici del paese, moltissimi contributi, spesso molto validi, sono stati scritti negli anni anche da studenti universitari di diversa formazione.²⁷⁹ Ricerche sull'architettura cinematografica, ricerche legate al diritto, alle pratiche spettacolari, alla critica locale, ricerche dedicate a singole personalità o realtà: sono questi i temi principali sui quali gli studiosi hanno concentrato i loro sforzi. Questa parte del lavoro nasce, però, sulla scorta di un contributo fondamentale, prodotto in area germanica, che ha avuto il merito di rivoluzionare la storiografia cinematografica delle origini. Si tratta del lavoro della ricercatrice tedesca Corinna Müller che analizzando il contesto cinematografico tedesco delle origini dal punto di vista produttivo, distributivo e spettacolare dal 1907 al 1912, è riuscita a delineare magistralmente il percorso

²⁷⁷ In una conferenza tenutasi l'1 e il 2 luglio del 2011 all'università di Newcastle, che s'intitolava eloquentemente *The Second Birth of Cinema: A Centenary Conference* si è celebrato il centenario della nascita del cinema come «medium indipendente». L'idea è nata da un dibattito lanciato da André Gaudreault e Philippe Marion (2005 e 2013). Secondo i due studiosi il cinema sarebbe nato prima come tecnologia e soltanto in seguito avrebbe trovato un'identità specifica e si sarebbe emancipato dalla sudditanza rispetto ad altre forme mediatiche..Quest'ultimo saggio è contenuto nel numero della rivista *Early Popular Visual Culture*, 2013, vol. 11, n. 2, dedicato proprio alla seconda nascita del cinema.

²⁷⁸ Non è possibile citare tutti i contributi apparsi negli anni ma occorre ricordare almeno i nomi di Freddy Buache, Roland Cosandey, Jacques Rial, Pierre-Emmanuel Jaques, Laurent Guido, Paul Meier-Kern, Hans Willner, Hanspeter Manz, Cristoph Bignens, Mariann Sträuli, Stefano Mordasini, Yvonne Zimmermann, Adrian Gerber, Matthias Uhlmann.

²⁷⁹ Un esempio tra i tanti è quello di Urs Suter (1994), studente di Storia, che ha scritto un breve quanto valido contributo sul cinema delle origini a Zurigo.

che ha portato al nascere, al diffondersi e all'evolversi del sistema monopolistico di noleggio delle pellicole, all'affermarsi del lungometraggio e soprattutto alla nascita dello star system in Germania. Un lavoro cui hanno fatto seguito le ricerche di Martin Loiperdinger²⁸⁰ e la conferenza da lui organizzata intitolata *Importing Asta Nielsen. Cinema-Going and the Making of the Star System in the Early 1910s*.²⁸¹ Grazie ai lavori di questa conferenza, pubblicati nel 2013,²⁸² è stato possibile verificare la portata del fenomeno Asta Nielsen che ha coinvolto tutte le cinematografie mondiali e, in particolare, quelle europee. Grazie a questa conferenza è stato possibile osservare la rivoluzione cinematografica o per dirla come Martin Loiperdinger il vero e proprio *Medienumbruch* che ha coinvolto le principali cinematografie europee.

Le similitudini riscontrate tra i vari contesti analizzati in relazione all'esplosione del fenomeno Nielsen hanno portato a pensare che l'analisi del contesto zurighese, pur considerandone le peculiarità, poteva a tutti gli effetti essere considerato un *case study* europeo abbastanza attendibile per quanto concerne la distribuzione, lo sfruttamento e le condizioni di ricezione primaria²⁸³ del prodotto filmico agli albori degli anni Dieci; un ambito privilegiato per delineare la scoperta dell'attore in Europa nel senso che presto andremo a chiarire. Oltre all'analisi del mercato cinematografico nostro scopo è infatti analizzare un tipo di ricezione direttamente legata alla materialità dell'esperienza cinematografica in sala. Un tipo di ricezione a cui si può risalire facendo riferimento ai paratesti, ai documenti d'archivio e anche alla fonti

²⁸⁰ Cfr. Loiperdinger 2010: 193-212.

²⁸¹ La conferenza si è tenuta a Francoforte presso il Museo del Cinema dal 27 al 29 settembre 2011.

²⁸² Cfr. Loiperdinger – Jung (a cura di) 2013.

²⁸³ Con ricezione primaria vogliamo indicare un tipo di ricezione direttamente legata alla materialità dell'esperienza cinematografica in sala. Un tipo di ricezione a cui si può risalire facendo riferimento ai paratesti, ai documenti d'archivio e anche alla fonti critiche meno orientate all'interpretazione analitica e più all'esperienza cinematografica nel suo complesso. Facendo ciò vogliamo distinguerla da una ricezione secondaria, dai caratteri speculativi più marcati rispetto al fenomeno filmico, che sarà oggetto di approfondimento nell'ultimo capitolo.

critiche meno orientate all'interpretazione analitica e più all'esperienza cinematografica nel suo complesso.

L'affermarsi del sistema monopolistico di distribuzione, del lungometraggio e dello star system, avvenuto anche a Zurigo e in tutta la Svizzera, modificano o contribuiscono a modificare sostanzialmente la *séance* cinematografica tradizionale e a conferirle caratteristiche che le saranno proprie per tutta l'epoca del muto e anche oltre, se si esclude l'introduzione del sonoro. Inoltre, l'efficacia dello sfruttamento del nome della Nielsen ha effetti immediati sull'importazione a Zurigo di pellicole legate ad altre figure divistiche e, in generale, sull'uscita dall'anonimato di molte personalità attoriche. Il nostro scopo sarà anche quello di osservare e analizzare con particolare attenzione la crescente presenza dell'attore nelle pubblicità degli esercenti locali, dalla stagione 1910/1911 alla stagione 1913/1914, periodo di intensi cambiamenti in tal senso, e le prime reazioni della nascente critica a questo fenomeno. Da questo punto in avanti andremo oltre la strada tracciata da Corinna Müller. In questo senso, pur con la consapevolezza di trovarci di fronte a un contesto molto differente, prenderemo spunto dalle considerazioni di Richard De Cordova che, nel suo contributo sulla nascita del divismo americano, ha chiarito con precisione che la fine dell'anonimato per un attore non corrisponde all'ottenimento dello statuto divistico e ha posto le basi per una categorizzazione più articolata degli interpreti cinematografici del muto e non solo.²⁸⁴ Cercheremo, infatti, di delineare diverse tipologie di attori che si affermano dopo la Nielsen e, inoltre, l'utilizzo dell'attore come mezzo

²⁸⁴ Cfr. De Cordova 2001. Richard De Cordova ha lavorato sulle prime formazioni discorsive legate all'attore cinematografico americano delle origini. Egli ha potuto constatare l'esistenza di un dibattito sulla recitazione a partire dal 1907, una successiva attenzione nei confronti di alcuni interpreti e della loro esperienza professionale (essi sono chiamati *picture personalities*) e l'emergere di un discorso sulla vita privata di alcuni di essi agli inizi degli anni Dieci che è segno caratterizzante della star cinematografica. La nostra analisi si discosta da quella di De Cordova ma accoglie con favore una prima suddivisione di varie tipologie attoriali e il tentativo di demarcare teoricamente lo statuto divistico, ovvero di emanciparlo dalla semplice uscita dalla condizione di anonimata.

privilegiato per difendere il cinema dagli attacchi dei censori dell'epoca. Il processo qui analizzato, partito dalla Danimarca, approdato in Germania e, in seguito diffusosi in tutta Europa ha posto le basi per uno sconvolgimento dell'istituzione cinematografica ed è stato reso possibile da un serie di fattori concomitanti legati a un processo di trasformazioni nel campo produttivo, distributivo e spettacolare.

II/1.1. Il cinema prima delle sala

La nascita e il diffondersi delle prime sale è stato il fenomeno che ha permesso la scoperta dell'attore nei termini che abbiamo appena introdotto. La sedentarizzazione del cinema, infatti, è stato il fenomeno che ha accompagnato lo sviluppo e il consolidamento di un sistema distributivo che è perdurato fino ai giorni nostri. Per questo motivo ci è sembrato utile ripercorrere questo processo partendo addirittura dall'introduzione del cinema in Svizzera. Nostro scopo, infatti, era anche quello di verificare la risonanza del performer cinematografico prima dell'arrivo dei film di Asta Nielsen su territorio nazionale.

A partire dal 1895 gli storici del cinema registrano le prime testimonianze relative alla presenza sul territorio svizzero di immagini fotografiche animate. Si tratta dei primi film del kinetoscopio Edison che compaiono in Svizzera poco prima della proiezione da parte dei fratelli Auguste e Louis Lumière al Boulevard des Capucines il 28 dicembre 1895.²⁸⁵ L'apparecchio dei due fratelli francesi giunge nel paese alpino un anno dopo. Da maggio a ottobre del 1896, infatti, Ginevra ospita la seconda Esposizione Nazionale ed è proprio durante questi mesi che i visitatori della manifestazione possono vedere le prime vedute girate dagli operatori Lumière. François-Henri Lavanchy-Clarke presenta queste

²⁸⁵ Il kinetoscopio Edison giunge in Svizzera presumibilmente a partire dal marzo del 1895 su iniziativa della ditta Casimir Sivan &Co. di Ginevra, specializzata nel settore orologiero e nella fabbricazione di automi. Cfr. Cosandey 1992 e Kromer 1997: 72-74.

vedute all'interno dell'imponente Palais des Fées, collocato nel Parc de Plaisance, un settore della fiera organizzato indipendentemente rispetto alla manifestazione ufficiale dedicata esclusivamente alle invenzioni nazionali.²⁸⁶ Le proiezioni di Lavanchy-Clarke hanno un successo di pubblico enorme e una risonanza notevole nella sfera pubblica: non c'è giornale che parlando dell'esposizione non citi anche ciò che avviene nel Palais des Fées. Al termine della manifestazione, Lavanchy-Clarke continuerà a occuparsi di cinema e porterà le vedute Lumière in tutto il paese per qualche anno ancora. Proprio a seguito del suo successo, sono molte le personalità che tentano la fortuna con le immagini in movimento, girando il paese anche con apparecchi concorrenti a quelli dei Lumière.²⁸⁷ Il cinema, infatti, a partire proprio dal 1896, diventa una delle nuove attività dello spettacolo foraneo, il quale dominerà la scena cinematografica elvetica almeno fino al 1907.²⁸⁸ Georges Hipleh-Walt, Willy Leuzinger, Weber-Clément, Wallenda, Philipp e Heinrich Leilich, Otto Thiélé, Louis Praiss sono alcuni dei nomi più importanti che operano in territorio elvetico.²⁸⁹

Le cosiddette *Lebenden Bilder* (in italiano traducibili come “quadri viventi”) si diffondono in tutti i cantoni e giungono anche a Zurigo. Per molto tempo si è creduto che in questa città la storia ufficiale del Cinematografo Lumière cominciasse proprio grazie a uno dei più importanti ambulanti svizzeri:

²⁸⁶ Su Lavanchy cfr. Cosandey – Pastor 1992 e Cosandey 1993. Anche il ginevrino Casimir Sivan (1850-1910) è presente al Palais des Fées per presentare, oltre al kinetoscopio, anche il fonografo e il kinetofono. Cfr. anche Kromer 1997: 72-74.

²⁸⁷ Roland Cosandey (1996: 107-145) ha curato la pubblicazione di una serie raccolta di articoli a testimonianza dell'accoglienza delle prime immagini in movimento in Svizzera.

²⁸⁸ Cfr. Cosandey 1996: 132.

²⁸⁹ Mariann Sträuli*, ad esempio, ha svolto importanti ricerche negli archivi della famiglia Leuzinger di Rapperswill. Queste ricerche e parte del materiale consultato sono disponibili in rete (<http://www.filmarchiv-leuzinger.ch/tour/home/index.xhtml>). Noi ci atterremo alla dicitura della pubblicazione. Cfr. anche Lewinsky Farinelli 2002: 145-160. Sulla situazione del cinema ambulante in Svizzera cfr. anche l'importante Frauenfelder 2005: 57-90. *Sträuli ha pubblicato anche con i cognomi Lewinsky e Lewinsky Farinelli.

Philipp Leilich.²⁹⁰ Oggi sappiamo che non è così e abbiamo qualche notizia più precisa²⁹¹ ma sfortunatamente non abbiamo una ricostruzione sistematica relativa alle primissime proiezioni di immagini in movimento e soprattutto non conosciamo molto sulla presenza degli ambulanti nella città sulla Limmat. Grazie ad articoli della stampa locale e ad annunci pubblicitari, sappiamo comunque che la loro presenza in città è costante durante il periodo che va dal 1898 al 1906.²⁹² Oltre alla concorrenza di media stabili come il Panorama e di altre forme d'intrattenimento foraneo, i primi impresari ambulanti devono vedersela con luoghi di intrattenimento e di spettacolo locali che offrono anche proiezioni cinematografiche. Lo spettacolo cinematografico in tali luoghi costituisce molto spesso una delle tante attrazioni offerte e spesso la sua presenza non è nemmeno enfatizzata.²⁹³ È il caso ad esempio del teatro Corso che, già a partire dalla sua apertura nell'aprile del 1900, offre proiezioni cinematografiche di vario genere accanto agli spettacoli di varietà.²⁹⁴ Il 17 aprile

²⁹⁰ Il 16 giugno 1897, Philip Leilich attraverso un suo rappresentante fa richiesta all'ufficio di polizia preposto di poter compiere delle proiezioni di fronte all'edificio della Stadthalle, nei giorni compresi tra il 20 giugno e il 4 luglio dello stesso anno. Gli atti della polizia zurighese parlano di un primo tentativo andato a vuoto, a causa della concomitante presenza di un circo, e di un secondo andato a buon fine che permette all'ambulante di proiettare immagini in Rotwandwiese dal 29 giugno al 4 luglio. Cfr. Manz 1968: 43.

²⁹¹ Nuove ricerche condotte negli anni Novanta hanno invece mostrato che, già a partire dal 1896, a Zurigo, avvengono proiezioni con l'apparecchio Lumière. A tal proposito cfr. Chaperon – Cosandey – Frey – Jacquet (a cura di) 1992: 151-158. Secondo Paul Emil Spahn è stato uno dei due fratelli Lumière per primo a proiettare un film alla Tonhalle di Zurigo. Le proiezioni di immagini fotografiche in movimento con apparecchi non Lumière avvengono già prima del 1897. Secondo Beatrice Weber-Dürler, che cita una fonte della rete considerata non completamente attendibile, il 24 dicembre del 1894 sarebbe avvenuta una proiezione presso l'odierna Schauspielhaus di un apparecchio denominato «Elektrotachyskop» (cfr. Weber – Dürler 2003: 8). Per Bruno Furrer (1982: 184), fonte certamente più attendibile, il 13 giugno del 1895 il giornale locale *Neue Zürcher Zeitung* documenta la presenza di un kinoscopio Edison in un ristorante zurighese. Successive proiezioni dell'apparecchio brevettato da Edison e di altri apparecchi sono riportati sempre in Chaperon – Cosandey – Frey – Jacquet (a cura di) 1992: 151-158.

²⁹² Cfr. Willner 1974: 4.

²⁹³ Sul rapporto tra cinema e luoghi di spettacolo e di intrattenimento nel contesto tedesco di fine Ottocento e inizio Novecento cfr. Garncarz 2010a.

²⁹⁴ Per una storia del progetto, della costruzione e dei successivi rimaneggiamenti del teatro zurighese cfr. Bignens 1985.

il giornale locale d'annunci *Tagblatt der Stadt Zürich*, fonte preziosissima per le nostre ricerche, annuncia lo spettacolo inaugurale del teatro senza dare alcuna indicazione relativa al programma.²⁹⁵ Il giorno successivo, però, sullo stesso quotidiano, un altro annuncio ci fornisce indicazioni più precise sul programma. Sono promesse infatti attrazioni di prima qualità, i numeri della ballerina Diamantine Vernici con la sue danze infuocate e piene di luce («Tanzen in Feuer- und Lichtmeer»), che tanto ricorda gli esperimenti avanguardistici di Loie Fuller, e la presenza di tutti gli artisti che compongono l'ensemble del teatro. Come attrazione finale è annunciata invece la proiezione di immagini in movimento.²⁹⁶ Le proiezioni cinematografiche entrano di diritto a far parte del programma di un teatro di varietà ma sottovoce. Infatti, per tutti i mesi successivi dello stesso anno in cui è inaugurato il teatro, non abbiamo ritrovato altri annunci relativi alla presenza di proiezioni cinematografiche.

Un altro luogo cittadino facente parte di quella *Vergnügungskultur*²⁹⁷ tipica dell'Ottocento e di inizio Novecento è il Panoptikum di Mühlesteig, un'attrazione gestita da quello che diventerà poi uno dei protagonisti della sedentarizzazione del cinema a Zurigo: il tedesco Jean Speck.²⁹⁸ Il Panoptikum – museo zurighese²⁹⁹ offre attrazioni di diverso tipo a partire dal 1899 e viene

²⁹⁵ *Tagblatt der Stadt Zürich*, 17 aprile 1900, n. 89, p. 6. D'ora in avanti il giornale sarà indicato con la sigla TdSZ.

²⁹⁶ TdSZ, 18 aprile 1900, n. 90, p. 6.

²⁹⁷ La *Vergnügungskultur*, la cultura dell'intrattenimento zurighese, è in quel periodo molto viva e composita. Non si contano tra gli annunci presenti nel *Tagblatt der Stadt Zürich*, ad esempio, ristoranti o birrerie che offrono spettacoli dal vivo, concerti, numeri di varietà.

²⁹⁸ Jean Speck (1860-1932) nasce l'8 marzo del 1860 a Hottingen, in Germania. Negli anni Ottanta è a Zurigo impegnato nell'attività di calzolaio. In seguito, si lancia nel settore del tempo libero: prima oste, poi direttore del Panoptikum zurighese, fino a diventare uno degli impresari più attivi in campo cinematografico. Cfr. Beck 2007.

²⁹⁹ Non è da confondersi con il panopticon, ovvero il famoso carcere progettato nel 1791 dal giurista Jeremy Bentham che permetteva a un solo sorvegliante di osservare, senza poter essere scorto, tutti i detenuti presenti nella struttura. In realtà si tratta di un museo in cui sono raccolte delle *Sehenswürdigkeiten*, oggetti, animali, statue di cera di persone famose che suscitano meraviglia nel pubblico. La data d'inaugurazione per Hanspeter Manz (1968: 44) è quella del 6 gennaio 1900, mentre per Franziska Trefzer (1996: 25) o anche Beatrice Weber-Dürler (2004: 8) è quella del Natale 1899.

descritto da Hanspeter Manz come un luogo dove «in seinen 12 Räumlichkeiten figurierten patriotische Wachsfiguren neben einer Verbrechergalerie, und Femeegerichte hielten mit anatomischen Nachbildungen schauernde Nachbarschaft».³⁰⁰ A due passi dalla stazione centrale cittadina, questo portato della cultura visuale ottocentesca, offre fino all'anno della chiusura, il 1906, «ein unbeschreibliches Sammelsurium von Attraktionen, das von einem Wachsfigurenkabinett mit den drei Eidgenossen und Gessler über anatomische Raritäten und ein Röntgenkabinett zu einer Jassrunde in verschiedenen Landstrachten führte und in einer Folterkammer endete».³⁰¹ Nei programmi rinvenuti appartenenti all'epoca precedente la sedentarizzazione delle sale non è stata trovata alcuna indicazione relativa agli interpreti o alle personalità dei film in programma. L'attrazione principale dello spettacolo cinematografico che emerge da questa analisi dei paratesti rinvenuti sembra essere sostanzialmente ancora l'apparato.

II/1.2. Il sistema di locazione e la nascita delle prime sale cinematografiche

Il contesto cinematografico zurighese, prima della comparsa delle prime sale destinate esclusivamente alla settima arte, è quindi variegato. Infatti, le prime proiezioni che si registrano sono organizzate dai vari ambulanti che si spostano nel paese, oppure sono ospitate in edifici non destinati esclusivamente allo spettacolo cinematografico oppure ancora, occorre non dimenticarlo, avvengono a supporto di conferenze, lezioni, seminari che si tengono in diversi luoghi della città.³⁰² Tutto questo rimane sostanzialmente invariato fino a quando nel 1907, dei cambiamenti dell'assetto cinematografico internazionale favoriscono la stabilizzazione dell'esercizio cinematografico e la sua

³⁰⁰ Manz 1968: 44.

³⁰¹ Weber-Dürler 2004: 8.

³⁰² Il TdSZ riporta numerosi annunci di conferenze o seminari supportati dalla proiezione di immagini anche se non è sempre facile intuire se si tratti di immagini fisse o in movimento.

emancipazione da altre forme di spettacolo preesistenti. La casa di produzione Pathé,³⁰³ detentrici all'epoca del 75% del mercato mondiale, getta le basi anche in Svizzera e a Zurigo, per un processo che porterà in pochi anni a relegare in posizioni marginali il cinema foraneo.³⁰⁴ La casa di produzione francese, infatti, a partire dal biennio 1904/1905, è la prima manifattura cinematografica che passa da una produzione semiartigianale a una produzione di massa nel settore delle vedute cinematografiche.³⁰⁵ Pathé si ritrova a dominare, debolmente contrastata, un mercato francese in cui vige un sistema oligopolistico di carattere protezionistico. Pure all'estero, la posizione dominante è indiscussa anche se, a partire almeno dal 1907, il sorgere di società cinematografiche autoctone in diversi paesi preoccuperà non poco la società e la porterà ad aprire nuove case di produzione di sua proprietà.³⁰⁶ Dal 1905 al 1908, i suoi diversi siti di produzione «semblent être en perpétuels chantiers».³⁰⁷ Durante questo periodo la casa francese decide inoltre di introdurre un'innovazione decisiva per i futuri assetti della nascente istituzione cinematografica: il sistema di noleggio delle pellicole. Laurent Le Forestier ha ricostruito le fasi iniziali di questo processo. Egli ha scritto che «La représentation mythique de Charles Pathé en innovateur talentueux trouve souvent sa justification, chez les exégètes, dans l'audace commerciale du passage à la location».³⁰⁸ In realtà la casa francese, spiega sempre Le Forestier, non avrebbe fatto altro che applicare, data la sua potenza, e diffondere su scala internazionale innovazioni commerciali di altre compagnie. Le stesse innovazioni poi sarebbero diventate fondamentali nel

³⁰³ La ragione sociale esatta della casa di produzione, lo ricordiamo, è la seguente: Compagnie générale de phonographes, cinématographes et appareils de précision.

³⁰⁴ Cfr. Sträuli 2007.

³⁰⁵ Abel 1994: xiii. Prima di allora la casa Pathé era impegnata soprattutto nella fonografia e nella produzioni di apparecchiatura cinematografica. Cfr. anche Kermabon (a cura di) 1994: 40-151.

³⁰⁶ Cfr. Bousquet 1995: 206-220. Una delle più celebri case di produzione Pathé con sede legale all'estero è certamente la Film d'Arte Italiana (F.A.I.) nata il 2 marzo del 1909 e avente sede a Roma. Sulla F.A.I. cfr. almeno Bernardini 1994: 112-119.

³⁰⁷ Le Forestier 2002: 8-9. Cfr. anche Le Forestier 2006.

³⁰⁸ Le Forestier 2006: 55. Sull'intuito imprenditoriale di Pathé cfr. Creton 1997: 239-244.

processo d'istituzionalizzazione del cinema. L'idea di introdurre il sistema di locazione è esposta per la prima volta, in un consiglio d'amministrazione del 12 ottobre del 1906. Dai verbali si deduce che l'idea dell'introduzione del sistema di locazione da parte della Pathé proviene da una propria succursale a Londra, la quale aveva informato, poco tempo prima, la casa madre dell'utilizzo di questo sistema da parte della concorrenza. In questa stessa seduta gli amministratori decidono di cominciare un esperimento di locazione delle pellicole a partire dal contesto berlinese.³⁰⁹ Quello che preoccupa la Pathé in questo periodo è che l'esistenza di un'innovazione commerciale tra la concorrenza straniera possa essere introdotta nell'immediato anche in Francia dalla concorrenza interna, con il rischio di scardinare gli equilibri di mercato.³¹⁰ Fino alla fine dell'anno e per parte dell'anno successivo non si verificherà tuttavia nessuna introduzione del sistema di noleggio nel mercato interno, che comincerà ad essere affiancato gradualmente al sistema di vendita soltanto a partire dal giugno del 1907.³¹¹

Nel periodo immediatamente successivo il sistema di noleggio sarà introdotto nella maggior parte degli altri mercati nazionali che vedono la presenza della casa francese. Ad oggi, purtroppo, non esistono ricerche approfondite sulla presenza Pathé in Svizzera, come dimostrerebbero, tra le altre cose, gli atti dell'importante colloquio sulla casa francese organizzato dall'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC).³¹² Lo

³⁰⁹ Le Forestier 2006: 56. Londra si dichiara inspiegabilmente desiderosa di non intraprendere l'esperimento. A Berlino una lettera di un impiegato conferma anche qui l'esistenza di un intermediario attivo nel mercato cinematografico che acquista molte pellicole da Gaumont e applica il sistema di locazione.

³¹⁰ Secondo Le Forestier (2006: 56), ancora nel 1906, la concorrenza a Pathé non è molto agguerrita e questo fa decadere l'ipotesi secondo la quale l'introduzione del sistema di locazione sia, almeno inizialmente, una semplice conseguenza del passaggio da un regime oligopolistico a uno più concorrenziale. Per quanto riguarda il mercato francese, il principale concorrente è, lo ricordiamo, Gaumont che non riuscirà a scalfire il predominio Pathé.

³¹¹ Le Forestier 2006: 57-58. Occorre tener presente che il sistema di noleggio sarà tenuto nella dovuta considerazione soltanto a partire dal 1910 quando al reparto della casa francese dedicato al noleggio verrà assegnato un edificio più grande e moderno rispetto a quello assegnatogli nel 1907 in rue Saint-Augustin.

³¹² Cfr. Marie – Le Forestier (a cura di) 2004.

studio di Consuelo Frauenfelder apparso nel 2005 ci dà comunque qualche ragguaglio importante relativo alla presenza della casa francese e delle società da lei controllate su territorio svizzero. La studiosa riferisce dell'insediamento della società Omnia presso il circo ginevrino Rancy a partire dal 1907. Responsabile della società per il territorio svizzero è dapprima Charles Ackermann, a cui subentra nel 1908 il francese d'origine ebraica Lucien Lévy-Lansac.³¹³ Sotto la sua direzione, nel 1910, la società si sposterà a Zurigo e si affiderà poco dopo a Emil Hologue. Sarà proprio Omnia che si prenderà carico del sistema di noleggio delle pellicole in tutto il paese.³¹⁴

Il mercato cinematografico in Europa viene così a trovarsi suddiviso in due sottogruppi, quello della vendita e quello del noleggio. La coesistenza per un breve periodo sarà pacifica ma poi vedrà vincere definitivamente, come noto, il sistema di noleggio. Nel 1912 il sistema di vendita in Svizzera, e un po' dappertutto, sembrerebbe aver già fatto il proprio corso.³¹⁵ Anche se probabilmente si tratta di una semplificazione, potremmo dire che le fortune del sistema di vendita della pellicola sono sostanzialmente legate a quelle dell'esercizio cinematografico foraneo, mentre quelle del noleggio alla sedentarizzazione dell'esperienza cinematografica; così come i due sistemi di commercializzazione hanno convissuto per un periodo transizione, così cinema foraneo e cinema stabile sono rimasti per più di un decennio fianco a fianco.³¹⁶

³¹³ Frauenfelder 2005: 64-65.

³¹⁴ Frauenfelder 2005: 81. Il Monopole Pathé Frères nasce a Zurigo nell'aprile 1910 proprio a opera di Emil Hologue.

³¹⁵ Frauenfelder 2005: 83.

³¹⁶ A tal proposito Corinna Müller ha scritto che «in der Forschungsliteratur zur frühen Filmwirtschaft wird das Entstehen des Verleihwesens stets mit einem Strukturzwang erklärt, der sich durch das Selbsthaftwerden des Kinos ergeben habe: Der durch den festen Standort beschränkte Besucherkreis habe die Kinos zu einem zu raschen Wechsel des Programms genötigt, um Kopien-Kaufkosten amortisieren zu können, so daß der billigere Leihbezug auf Zeit unabdingbar wurde. Man muß jedoch zwischen historischen Ursachen und nachträglichen Rationalisierungen unterscheiden, denn so unmittelbar und von einem anonym waltenden Zwang gelenkt war die ursächliche Beziehung zwischen dem Selbsthaftwerden der Kinos und dem Aufkommen des Verleihwesens nicht. Einerseits hatte nicht der feste Standort an sich, sondern vielmehr der durch keinerlei Verständigung untereinander eingedämmte

Per gli esercenti delle neonate sale stabili, che non possono giovare di continui spostamenti come gli ambulanti, è importante mantenere un flusso di pubblico costante e, quindi, cambiare il programma almeno una volta alla settimana. Per loro diventa quindi impossibile acquistare ogni volta le pellicole ed è per questo che non è azzardato affermare che il sistema di noleggio li abbia nettamente favoriti e allo stesso tempo che essi stessi abbiano favorito il sistema di noleggio.³¹⁷ Non è un caso che proprio nel 1907, nella città di Zurigo, avvenga l'apertura delle prime sale stabili e soprattutto che, negli anni immediatamente successivi, si verifichi un costante incremento annuale del loro numero.

Il primo a tentare l'impresa è proprio Jean Speck, già da anni attivo nel settore. Egli intravede l'avvenire promettente del nuovo medium, si accorge che esso rappresenta il futuro dell'economia legata all'intrattenimento e al tempo libero. Il 17 novembre 1906, Jean Speck presenta agli uffici di polizia preposti una richiesta di autorizzazione per aprire un cinema stabile. L'autorizzazione viene concessa qualche mese dopo, ovvero il 28 marzo 1907; egli può così attrezzare una sala nel parterre di un edificio, fino ad allora adibito a magazzino di beni di consumo, situato in Waisenhausgasse 13.³¹⁸ Jean Speck è il primo esercente cinematografico a ottenere una licenza per l'apertura di un locale destinato esclusivamente o primariamente a proiezioni cinematografiche.³¹⁹ Si

Konkurrenzkampf die Kinos dazu genötigt, ihre Programme immer schneller auszutauschen, und andererseits gab es mehrere Wege, um das Kino mit wechselnden Programmen zu versorgen, von denen das kommerzielle Verleihwesen nur einer war. Dennoch gewann der kommerzielle Filmverleih mit dem ortsfesten Kino ungleich an Relevanz, was sich allein am sprunghaften Anstieg der Zahl von Verleihfirmen zeigt» (Müller 1994: 49-50).

³¹⁷ Occorre tener presente anche la considerazione di Roland Cosandey a commento di un documento relativo a Albert Roth-de-Markus, uno dei protagonisti della sedentarizzazione cinematografica nella Svizzera francese: «Le cas de Roth-de-Markus pourrait servir de point de départ à une étude du mouvement de sédentarisation, dont on connaît le rythme et l'évolution, mais dont ni les mécanismes réels ni les protagonistes n'ont jamais été étudiés chez nous. Dans quelle mesure, par exemple, cette transformation fut-elle l'œuvre de forains reconvertis, comme l'affirme Roth-de-Markus pour s'en plaindre? Ne vit-on pas plutôt apparaître des agents nouveaux? De quels horizons venaient-ils? Quels furent leurs moyens?» (Cosandey 1996: 139).

³¹⁸ Cfr. Manz 1968: 54.

³¹⁹ Si rimanda alla figura II/1 alla fine di questo paragrafo.

tratta di uno dei tanti esempi di quelli che Corinna Müller, prendendo spunto da un termine in uso in Germania, ha definito *Ladenkinos*. Un tipo di edificio cinematografico molto comune all'inizio del processo di sedentarizzazione che si caratterizza come «ein leerstehender kleiner Raum, etwa ein ehemaliger Laden, eine Kneipe oder Wohnung».³²⁰

Anche se Jean Speck è il primo a ottenere la licenza è invece Karl Anton Fischer che, pur presentando la richiesta d'autorizzazione soltanto il 16 marzo del 1907, riesce per primo ad aprire una sala cinematografica stabile ricavandola dal pianterreno di una casa situata al civico 67 della centrale Löwenstrasse.³²¹ Secondo Hanspeter Manz, infatti, lo stesso giorno della richiesta d'autorizzazione troviamo già nella stampa locale degli annunci d'imminente inaugurazione della sala che sarebbe avvenuta il 5 aprile, sette giorni prima rispetto alla sala gestita dal rivale Jean Speck.³²² Si tratta anche in questo caso di un *Ladenkino* situato in centro città che avrà però vita breve.³²³

Un'altra sala stabile aperta nel 1907 è il Kino Radium, un'istituzione che rimarrà in vita fino al 2008.³²⁴ L'annuncio inaugurale del 12 ottobre 1907 rende

³²⁰ «un piccolo spazio lasciato vuoto da un negozio da un'osteria o da un appartamento Müller» (Müller 1994: 30).

³²¹ StArZH, Ak. Kin. 2. In questa richiesta sono indicate alcune caratteristiche della sala e dei relativi spettacoli: apertura ininterrotta dalle 10 del mattino alle 10 di sera, accompagnamento musicale di pianoforte dal vivo, proiettore dotato di sistema antincendio e di manovella non automatica, illuminazione tramite corrente elettrica, due uscite di sicurezza e ventilazione ottimale.

³²² Manz 1968: 54 e Willner 1974: 6. Si rimanda anche alla figura II/2 alla fine di questo paragrafo.

³²³ Per quanto riguarda l'apertura, la chiusura e la collocazione delle prime sale zurighesi facciamo riferimento, oltre che a documenti d'archivio e alla stampa locale, anche all'ottima ricerca condotta da Nicola Bahrens per conto dello Stadtarchiv. La ricerca è stata pubblicata in rete tra i materiali prodotti per l'iniziativa organizzata dallo stesso archivio zurighese intitolata *Kinofieber: 100 Jahre Zürcher Kinogeschichte* (cfr. AA.VV. 2007).

³²⁴ L'apertura del Kino Radium è avvenuta ad opera del pioniere Carl Simon. Dopo la chiusura del cinema Radium nel 2008, che negli ultimi anni era oramai diventato un sala a luci rosse, sono iniziati i lavori di restauro dell'edificio che hanno portato alla scoperta straordinaria di manifesti cinematografici e di altre tipologie di paratesti dell'epoca del muto (1907-1914). Cfr. la pubblicazione on-line di Adrian Gerber e Andreas Motschi dal titolo *Der Plakatfund aus dem Kino Radium in Zürich, Filmplakate der Jahre 1907 bis 1914 und weitere Materialien. Inventar.* Link: <http://www.stadt->

noto l'orario delle proiezioni (dalle 14 alle 20), rassicura sulla decenza delle immagini proiettate, informa sui prezzi (che vanno da un minimo di 30 centesimi a un massimo di un Franco svizzero) e, soprattutto, illustra il programma settimanale composto da cinque pellicole, comiche e dal vero, e da due drammi *Die Braut des Räubers* (*Røverens Brud* Nordisk 1907 DK) ed *Edelmütige Vergeltung* (Eclipse 1907 F).³²⁵ Quest'ultimo titolo, come da consuetudine ereditata dal teatro di varietà, è presentato come attrazione principale e, inoltre, è accompagnato da una precisa descrizione dell'intreccio. Anche questa sala, situata nel centro città, è ricavata in un edificio preesistente situato in una via angusta a ridosso della Limmat. Non lontano da qui troviamo anche la sala Odeum, una delle cinque sale cinematografiche che aprirà i battenti durante il 1907.

Un contributo ulteriore e diretto al diffondersi delle sale stabili cittadine potrebbe essere anche provenuto in quegli anni anche dalla stessa Pathé: la società francese, oltre a essere protagonista dell'introduzione del sistema di noleggio delle pellicole su scala internazionale, si impegna anche, in molti contesti, direttamente nell'esercizio cinematografico.³²⁶ L'inizio dell'industrializzazione del modello di produzione per la casa Pathé coincide da una parte con l'inizio di una politica d'integrazione orizzontale attuata attraverso l'apertura di filiali e di nuove case di produzione in diversi paesi stranieri, e dall'altra attraverso processi d'integrazione verticale volti a

zuerich.ch/content/hbd/de/index/archaeologie_denkmalpflege_u_baugeschichte/publikationen/online-publikationen/2011_gerber_motschi_plakatfund.html. (ultima consultazione 31/12/2013).

Sul restauro dell'edificio cfr. Jenny (a cura di) 2011.

³²⁵ TdSZ, 12 ottobre 1907, n. 240, p. 15. I titoli originali non identificati non sono stati indicati. Per l'annuncio in questione si rimanda anche alla figura II/3 alla fine di questo paragrafo.

³²⁶ Negli annunci è riportata la dicitura «Kinematograph Pathé» ma non è detto che la proprietà sia da attribuire alla casa francese, potrebbe trattarsi semplicemente di un espediente per attirare più pubblico o semplicemente un'indicazione relativa ai film in programma. La casa francese, attraverso la società Omnia Pathé frère, torna anche in alcuni annunci della Tonhalle cittadina in cui si annunciano proiezioni accompagnate dall'orchestra. Rimandiamo alle immagini II/4 e II/5 alla fine di questo paragrafo.

controllare tutti i passaggi della filiera cinematografica. La casa francese, infatti, è spinta dalla sua politica di produzione di massa a concentrarsi fortemente anche sull'aspetto commerciale della sua attività. Proprio l'apertura delle sale rientra in questa politica d'integrazione verticale. Sul finire dell'anno, la società francese, stando alle inserzioni, avrebbe inaugurato una sala cinematografica denominata Kino Wunderland in Militärstrasse 111 ovvero nel quartiere che per tutta la prima metà del Novecento e anche oltre sarà dimora della colonia italiana e tedesca di Zurigo.³²⁷ Il 12 dicembre 1907, pochi giorni dopo l'apertura, è annunciato un programma molto variegato comprendente film dal vero, comiche, un dramma e pellicole a colori.³²⁸ Pochi giorni dopo viene mostrato uno dei prodotti forti della casa francese, ovvero una delle innumerevoli pellicole dedicate alla Passione di Cristo, piatto forte del programma natalizio.³²⁹ La «febbre da cinema» si diffonde. Tra il 1908 e il 1914 si verifica l'apertura di almeno altre tredici sale³³⁰ che con i loro programmi affiancano l'offerta cinematografica di istituzioni stabili come il teatro Corso o

³²⁷ Cfr. Cella-Dezza 2001. Ettore Cella-Dezza (1913 – 2004) è stato attore, regista, scrittore e traduttore. Ha scritto pagine importanti del teatro, della radio, del cinema e della televisione svizzera. Figlio degli italiani Enrico Dezza ed Erminia Cella, il primo tra i fondatori nel 1905, la seconda gerente per molti del Ristorante Cooperativo di Zurigo, un importante punto d'aggregazione socialista tuttora in attività. Nel suo romanzo, intitolato *Nonna Adele*, ha raccontato con dovizia di particolari le atmosfere che si respiravano a inizio Novecento nella colonia italiana zurighese. Ettore Cella, di nazionalità sia svizzera sia italiana, è stato un autentico ponte tra due culture. Uno dei più importanti ruoli cinematografici è quello del migrante italiano in *Bäckerei Zürrer* (Kurt Früh 1957 CH). Da ricordare anche le sue opere di traduzione e la messa in scena di molti testi e opere musicali italiani.

³²⁸ TdSZ, 12 dicembre 1907, n. 89, p. 6. I titoli presentati sono i seguenti: «*Das malerische Java*, Naturaufnahme, äussererst spannend; *Das Diabolospiel*, komisch; *Cavallerieschule von Torro di Quinto*, originell und spannend, Naturaufnahme; *Das Meer bei Mondschein*, farbig, Naturaufnahme, sehr schön; *Die Spionin*, farbig, Drama, sehr interessant; *Der kleine Fritz ist krank* (dieses Bild übt besonders auf die Lachmuskeln eine grosse Wirkung aus); *Die Fischerei auf dem Meere*, Naturaufnahme, interessant; *unsere Köchin in aufgeregter Laune*, höchst komisch; *Eisenbahnattentat*, z.T. farbig, höchst spannend und originell; *Die Zauberrosen*, koloriert, sehr schön». Gli spettacoli iniziano a partire dalle 19.30 nei giorni lavorativi, i programmi cambiano settimanalmente e i prezzi variano da 40 centesimi a un Franco svizzero.

³²⁹ TdSZ, 21 dicembre 1907, p. 15.

³³⁰ Nell'elenco sono indicate 21 sale, in realtà si tratta spesso di passaggi di proprietà, di semplici cambiamenti nella nomenclatura o di riaperture dopo breve chiusura.

la *Tonhalle*³³¹ oppure degli ambulanti che continuano ancora per qualche anno la loro attività.³³² In questi anni si verifica una vera e propria esplosione dell'offerta cinematografica con ricadute sulla topografia cittadina. Molte delle sale non dureranno a lungo e molte domande di apertura di nuove sale non verranno accolte in questi anni. Quello che segue è un elenco delle sale cinematografiche zurighesi aperte dal 1907 al 1914:

1907

Speck's Kinematograph Theater (Waisenhausgasse 10) [1907 – 1915]

Kinematograph-Theater (Löwenstrasse) [1907 – 1907]

Kinematograph Pathé (Militärstrasse 111 – Langstrasse) [1907-1908]

Radium (Mühlegasse 5) [1907 – 2008]

Odeum (Limmatquai 82) [1907-1909]

1908

Löwen-Kinematograph (Rennweg 13) [1908-1915]

Weltkinematograph/Elektrische Lichtbühne/Centraltheater (Badenerstrasse 14) [1908 - ?]

Zürcherhof /Kinematographentheater im Zürcherhof (Sonnenquai 10, heute Limmatquai 10) [1908-1918]

1909

Edison (Badenerstrasse 49) [1909-1911]

Elektrische Lichtbühne/Centraltheater (Weinbergstrasse 9 /13) [1909-1914]

Kinematograph Wunderland (Militärstrasse 111 – Langstrasse) [1909-1914]

Sihlbrücke/Sihl (Badenerstrasse 9) [1909 – 1982]

³³¹ La locale Tonhalle zurighese organizza a partire almeno dal 1907 diverse proiezioni con accompagnamento dell'orchestra. Le proiezioni in questione sono denominate «Omnia Cinéma Pathé frères». Cfr. almeno TdSZ, 24 ottobre 1907, p. 7. Rimandiamo all'immagine II/5 alla fine del presente paragrafo.

³³² Willy Leuzinger, il pioniere e ambulante di Rapperswil, cittadina del cantone di San Gallo, dopo aver aperto una sala cinematografica stabile, continua a mantenere fino alla fine degli anni Trenta l'attività di ambulante, con la quale riesce a portare il cinema in buona parte della Svizzera. Cfr. Lewinsky Farinelli 2002. Sui rapporti tra cinema ambulante e film industriale in Svizzera si consideri inoltre il contributo di Yvonne Zimmermann (2008: 169-180).

1910

Elektrische Lichtbühne/Centraltheater (Weinbergstrasse 9 /13) [1909-1914]

1911

Apollo (Langstrasse 6) [1911-1915]

Olympia (Bahnhofstrasse 51 / Pelikanstrasse 1) [1911-1957]

1912

Colosseum (Welchogasse 6) [1912-1970]

Palace/Palast (Neumühlequai) [1912-1965]

1913

Kinematograph Roland/Roland (Langstrasse 111) [1913]

Orient (Waisenhausstrasse 2-4) [1913-1972]

Union (Neugasse 57/59) [1913-1917]

1914

Centraltheater (Weinbergstrasse 9/13) [1914-1926]

Le nostre ricerche in ambito locale si sono concentrate in particolare su questo lasso di tempo. A partire da documenti amministrativi conservati negli archivi cittadini, dai programmi di sala di alcuni dei cinema stabili dell'epoca e da altre forme paratestuali rinvenute nel contesto zurighese e, soprattutto, dallo spoglio del quotidiano d'annunci pubblicitari *Tagblatt der Stadt Zürich*, abbiamo cercato di ricostruire il passaggio dal cinema delle origini al cinema della *seconde époque*. La nostra attenzione si è focalizzata sull'importazione dei film di Asta Nielsen nel contesto zurighese, fenomeno spartiacque tra le due epoche, e sul confronto con la situazione internazionale.

Fig. II/1: Annuncio TdSZ (1 maggio 1907) relativo al cinema Jean Speck



Fig. II/2: Annuncio TdSZ (5 ottobre 1907) relativo al Kinomatographen-Theater



Fig. II/3: Annuncio TdSZ (12 Ottobre 1907) relativo al cinema Radium

Seite 15. Lagblatt der Stadt Zürich Nr. 249. 12. Oktober 1907.

41 Limmatquai-Mühlegasse Zürich
 ← Ständiger Pariser →

Kinematograph „Radium“

Paris — Marseille — Mailand — Rom — St. Gallen.

Täglich Vorstellungen von 2 bis 10 Uhr. Keinerlei anstößige Bilder, daher Eltern mit Kindern besonders zu empfehlen.

Programm vom 12. bis 18. Okt.: Der lästige Schmetterling. Der findige Schutzmann. Hagenbecks Tierpark in Hamburg. Der gezwungene Tanz. Der Angriff des Rollkutschens.
 „Die Braut des Räubers“. Grossartiges Drama. (D. 2170 Z.) 4760.

Als Hauptattraktion: „Edelmütige Vergeltung“.

Ein junges Mädchen macht sich bereit, auszugehen. Zärtlich nimmt sie von ihrem Vater, einem Arzte, Abschied. Unterwegs begrüsst sie ein schmucker Reiter. Während sie auf einer Bank von seinem Spaziergang ausruht, nähert sich ihm der junge Mann, sie bittend, neben ihr Platz nehmen zu dürfen. Diesem Zusammensein folgen andere, und bald sind beide ein glückliches Brautpaar. Doch das junge Glück hat nicht lange Dauer. Während die junge Braut sehnsüchtig auf den Geliebten wartet, ist seine Liebe erkalte. Er kommt, um ihr dies zu sagen, und nach einer heissen Scene verlässt er sie, die Tiefgriechliche, um nicht wieder zurückzukehren. Der alte, besorgte Vater versucht seine Tochter zu trösten. Er geht zu dem jungen Mann und bittet ihn an, zu seinem Kinde zurückzukehren, aber vergebens; er wird sogar durch einen Diener hinausgewiesen. Tiefbekümmert kehrt er an das Bett seiner sterbenden Tochter zurück, die ihren Kummer nicht überleben kann. Grangebeugt kniet der Vater am Grabe seines Kindes, das das Schickal ihm genommen hat. Doch die Vergeltung schläft nicht. Auf der Strasse naht ein Automobil in rasendem Tempo, ein Hindernis hemmt den Lauf, der Besitzer des Automobils wird herausgeschleudert und begt bewusstlos auf der Strasse. Dieser Vorfall ist vom Fenster eines Schlosses aus beobachtet worden, in dem gerade eine fröhliche Gesellschaft ein Fest feiert. Damen und Herren stürzen heraus und bringen den Verunglückten in den Salon, während ein Diener schnell zum nächsten Arzt eilt, durch Zufall zu demselben Arzt, dessen Tochter vor kurzem an Gram gestorben war. Dieser macht sich sofort auf, um dem Verwundeten seine ärztliche Hilfe angedeihen zu lassen. Indem er den Verletzten untersucht, sieht er zu seiner Überraschung, wie der junge Mann ist: nämlich kein anderer, als der ehemalige Bräutigam seiner Tochter. Der Haus übermann ihn; er will wieder fortritten, jedoch sein besseres Ich siegt in ihm. Er entschliesst sich, wenn auch seinem Herzen, Böses mit Gutem zu vergelten; er kehrt in das Haus zurück und verbindet den Verwundeten, ihm so das Leben rettend. Bald sehen wir den Rekonvaleszenten, verbunden an Kopf und Beinen, wieder. Er ist auf dem Weg, seinem Retter zu danken. Anfangs will dieser den jungen Mann nicht empfangen, da er ihm nicht vergessen kann, was er durch ihn verlor. Wieder aber siegt sein gutes Herz. Gemeinsam gehen beide zum Kirchhof. Schmerzgebeugt sinkt der Gesehends am Grabe seiner Braut nieder, erst jetzt erkennend, welch Kleinod er verloren hat.

I. Platz Fr. 1.—, Kinder und Militär 80 Cts. — II. Platz 60 Cts., Kinder und Militär 50 Cts. — III. Platz 40 Cts., Kinder und Militär 30 Cts.

Fig. II/4: Annuncio TdSZ relativo alle proiezioni Omnia Pathé presso la Tonhalle-Pavillon (24 ottobre 1909)

Tonhalle-Pavillon.

Donnerstag den 24. Oktober, abends 8 Uhr:

Vorstellung

des -14614-

Omnia Cinéma Pathé frères

unter Mitwirkung des

Unterhaltungs-Orchesters.

Eintritt Fr. 1.20, Abonnenten 4 Coupons; 2 Vereinsbillets.

Freitag den 25. Oktober:

Vorstellung mit vollständig neuem Programm.

Fig. II/5: Annuncio TdSZ (12 dicembre 1907) relativo al futuro cinema Wunderland

Neu eröffnet!
Kinematograph Pathé

Militärstrasse 111 Zürich III z. Kleinen Kasino

Donnerstag, den 12. Dezember:

Grosse Vorstellung
mit auserwähltem Familienprogramm.

PROGRAMM:

Das malerische Java, Naturaufnahme, äusserst spannend.
Das Diabolospiel, komisch.
Cavallerieschule von Torro di Quinto, originell und spannend, Naturaufnahme. -37986-
Das Meer bei Mondschein, farbig, Naturaufnahme, sehr schön.
Die Spionin, farbig, Drama, sehr interessant und spannend.
Der kleine Fritz ist krank (dieses Bild übt besonders auf die Lachmuskeln eine grosse Wirkung aus).
Die Fischerei auf dem Meere, Naturaufnahme, interessant.
Unsere Köchin in aufgeregter Laune, höchst komisch.
Eisenbahnattentat, z. T. farbig, höchst spannend und originell.
Die Zauberrosen, koloriert, sehr schön.

Anfang: Werktags jeden Abend 7^{1/2} Uhr.

Jede Woche Programmwechsel

— Eintrittspreise: —
I. Pl. 1 Fr., II. Pl. 60 Cts., III. Pl. 40 Cts.

II/2. Una rivoluzione produttiva, distributiva, spettacolare

Come abbiamo già ricordato i processi concomitanti di sedentarizzazione e nascita del sistema di locazione delle pellicole cinematografica soggiacciono al processo di emergenza dell'attore che stiamo per analizzare e apre la strada al fenomeno Asta Nielsen. L'apertura dei primi cinema stabili, però, non sconvolge a fondo le abitudini dello spettatore. Pur presentando delle differenze non di poco conto rispetto al cinema foraneo o al cinema esperito insieme ad altre forme di intrattenimento, anche lo spettacolo delle prime sale stabili si fonda sostanzialmente su di un programma multiforme, su di una miscela di brevi pellicole di diverso genere e qualità opportunamente presentate al pubblico secondo criteri che si avvicinano di molto, alla logica del teatro di varietà.³³³

Certo, il prodotto cinematografico si è lentamente modificato nel tempo e si è verificata una sempre crescente integrazione della componente narrativa accanto a quella attrazionale.³³⁴ Inoltre, la sedentarizzazione dell'attività

³³³ Occorre rimarcare però che, a partire dal 1906-1907, l'industria cinematografica francese, seguita dopo breve tempo da altre case cinematografiche, comincia a puntare in parte sul performer cinematografico per attrarre il pubblico nelle sale. Da una parte, come noto, si afferma il performer comico, e dall'altra invece, cominciano ad affacciarsi nelle produzioni più impegnative alcuni dei nomi importanti del teatro di prosa. È la Film d'Art, la società pioniera di questo nuovo corso relativo all'ingaggio sistematico di attori di primo piano della scena francese, nella fattispecie della Comédie Française; una società, guidata da Paul Laffitte, che finisce praticamente sotto il controllo spietato del Consortium Pathé. Un'altra società che utilizza la stessa strategia, parimenti controllata dai tentacoli Pathé, è la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL) che trova una sua identità ben precisa sotto la guida di Albert Cappellani. La SCAGL è più orientata verso un pubblico popolare e non manca di ingaggiare anche personalità comiche del calibro di Charles Prince, Mistinguett e Max Linder per tentare di offrire un cinema di qualità. La stessa SCAGL produrrà uno dei primi lungometraggi da proiettare in un'unica serata, il famoso *L'Assomoir* (Albert Cappellani, Michel Carré 1909 F). In territorio italiano è sempre il Consortium Pathé a condizionare la produzione di pellicole di qualità attraverso la controllata Film d'Arte Italiana con sede a Roma guidata da Ugo Falena. Sempre a Roma è però anche la CINES che si impegna in produzioni di un certo impegno.

³³⁴ È noto che sono stati Tom Gunning e André Gaudreault, all'interno di quello che Noël Burch definiva Modo di Rappresentazione Primitivo (MRP), a proporre la distinzione tra Sistema della Attrazioni Mostrative (SAM), che va dal 1895 al 1906 e Sistema delle

cinematografica ha reso quest'ultima più visibile nella sfera pubblica, tanto da attirare l'attenzione dell'opinione pubblica più conservatrice che comincia a imporre dei criteri di decoro e di moralità nella scelta del programma e nella stessa conformazione delle sale, almeno di alcune.³³⁵ Un fattore che sarà fondamentale nel condizionare la nascente istituzione cinematografica nel processo di costruzione di un nuovo tipo spettatorialità più disciplinata, più passiva, tendente all'individualismo. Rispetto all'indebolimento della relazione fra i componenti del pubblico e al conseguente potenziamento della relazione di esso con il film Mariagrazia Fanchi ha scritto che

Sul piano dell'esperienza spettatoriale, la nascita della sala cinematografica [...] comporta [...] la costruzione di un rapporto tendenzialmente personale fra spettatore e film, con quanto ne discende in termini di coinvolgimento e immedesimazione.³³⁶

Tuttavia, il processo non è stato immediato e il disciplinamento dello spettatore faticherà ad attecchire nei primissimi anni del processo di sedentarizzazione.³³⁷

Oltretutto, siamo in una fase di transizione nella quale le serie culturali che

Integrazioni Narrative (SIN), che andrebbe dal 1907 al 1915 circa. Questa suddivisione, al quanto schematica e rigida, prende in considerazione il montaggio come elemento principale dell'estetica cinematografica.

³³⁵ Il caso di Zurigo è molto interessante a tal proposito: nell'archivio della città esiste una pletera di documenti molto attestante le preoccupazioni di natura morale nei confronti del cinema da parte di istituzioni volte a tutelare i minori come, ad esempio, la *Kinderschutz-Vereinigung Zürich*. Troviamo anche documenti a testimonianza della risposta del legislatore a tali preoccupazioni, le misure messe in atto dagli organi di polizia per riuscire a garantire il rispetto delle regole e, soprattutto, per placare le ansie censorie dei vari gruppi di pressione. Anche a causa di questi stessi gruppi di pressione il 26 febbraio 1909 si arriva al divieto di entrata nei cinema per i minori non accompagnati, all'istituzione di proiezioni dedicate esclusivamente ai bambini (a partire dal 16 marzo 1910), alla stesura del primo regolamento generale del cinema (15 aprile 1909) e, infine, al divieto assoluto d'entrata nelle sale per i minori (20 agosto 1912). Un ottimo lavoro relativo alla censura nel cantone di Zurigo dalle origini al 1945 è la tesi non pubblicata e discussa all'Università di Zurigo da Matthias Uhlmann (2009) sotto la guida di Margrit Tröhler.

³³⁶ Cfr. Fanchi 2005: 14.

³³⁷ Cfr. Elsaesser 2000. Da più parti è stato sottolineato comunque che per tutta l'epoca del cinema muto, lo spettatore, seppur più disciplinato, ha comunque continuato a mantenere un ruolo attivo in sala. Non è però un caso che tra gli anni Dieci e gli anni Venti sia molto popolare nel dibattito scientifico e presso l'opinione pubblica un modello di spettatore ipnotizzato. A tal proposito cfr. Eugeni 2002 e Schweinitz 2010.

hanno forgiato il cinema e il suo spettatore sin dai primi anni sono comunque molto forti.³³⁸ Tra il 1907 e l'inizio del 1911, la conformazione dello spettacolo e dei programmi delle sale zurighesi presenta delle caratteristiche piuttosto omogenee. Dai volantini pubblicitari dell'epoca conservati nell'archivio cittadino apprendiamo che gli spettacoli della sale stabili zurighesi cominciavano solitamente nel primo pomeriggio e duravano fino a sera, non sforando normalmente le 22. I prezzi dei primi spettacoli non superano di regola la quota di un Franco svizzero,³³⁹ per il migliore ordine di posti, e partono da un minimo di 40 centesimi di Franco per gli ordini di posti più infimi. Gli esercenti concedono talora prezzi speciali per bambini, militari o per gli iscritti a particolari associazioni e offrono persino la possibilità di acquistare abbonamenti o carnet di biglietti a prezzi convenienti. I volantini mettono in risalto, inoltre, la qualità e gli standard di sicurezza della sala e dell'attrezzatura tecnica. Questo materiale testimonia la popolarità che il cinema riscuoteva tra i migranti di nazionalità italiana, concentrati nel quartiere denominato Aussersihl. Il Volks-Kinematographen-Theater Wunderland, situato nella tuttora esistente Militärstrasse, offre al pubblico materiale pubblicitario in lingua tedesca e italiana, oltre a prezzi alquanto popolari.³⁴⁰ I principali titoli che compongono l'offerta cinematografica, sempre messi in risalto, sono spesso accompagnati da aggettivi che ne definiscono il genere o da una breve sinossi della trama. L'Elektrische Lichtbühne – Centraltheater di Weinbergstrasse offre al pubblico addirittura la possibilità di acquistare delle brochure con una spiegazione

³³⁸ Sul concetto di serie culturali cfr. Gaudreault 2004.

³³⁹ La sala Elektrische Lichtbühne – Centraltheater di Weinbergstrasse offre però il miglior ordine di posti a un Franco svizzero e 50 centesimi. Tutti i programmi di sala sono stati rinvenuti in StArZH, Ak. Kin. 2.

³⁴⁰ Questa sala offre «Jeden Donnerstag vollständig neues Programm», «Eintritt jeder Zeit» e «Ununterbrochene Vorstellungen» (StArZH, Ak. Kin. 2). Questo aspetto non è secondario se si considera un celebre saggio degli anni Ottanta di Douglas Gomery che identifica una relazione molto stretta tra presenza migrante, mobilità sociale, sviluppo urbanistico della città e cambiamenti nel settore dell'esercizio cinematografico (cfr. Gomery 1982: 23-29) e soprattutto se si considera la presenza di altre sale nello stesso quartiere. Sarebbe interessante pertanto verificare la qualità delle stesse relazioni nell'ambito zurighese delle origini.

approfondita della programmazione, inducendoci a credere che l'imbonitore non fosse previsto. I programmi delle sale si modificano perlopiù settimanalmente e di essi è accentuata soprattutto la novità e l'internazionalità dell'offerta. I film in programma sono definiti sovente come *Attraktion* o, meno di frequente, come *Sensation*.³⁴¹

I nomi degli attori che partecipano al film sono indicati soltanto raramente sia sui volantini pubblicitari sia sugli annunci del *Tagblatt der Stadt Zürich*. Si tratta molto spesso di produzioni che aspirano a presentarsi come prodotti di alto livello culturale delle società nate sulla scorta dell'esempio della *Film d'Art*. In un annuncio del Kinematograph Speck nel TdSZ, ad esempio, risalente al dicembre del 1909, uno dei primi rinvenuti a recare il nome degli attori, ritroviamo una delle più importanti attrici del teatro italiano proprio in due produzioni della casa romana Film d'Arte Italiana, *Othello* (*Otello* Film d'Arte Italiana 1909 F/I) e *Die Kameliendame* (*La Dame aux camélias* Film D'Arte Italiana 1909 F/I, 1909), e accanto a lei l'elenco completo di tutti gli interpreti principali, tra cui Ferruccio Garavaglia (*Othello*), Cesare Dondini (*Othello*), Alberto Nepoti (*Die Kameliendame*) e Dante Capelli (*Die Kameliendame*).³⁴² In un volantino indicante il programma che va dal 28 gennaio al 3 febbraio del 1910 del Kinematograph Radium, invece, troviamo l'elenco di attori teatrali francesi che partecipano al film shakespeariano *Hamlet* (Lux 1910 F).³⁴³ Stessa cosa per l'annuncio di qualche mese dopo della stessa sala relativo al film *Die Flucht eines Gefangenen* (*L'évasion d'un truand* Film d'Art 1910 F). Si tratta di

³⁴¹ Si tratta di volantini o *Programmzettel* databili tra il 1909 e il 1910 che comunque non si discostano di molto dagli annunci pubblicati dal *Tagblatt der Stadt Zürich* durante gli anni precedenti.

³⁴² TdSZ, 1 dicembre 1909, n. 282, p.7. La carriera cinematografica di Vittoria Lepanto e di questi interpreti teatrali maschili proseguirà ancora a lungo. Sugli attori teatrali italiani nel cinema muto italiano cfr. Gherardi 2009.

³⁴³ In StArZH, Ak. Kin. 2. L'affiliazione è indicata nel caso di *Hamlet*. Come indica il volantino, il protagonista è interpretato da Herr Gretillat (Odeon-Theater, Paris), lo zio di Amleto da Herr Benedikt (Sarah-Bernhard-Theater, Paris), la madre da Frau Grumbach (Odeon-Theater, Paris) e Ofelia da Frau Dirson (Variété-Theater, Paris).

personalità con tutta probabilità non conosciute dai più di cui si indica comunque il cognome e, talora, l'affiliazione a un teatro particolare, garante rispetto alla qualità dell'ensemble attorico.³⁴⁴ Max Linder compare invece in un annuncio del 5 aprile 1910 ed è definito come un apprezzato «Salon-Komiker» parigino.³⁴⁵

I programmi delle varie sale dal 1907 agli inizi del 1911 si assomigliano quasi tutti anche se a poco a poco gli annunci tendono a mettere sempre più in risalto singoli titoli, soprattutto per le produzioni che si presentano come artistiche.³⁴⁶ I film in programma, o le attrazioni, come è noto, sono simili a quelle del varietà e come tali devono essere giustapposte e offerte al pubblico secondo il principio della *varietas*, devono movimentare la *séance* puntando su cambi di ritmi, toni, atmosfere. A volte si verifica anche l'intervento di artisti in sala per movimentare lo spettacolo o per intervallare le varie pellicole.³⁴⁷ Difficile trovare ripetizioni all'interno dei programmi. A una pellicola dal vero deve seguire una comica, a una pellicola da operetta occorre far succedere un dramma storico, e così via. La pellicola dagli intenti divulgativi spesso presente per essere utilizzata come argomento contro gli attacchi dei censori rispetto all'offerta delle sale cinematografiche.

A partire dal 1911 qualcosa comincia però a cambiare. In un breve lasso di tempo l'esperienza cinematografica viene stravolta e dall'offerta multipla del programma si passa a una *séance* costruita attorno a un'unica pellicola di metraggio significativamente molto più lungo rispetto al passato.³⁴⁸ Come hanno dimostrato le ricerche di Corinna Müller prima e di Martin Loiperdinger

³⁴⁴ TdSZ, 8 aprile 1910, n. 81, p. 6. Degli interpreti del film *Die Flucht eines Gefangenen*, Harry Baur, André Bisson, Laura Lukas, non si indica l'affiliazione.

³⁴⁵ TdSZ, 5 aprile 1910, n. 78, p. 10.

³⁴⁶ Sulle produzioni artistiche cfr. Carou – de Pastre (a cura di) 2008.

³⁴⁷ La partecipazione dal vivo di artisti dello spettacolo è comunque una pratica che a Zurigo perdura anche negli anni Dieci. Cfr. TdSZ, 3 agosto 1912, n. 181, p. 6 e TdSZ, 10 ottobre 1912, n. 239, p. 6.

³⁴⁸ Con l'affermarsi del lungometraggio il formato corto non scompare, ad esso verrà infatti assegnata la funzione di programma d'accompagnamento.

poi il passaggio dai formati corti delle origini al lungometraggio avviene repentinamente a partire dal 1910 e trae la sua origine dal passaggio dal sistema di vendita al metro delle pellicole a quello di noleggio prima e, ancor di più, dall'introduzione del sistema di distribuzione a monopolio in seguito. Questo passaggio è fondamentale e inaugura quello che abbiamo definito essere il cinema *de la seconde époque*; la seconda era del cinema, in cui da una parte si modifica profondamente la prassi spettatoriale e dall'altra, almeno in Europa, si instaura un sistema di produzione istituzionalizzato con caratteristiche peculiari rispetto al cinema degli anni Venti o rispetto a quello statunitense.³⁴⁹

Il formato lungo compare in Europa ben prima del 1910. Gli incontri di box e le rappresentazioni della Passione di Cristo sono le prime opere a superare il rullo di lunghezza sin dai primi anni di vita del cinema.³⁵⁰ Negli anni successivi alcune case di produzione tentano esperimenti nella direzione di un allungamento del metraggio. Tra gli esempi più noti troviamo il già citato *L'Assommoir* della casa Pathé, lungo 735 metri, oppure *La caduta di Troia* (Itala Film 1910 I) dell'italiana Itala, lungo all'incirca 600 metri, oppure ancora una pellicola dell'americana Vitagraph, *Les Misérables* (Vitagraph 1909 USA), distribuita in cinque parti e della lunghezza complessiva di 1426 metri.³⁵¹ Per l'affermarsi del lungometraggio, però, occorre attendere il novembre del 1910, quando in Germania il film danese *Afgrunden* (Urban Gad 1910 DK) è distribuito attraverso il sistema di monopolio. L'industria cinematografica, infatti, a partire dal 1908, si era ritrovata in una crisi di sovrapproduzione senza precedenti. Il fenomeno del dumping dei prezzi delle pellicole aveva provocato non pochi problemi, tanto che le pellicole vendute al metro dai produttori agli

³⁴⁹ Su questi punti rimandiamo ai capitoli successivi, in particolare al quarto.

³⁵⁰ Sulle prime passioni cfr. Burch 1983: 30-50. Burch in questo saggio ha ravvisato nei film di questo genere i primi tentativi di linearizzazione del racconto cinematografico e di concatenazione biunivoca delle inquadrature.

³⁵¹ Cfr. Redi 1999: 69- 70.

esercenti superavano a fatica il doppio del prezzo della pellicola vergine³⁵² e neppure il sistema di noleggio da poco in vigore riusciva davvero a decollare e a ristabilire un equilibrio tra la domanda e l'offerta. L'introduzione del sistema di distribuzione a monopolio arriva quindi in un momento di crisi dell'industria cinematografica, e non solo di quella tedesca. Ma cos'è il sistema di distribuzione a monopolio? Si tratta di un'evoluzione tanto semplice quanto efficace del sistema di noleggio delle pellicole fino ad allora in vigore. Con l'introduzione del sistema di monopolio

un distributore acquistava dal produttore il diritto di occuparsi in esclusiva della circolazione di un film sul mercato, quindi un "monopolio" giuridico su una determinata produzione che gli garantiva il controllo assoluto sulla vendita di tutte le copie del film. Il distributore inoltrava poi il monopolio giuridico al gestore di una sala in forma di un diritto di esclusiva sulla prima rappresentazione e sulle seguenti, cosicché questi poteva essere sicuro che quel particolare film non venisse presentato in nessun altro cinema della zona. Il monopolio incentrato sulla cessione dei diritti consentì di abbandonare quel livello di economicità in base al quale i film venivano trattati e di alzare i prezzi in tutti e tre i settori.³⁵³

Il film di monopolio rischiava di presentare però agli occhi dei produttori dell'epoca un rischio troppo grande a causa degli investimenti richiesti. A riuscire a superare questo ostacolo ci penserà Ludwig Gottschalk, il proprietario della Düsseldorf Film-Manufaktur, che grazie al suo intuito riuscirà a superare le aporie del sistema monopolistico di distribuzione permettendone la diffusione su scala mondiale. In Danimarca, infatti, la produzione cinematografica durante il 1910 è in grande espansione. L'industria cinematografica è impegnata da poco ma con successo nella produzione di lungometraggi: i famosi *Den Hvinde Slavenhandel* (August Blom 1910 DK) e *En Rekrut fra 64* (Urban Gad 1910 DK).³⁵⁴ Il regista per quest'ultimo titolo è ingaggiato successivamente per

³⁵² Cfr. Müller 1990: 97.

³⁵³ Cfr. Müller 1990: 99.

³⁵⁴ Si tratta per questi due film rispettivamente della casa di produzione Fotorama e del produttore Peter Elfelt. La lunghezza dei due film è di 706 metri per il primo e di 970 metri per il secondo. Al primo cinema danese è stata dedicata un'intera edizione delle Giornate del Cinema Muto. A seguito di quell'evento è stata pubblicata una curatela che ancora oggi

scrivere un altro film. Urban Gad scrive allora il copione per Asta Nielsen, sua compagna d'ensemble al teatro di Copenaghen. Il melodramma dalle forti sfumature erotiche s'intitola proprio *Afgrunden*.³⁵⁵ Hjalmar Davidsen, proprietario del cinema Kosmorama di Copenaghen e di altre venti sale nel paese, investe 8000 corone danesi e il risultato sono 850 metri di pellicola. Il debutto del film nell'elegante sala cittadina segna un successo clamoroso di pubblico con un ritorno di 25000 corone danesi nelle casse di Davidsen. Tra gli spettatori di *Afgrunden* troviamo proprio Ludwig Gottschalk alla ricerca di una soluzione per superare la crisi dell'industria cinematografica tedesca.³⁵⁶

Gottschalk, dopo aver introdotto la distribuzione separata di singoli titoli in Germania,³⁵⁷ comprende che *Afgrunden* è destinato riscuotere un successo anche nel suo paese. Egli decide così di acquistare l'esclusiva della distribuzione su territorio tedesco e il 16 novembre 1910 comincia sulle colonne di *Der Kinematograph* una campagna pubblicitaria mai vista prima per un singolo film in cui garantisce agli esercenti la cessione in esclusiva dei diritti di proiezione nelle diverse città della Germania. Il film ha un successo di pubblico

costituisce un punto di riferimento importante per i non conoscitori della lingua danese che vogliano comunque approcciare questa cinematografia così importante per il periodo che stiamo per analizzare. Cfr. Cherchi Usai (a cura di) 1986.

³⁵⁵ Il film appartiene al genere del melodramma erotico. Sulla fortuna di questo genere nel contesto danese cfr. Engberg 1993: 63-67. La trama di *Afgrunden* è piuttosto nota: Magda la protagonista è una giovane insegnante di pianoforte, fidanzata con Knud, un ingegnere figlio di un pastore protestante. Magda ad un certo punto abbandona il fidanzato perché irretita da Rudolf, un aiutante artista di varietà. Magda diviene sua compagna professionale e di vita. Magda dopo qualche tempo scopre che Rudolf prova interesse per un'altra ragazza e scoppia una lite. Entrambi verranno licenziati e Magda trova lavoro come pianista in un caffè. E' qui che Knud ritrova Magda e la incontra nella sua stanza d'albergo. Un cameriere avverte Rudolf della sua presenza, il quale corre in camera e caccia l'ospite dalla stanza. Ne nasce uno scontro tra la ragazza e l'artista, che degenererà e si concluderà con la morte per accoltellamento di Rudolf. La vicenda si conclude con l'arresto della donna in lacrime.

³⁵⁶ Come ricorda Martin Loiperdinger (2010: 198-199) ci sono due versioni contrastanti dell'acquisto di *Afgrunden*, la prima è di Gottschalk stesso (1925: 14), la seconda è di Maxim Galitzenstein, a capo dell'industria cinematografica Messter, che in una lettera del 1924 indirizzata al proprietario dell'azienda da lui diretta (24.11.1924, Bundesarchiv NL 274, Akte 355) riferisce di un viaggio di Gad e Davidsen a Berlino per vendere *Afgrunden*, delle relative difficoltà della coppia a trovare acquirenti a causa della lunghezza del film e del conseguente buon affare di Gottschalk (la lettera è pubblicata anche in Müller 1994: 306).

³⁵⁷ Müller 1994: 111.

eccezionale tanto che le proiezioni continuano ben oltre la fine dell'anno. Un altro modo di andare al cinema sta per nascere e per affermarsi. Come ha scritto Martin Loiperdinger:

Zur Überwindung der Krise in der Film- und Kinobranche kam es darauf an, beim Publikum mit einem innovativen Produkt einen neuen Habitus des Ins-Kino-Gehens auszubilden.³⁵⁸

Le prime pubblicità non menzionano altri che Urban Gad, mentre a partire dal 28 gennaio del 1911, sono elencati i sei attori della compagnia del teatro di Copenaghen, tra i quali spicca la prima donna Asta Nielsen. La protagonista del film, l'interprete magnetica e sensuale del personaggio di Magda Vang, è certamente l'ingrediente principale del successo che riscuote il film in tutta la Germania. Un successo che porta l'importatore e esercente Christoph Mülleneisen sen. ad escogitare un'ulteriore mezzo per rafforzare economicamente l'industria cinematografica tedesca. Mülleneisen ha infatti l'idea di affiancare al monopolio distributivo e spettacolare dell'opera filmica, introdotti da Gottschalk, anche l'esclusiva professionale di lungo periodo da parte degli artisti principali. Il 27 maggio 1911 Mülleneisen, la Projektions-Aktien-Gesellschaft Union e la Österreichisch-Ungarische Kino-Industrie G.m.b.H. fondano la società di distribuzione Internationale Films-Vertriebs-Gesellschaft (IFVG) con il solo scopo di finanziare e distribuire i film di Asta Nielsen e Urban Gad. La sede della società si trova a Vienna e la sua direzione sarà affidata a Paul Davidson che sembra intuire immediatamente le potenzialità

³⁵⁸ «Per superare la crisi nell'industria cinematografica era importante costruire presso il pubblico, attraverso un prodotto innovativo, nuove abitudini di consumo cinematografico» (Loiperdinger 2009: 201). Grazie al sistema di monopolio, i produttori dei film d'ora in avanti riusciranno ad ottenere più finanziamenti a prevedere con più facilità i ricavi e soprattutto a dividere i rischi d'impresa tra produttore e distributore: la produzione del lungometraggio diverrà così un onere non così difficilmente sostenibile. La ricerca di Martin Loiperdinger si è concentrata sulle città di Düsseldorf, Breslau e Hamburg. In particolare, lo studioso tedesco è riuscito a ricostruire l'offerta di posti disponibili ad Hamburg a partire dal 14 gennaio fino al 10 marzo 1911: su un totale di 1.200.000 abitanti, di cui solo 700.000 potevano considerarsi potenziali spettatori, i posti offerti sono stati ben 184.182.

dello star system in aggiunta al sistema monopolistico.³⁵⁹ Nella fattispecie proprio ad Asta Nielsen e Urban Gad è offerta la possibilità, non più di essere ingaggiati a giornata o per un singolo film, ma di essere assunti per un periodo di tempo molto più lungo. Essi in cambio di un lauto e duraturo guadagno, garantito fino al 1914, firmano un contratto che li obbliga a girare, rispettivamente come attrice principale e come sceneggiatore-regista, dagli otto ai dieci lungometraggi all'anno: ha inizio così la storia dello star system cinematografico in Europa. Al prodotto filmico, il cui valore si sta sempre di più slegando dalla sua concreta materialità pellicolare, è associato un plusvalore simbolico che ne giustifica il costo agli occhi dei distributori, degli esercenti e soprattutto del pubblico. Il plusvalore simbolico è la qualità della scrittura e della direzione di Urban Gad ma, soprattutto, la presenza di Asta Nielsen che, a partire dal momento in cui accetterà di lavorare in esclusiva per la società diretta da Davidson sarà definita la «Duse der Filmkunst».³⁶⁰ I distributori, consci del richiamo dell'attrice, si assumono il rischio di finanziare la produzione della serie di film per una cifra di 1.400.000 marchi,³⁶¹ i proprietari delle sale si impegnano a comprare tutta la serie di film prodotti in una stessa stagione, il pubblico, sempre più interclassista, si confronta con un prodotto nuovo, prestigioso e con un'attrice straordinaria.³⁶² Possiamo affermare, quindi, che la star cinematografica e il sistema monopolistico si sostengono sin dall'inizio a vicenda: la prima diviene una garanzia di riempimento della sala, mentre il secondo, con il sistema fondato su *première* in sale di un certo rispetto contribuisce all'accrescimento dell'aura della star stessa. Il circolo virtuoso ha

³⁵⁹ Cfr. Davidson 1920 (1981): 50.

³⁶⁰ Loiperdinger 2009: 211. Per Corinna Müller: «fu in particolar modo grazie ad Asta Nielsen che la distribuzione tedesca di monopolio riuscì ad assicurare la propria esistenza ed i propri interessi, a stabilizzarsi» (Müller 1990: 101).

³⁶¹ Cfr. Paul Davidson, *Der Kinematograph*, 19 luglio 1911, n. 238.

³⁶² Sul pubblico di Asta Nielsen nel contesto della città di Mannheim cfr. Altenloh 2012 (1914). Lo studio della sociologa tedesca Emilie Altenloh, una ricerca empirica condotta sul pubblico cinematografico per la sua tesi di dottorato, rappresenta un documento straordinario per ricostruire le caratteristiche del pubblico dell'epoca.

inizio, con Asta Nielsen l'interprete cinematografico rivela tutte le sue potenzialità, diventa in tutto e per tutto parte integrante e principale del sistema industriale. L'effetto avrà ricadute immediate, porterà in pochissimo tempo alla creazione di nuove stelle del grande schermo e, più in generale, farà dell'attore il perno centrale del cinema successivo. Una nuova era è cominciata: il cinema della *seconde époque*.

Afgrunden, le pellicole di produzione danese e quelle della “prima serie Asta Nielsen” trovano subito un mercato internazionale. Il mercato europeo, che necessita di una scossa per uscire dalla crisi di sovrapproduzione che lo affligge, sembra il più ricettivo rispetto alla novità costituita da questi film, dal loro formato e soprattutto dallo stile di questa attrice venuta dal Nord. Ivo Blom ha studiato, ad esempio, la distribuzione e la programmazione di queste pellicole in territorio olandese ad opera di Jean Desmet.³⁶³ Altri studi apparsi nel volume *Unmögliche Liebe* hanno fatto lo stesso per altre cinematografie europee.³⁶⁴ Un ulteriore e decisivo salto di qualità è arrivato però grazie alla già citata conferenza di Francoforte del 2011, in cui ben sedici studi di carattere locale hanno contribuito a mettere in luce l'analisi l'impatto della circolazione dei suoi film in Europa. Se in alcuni contesti extraeuropei, quello americano in particolare, la fama di Asta Nielsen e l'impatto dei suoi film non appaiono così decisivi, nella maggior parte delle città e delle cinematografie europee analizzate accade esattamente il contrario.³⁶⁵ In particolare, come hanno dimostrato Giovanni Lasi e Lauri Piispa, in Italia e Russia la fama di Asta Nielsen appare decisiva e influente nella formazione di dive e divi di produzione nazionale.³⁶⁶ I suoi film riscuotono un successo incredibile anche in

³⁶³ Cfr. Blom 2003.

³⁶⁴ Cfr. AA.VV. (a cura di) 2009. Cfr. anche la filmografia completa e commentata pubblicata insieme ai saggi in Gramann – Schlüpmann (cura di) 2009.

³⁶⁵ Cfr. Abel 2013.

³⁶⁶ Cfr. Lasi 2013 e Piispa 2013.

Francia, nei paesi dell'est e del centro Europa.³⁶⁷ Certo, le sfumature locali e nazionali nella ricezione del fenomeno non mancano, nonché le resistenze di carattere sciovinista. In Gran Bretagna, secondo Jon Burrows, l'impatto dei film dell'attrice influisce più in direzione dell'affermazione del lungometraggio che di un discorso divistico;³⁶⁸ In Spagna, invece, Asta Nielsen ottiene un successo inaspettato a cui non fa seguito una repentina introduzione del sistema di noleggio in esclusiva.³⁶⁹ Nel complesso possiamo comunque affermare che il successo di Asta Nielsen è di dimensioni internazionali e particolarmente accentuato in Europa.

Anche a Zurigo e in Svizzera, l'introduzione del lungometraggio prima e, soprattutto, il fenomeno Nielsen poi, non tardano a farsi sentire.³⁷⁰ Il 23 febbraio 1911 un annuncio congiunto di quattro sale della città pubblicato dal TdSZ annuncia la proiezione del film *Die Weisse Sklavin II (Den hvide Slavenhandel sidste offer August Blom 1911 DK)*.³⁷¹ Il Löwen-kino, lo Speck's Kinematograph, il Kinomatograph Radium e il Centraltheater programmano per una settimana, dal 24 febbraio al 2 marzo il film nella loro sala definendolo «ein behrendes Sittenbild»,³⁷² pensato per adolescenti e adulti a causa del presunto valore pedagogico, ma vietato ai più piccoli. L'annuncio sottolinea inoltre il clamore suscitato dal film in tutto il mondo. Da questo momento in poi, infatti, le pubblicità zurighesi punteranno molto a sottolineare il consenso internazionale suscitato dalla pellicola, dello *Schlager*, il sostantivo che in

³⁶⁷ Cfr. Loiperdinger – Jung (a cura di) 2013: V-VII. In Spagna, questo successo non sembra portare a un'affermazione repentina del sistema esclusivo di noleggio.

³⁶⁸ Cfr. Burrows 2013: 203.

³⁶⁹ Cfr. Montero – Paz 2013.

³⁷⁰ Grazie ad alcune ricerche non sistematiche (in Ticino, nell'area cantonale di Zurigo e San Gallo, nonché a Berna) ho potuto constatare la discreta presenza dei film della Nielsen anche fuori dall'area metropolitana zurighese. Cfr. anche Jaques 2013 e Gerber 2013.

³⁷¹ TdSZ, 23 febbraio 1911, n. 46, p. 5. Si tratta della seconda parte del film prodotto l'anno prima dalla Nordisk sul tema della prostituzione *Den hvide Slavenhandel* (August Blom 1910 DK), plagio del successo della casa di produzione Fotorama *Den hvide Slavenhandel* (Alfred Cohn 1910 DK). Negli anni successivi, il tema della tratta delle schiave e dell'induzione alla prostituzione diventa molto popolare in molte delle cinematografie del vecchio continente.

³⁷² «Un istruttivo dramma di costume».

tedesco indica un film di successo. Inoltre, il sostantivo *Sensation*, verrà sempre di più a sostituire quello di *Attraktion*. Dall'uscita del film della Nordisk, l'ascesa del lungometraggio appare inarrestabile. I film a rullo unico continueranno a circolare ma nel volgere di pochi anni verranno relegati al ruolo di aperture, d'intermezzo o chiusura dello spettacolo principale. In un annuncio dello Speck's Kinematograph, di due giorni successivi a quello congiunto con altre sale, veniamo a sapere addirittura che l'edificio è stato provvisto di una sala più piccola con una programmazione dedicata alla famiglia e, quindi, anche ai bambini. Le pressioni dell'opinione pubblica più conservatrice, le restrizioni imposte dall'autorità cittadine, nonché il soggetto sconveniente del film *Die Weisse Sklavin II* impongono agli esercenti nuove forme di spettacolo differenziate da offrire al sempre più numeroso pubblico.³⁷³

All'incirca un mese dopo, il 7 aprile 1911, è invece annunciato il primo film di Asta Nielsen con il titolo tedesco di *Abgründe* (*Afgrunden* Urban Gad 1910 DK) dal Löwenkino.³⁷⁴ Un giorno prima della proiezione, oltre a un ulteriore annuncio del Löwenkino, troviamo quello dello Speck's.³⁷⁵ Né Asta Nielsen, né Urban Gad compaiono in questi annunci. Il nome del direttore artistico e sceneggiatore appare invece il giorno successivo in un annuncio del Centraltheater, la sala gestita dalla società Elektrische Lichtbühne A.G.³⁷⁶ *Abgründe* è promosso come «Eine lebenswahre Tragödie, dramatisiert von

³⁷³ TdSZ, 25 febbraio 1911, n. 48, p. 10. Le intenzioni pedagogiche di facciata servono in realtà a rendere meno evidenti agli occhi dell'opinione pubblica conservatrice e della nascente censura i temi e le immagini scabrose. Il secondo lungometraggio rinvenuto tra le programmazioni delle sale zurighesi è il documentario relativo all'incontro di box tra il nero Jack Johnsons e Tommy Burns annunciato in programma dal cinema Radium dal 9 al 15 marzo. TdSZ, 11 marzo 1911, n. 60, p. 13. Si tratta con tutta probabilità dello stesso film distribuito in Germania qualche tempo prima. Cfr. Müller 1994: 118-119. Sul rapporto tra boxe e cinematografia-attrazione cfr. Streible 2008 e Grindon 2011.

³⁷⁴ TdSZ, 7 aprile 1911, n. 83, p. 7. Soltanto due giorni prima il cinema Speck's aveva annunciato in pompa magna il quasi omonimo *Abgrund* (TdSZ, 5 aprile 1911, n. 81, p. 7). Secondo la Siegener Datenbank dovrebbe trattarsi di un film americano a un solo rullo uscito nel 1911. L'operazione dell'esercente appare molto scaltra ed è segno che il titolo poteva già significare qualcosa per il pubblico zurighese.

³⁷⁵ TdSZ, 12 aprile 1911, n. 87, p. 5-7.

³⁷⁶ TdSZ, 13 aprile 1911, n. 88, p. 3. Si rimanda alla figura II/6 alla fine di questo paragrafo.

Urban Gad! Das sensationellste und spannendste Theater-Drama, das bis jetzt erschienen!». ³⁷⁷ È sottolineato il grande successo internazionale della pellicola che per sei o otto settimane è stata proiettata a Berlino, Düsseldorf, Copenaghen, Parigi; un successo che prosegue la sua marcia trionfale in tutto il mondo. Una pellicola che, sempre secondo l'annuncio, è stata accolta con i favori del mondo artistico, per la quale il musicista Raimund Rasch ha composto una colonna sonora apposita. Ma al di là della retorica che d'ora in avanti informerà molti degli annunci relativi a metraggi superiori al rullo unico, è da segnalare soprattutto il fatto che la proiezione si svolge per un periodo più lungo rispetto al solito, ovvero dal 13 al 27 aprile, con un prezzo maggiorato rispetto al consueto. Quest'ultimo aspetto è giustificato dalla compagnia con i sacrifici occorsi per l'ottenimento dell'esclusiva per l'intera Svizzera. ³⁷⁸

Monopolio che a nostro avviso si riferisce alla distribuzione della pellicola e non alla sua proiezione poiché, infatti, essa è presente in contemporanea nei programmi di altre tre sale della città: Löwenkino, Kino Radium, e il cinema Speck's. ³⁷⁹ L'irregolarità della comparsa degli annunci e la relativa mancanza di indicazioni riguardanti il numero di proiezioni giornaliere non ci permettono di fornire dei dati quantitativi precisissimi sul numero di posti offerti dalle sale zurighesi per questo film; dai dati a nostra disposizione possiamo comunque essere certi del suo successo. ³⁸⁰ Il nome della protagonista non compare mai negli annunci del suo primo film. Lo troviamo per la prima volta a caratteri piccoli un mese dopo la première di *Abgründe* in un annuncio

³⁷⁷ «Una tragedia naturalistica, inscenata da Urban Gad! Il più sensazionale ed elettrizzante dei drammi teatrali finora comparsi!» (TdSZ, 13 aprile 1911, n. 88, p. 3). Si rimanda all'immagine numero 6 alla fine di questo paragrafo.

³⁷⁸ I cambi di programma prima del 1911 avvengono usualmente a cadenza settimanale. Questi i prezzi d'entrata: Balkon 2 CHF – Loge 1,50 CHF – Parkett 1 CHF – Galerie 0,60 CHF.

³⁷⁹ TdSZ, 13 aprile 1911, n. 88, p. 5-6-8-16; TdSZ, 15 aprile 1911, n. 90, p. 16; TdSZ, 21 aprile 1911, n. 93, p. 7; TdSZ, 22 aprile, n. 94, p. 15.

³⁸⁰ Per indicazioni più precise sul numero di giorni in cui il film è rimasto in cartellone rimandiamo alla tabella sui film della Nielsen proiettati a Zurigo.

relativo a *Heißes Blut* (Urban Gad 1911 D) che, inoltre, ricorda al pubblico il successo personale dell'attrice nel suo precedente film.³⁸¹ Qualche giorno dopo troviamo invece le pubblicità da parte del Kino Radium e del Löwenkino del film *Nachfalter* (Urban Gad 1911 D) che segnalano entrambe il nome dell'attrice.³⁸² Queste ultime due pellicole sono tra le prime prodotte a Berlino e non più a Copenaghen dalla Deutsch Bioscop, i cui diritti fuori dalla Germania sono venduti dalla Allgemeine Kinematographen- und Filmverleih-Gesellschaft, con sede a Strasburgo. Negli annunci del secondo film della prima serie di film Asta Nielsen – Urban Gad, *In dem grossen Augenblick* (Urban Gad 1911 D), il nome dell'attrice compare a caratteri molto più evidenti rispetto a quelli di Urban Gad.³⁸³ Mentre cinque settimane più tardi, il nome di Asta Nielsen è associato a quello di una grande attrice italiana: per promuovere *Der schwarze Traum* (*Den sorte drøm* Urban Gad 1911 DK), il Löwenkino riprende la strategia messa in atto dai produttori tedeschi e definisce l'attrice danese come la «Duse der Kinokunst».³⁸⁴ Durante la stagione 1911/1912, troviamo ancora qualche film della serie Asta Nielsen – Urban Gad. Dopo una ripresa di *Abgründe* da parte della neonata sala Olympia-Kino nel marzo del 1912, troviamo *Zigeunerblut* (Urban Gad 1911 D) e *Der fremde Vogel* (Urban Gad 1911 D), rispettivamente terzo e quarto film della serie Asta Nielsen/Urban Gad 1911/1912.³⁸⁵ Nelle stagioni successive compariranno nuovi titoli in cartellone e saranno sempre annunciati con grande enfasi. Secondo quanto riportato dagli

³⁸¹ TdSZ, 8 maggio 1911, n. 107, p. 6. Si rimanda alla figura II/8.

³⁸² TdSZ, 19 maggio 1911, n. 117, p. 6; TdSZ, 26 maggio 1911, n. 122, p. 6; TdSZ, 27 maggio 1911, n. 123, p. 6. Gli annunci del Löwenkino sottolineano il mancato aumento del prezzo del biglietto d'entrata.

³⁸³ TdSZ, 13 ottobre 1911, n. 241, p. 5-7. Il 13 ottobre gli annunci pubblicati sono quelli del cinema Speck's e del Löwenkino. Nell'annuncio di quest'ultimo, compare soltanto la dicitura «Asta Nielsen - Serie». Il film è annunciato anche nei giorni successivi: TdSZ, 14 ottobre 1911, n. 242, p. 5.

³⁸⁴ «La Duse dell'arte cinematografica» (TdSZ, 13 ottobre 1911, n. 241, p. 5-7). Si rimanda alla figura II/7 alla fine di questo paragrafo. L'epiteto è utilizzato regolarmente in Germania a partire dall'agosto del 1911. Cfr. Loiperdinger 2010: 211.

³⁸⁵ Si rimanda alle figure II/9 e II/15.

annunci del *Tagblatt der Stadt Zürich* durante le stagioni 1910/1911, 1911/1912, 1912/1913, 1913/1914 saranno proiettati almeno 19 titoli in 9 differenti sale della città. Nella tabella che segue è possibile osservare i giorni di permanenza dei film nelle principali sale della città. Nonostante la probabile incompletezza degli annunci, a dire il vero nemmeno così grave, non è difficile farsi un'idea delle dimensioni dell'enorme successo di questi film:

| | Elektrische Lichtbühne – Centraltheater (1) / Theater Badenerstrasse (2) | Löwenkino | Olympia-Kino Mercatorium | Kino-Radium | Speck's Kinematograph (1) - Cinema Palace (2) | Apollo-Kino |
|-------------------------------|---|----------------------------|-------------------------------------|----------------------------|--|-----------------------------|
| AFGRUNDEN | 1911-04-13 1911-04-27 (1) | 1911-04-13 1911-04-21 * | 1912-03-08 ** | 1911-04-13 ** | 1911-04-13 1911-04-15 * | 1913-09-18* 1913-09-25** |
| HEISSES BLUT | | | | 1911-05-08 ** | | 1913-04-10** |
| NACHTFALTER | | 1911-05-19 1911-05-26 * | | 1911-05-20 1911-05-27 * | | |
| IN DEM GROSSEN AUGENBLICK | | 1911-10-13 1911-10-20 | | | 1911-10-13** 1911-10-14 ** | 1913-09-19** |
| DEN SORTE DRØM | | 1911-11-17 1911-11-23 | | | | |
| ZIGEUNERBLUT | | | | 1912-01-25 1912-01-31 | | |
| DIE ARME JENNY | | | 1912-10-10 1912-10-16 | | | |
| DIE VERRÄTERIN | | | | 1912-10-24 1912-10-30 | | |
| DER FREMDE VOGEL | | | | 1912-04-11 1912-04-17 | | |
| WENN DIE MASKE FÄLLT | 1912-11-14** 1912-11-16** (1-2) | | | | | |
| DER TOTENTANZ | | | 1912-11-14 1912-11-20 | | | |
| DIE KINDER DES GENERALS | | 1913-09-05 1913-09-06 | 1912-12-12 1912-12-18 | | | |
| JUGEND UND TOLLHEIT | 1913-03-13** 1913-03-15** (1-2) | 1913-09-03 1913-09-04 | | | | |
| KOMÖDIANTEN | 1913-05-22** 1913-05-24** (1- 2(?)) | 1913-09-09 1913-09-10 | | | | 1913-10-09** |
| DAS MÄDCHEN OHNE VATERLAND | 1913-07-17 1913-07-20 (2) | 1913-09-07 1913-09-08 | | | | 1913-10-02** |
| S1 | | | | 1913-12-4 1913-12-10 | 1913-12-4 1913-12-10 | |
| DER TOD IN | | 1913-09-20 | | | | |

| | | | | | | |
|----------------------|--|----------------------------|---|--|--|-------------|
| SEVILLA | | 1913-09-26 1914-05-20** | | | | |
| DIE SÜNDEN DER VÄTER | | 1913-09-11 1913-09-12 | | | | |
| DIE SUFFRAGETTE | | | 1913-10-23 1913-10-29 N.B. L'annuncio dichiara che il film sarà proiettato anche al Kino Sihlbrücke di Badenerstrasse 9 | 1913-09-11 1913-09-17 1913-09-25** | | 1913-09-18* |
| | | | | | | |

(*) La permanenza del film nel programma del teatro è probabilmente più lunga di quella indicata.

(**) Questa data indica soltanto il giorno della comparsa dell'annuncio sul giornale.

Le pubblicità di questi film all'inizio, come abbiamo visto, omettono addirittura il nome dell'attrice e quello di Urban Gad, oppure si limitano a indicare la partecipazione di quest'ultimo. A poco a poco, però, l'attrice danese diviene sempre più visibile fino a diventare, sul finire del 1911, la Duse dell'arte cinematografica.³⁸⁶ Dalla perdita dell'anonimato si passa quindi al paragone con l'attrice teatrale più popolare in Europa. Né la perdita dell'anonimato, né il gradimento del pubblico e degli addetti ai lavori, né il paragone nobilitante con la Duse sono però segni certi della percezione della Nielsen come diva cinematografica nel contesto zurighese. Secondo Richard De Cordova, il riconoscimento del pubblico e il prestigio dell'attore sono condizioni necessarie ma non sufficienti affinché si possa parlare di divismo cinematografico. Affinché si possa parlare di divismo, ci ricorda sempre De Cordova, occorre infatti che sussista un discorso relativo alla sfera privata dell'attore. Per lo studioso statunitense, infatti, si può parlare di divismo cinematografico soltanto nel momento in cui si è in presenza di un «actor-persona»,³⁸⁷ ovvero di un personaggio pubblico di cui si conosce molto più rispetto alla mera dimensione

³⁸⁶ Cfr. TdSZ, 14 ottobre 1911, n. 242, p. 5. Prima della comparsa del famoso epiteto, nell'ottobre 1911, si parlerà già di Asta Nielsen Bilder. In seguito si parlerà addirittura come per altri interpreti di Asta Nielsen-Serie. Si rimanda a tal proposito alle figure già menzionate e alle figure II/10; II/12; II/13 e II/14 alla fine di questo capitolo.

³⁸⁷ Pearson 2001: 69-84.

professionale.³⁸⁸ Come vedremo tra poco, nel contesto svizzero, così come in quello tedesco,³⁸⁹ e in generale in quello europeo,³⁹⁰ il discorso relativo alla sfera privata non sarà mai tanto sviluppato quanto il contesto americano degli anni Dieci. Nel caso di Asta Nielsen, in Svizzera ma anche altrove, il discorso sulla vita privata non si spingerà spesso oltre l'aneddoto, e l'attrice stessa non amerà prestarsi più di tanto a strategie, diciamo così, di stampo americano. In un'intervista con la rivista britannica *Picture and the Picturegoer* nell'aprile 1914, l'attrice si dimostra alquanto resistente al tipo di domande relative alla sua "avventurosa" vita da star:

Adventures? You want my adventures? Why ever do people imagine that cinema actresses are always having hair-raising experiences? I am an actress, not an acrobat! ... I have never fallen out of a balloon, over a cliff, under a train, out of a motor-car, or anything like that, you know. And, also, I'm not a little bit anxious to undergo any experiences like those one reads about as having happened to some of the American players. I think our Yankee friends seem to make a specialty of having adventures, don't you?³⁹¹

Asta Nielsen – come del resto le dive italiane – amerà essere accreditata come artista, alla stregua delle grandi attrici teatrali dell'Ottocento.³⁹² Nella vita ultraschermica, le dive cinematografiche europee tenderanno più alla sublimazione che non alla costruzione finzionale della loro *persona*. Con questo non vogliamo ridurre la categoria di *stardom* in Europa alla mera popolarità: Asta Nielsen (e con lei molte delle star che seguiranno a breve) si distingue da subito dagli interpreti che l'hanno preceduta in quanto:

- Come attrice si emancipa da altre serie culturali, pur mantenendo aperto un dialogo con il teatro e in generale con lo spettacolo dal vivo.

³⁸⁸ Cfr. De Cordova 1990.

³⁸⁹ Cfr. Garncarz 2010b.

³⁹⁰ Cfr. Christie 2013 e Ligensa 2013.

³⁹¹ Intervista è citata da Burrows 2013.

³⁹² Cfr. Jandelli 2006. Ottimi studi sulle dive europee della seconde époque sono pubblicati in Bull – Söderbergh Widding (a cura di) (2010).

- La presenza nel programma di una sala di un suo film costituisce di norma l'ingrediente principale dell'esperienza cinematografica dello spettatore.
- Diviene un marchio di qualità, un *brand*, delle pellicole che interpreta attraverso oculare campagne promozionali e strategie di distribuzione delle pellicole mirate.
- Il suo *corpo cinematografico* si fa sempre più elaborato, diviene transmediale e sempre più pervasivo al di fuori della vita schermica.

Il paragone tra la Nielsen e la Duse, infatti, serve proprio ad accreditarla come artista più che ad accostarla al teatro. La famosa scena della danza sul palco di un teatro di varietà in *Afgrunden*, anche se in anticipo rispetto alla fortunata invenzione dell'epiteto, sembra quasi un rito di passaggio. Asta Nielsen è attrice di cinema e il pubblico cinematografico avverte una sua alterità rispetto al pubblico (diegetico) del teatro.³⁹³ In questo è aiutata da uno stile che buona parte della critica identifica subito come cinematografico. La *séance* cinematografica, pur in presenza di altre pellicole (raramente menzionate), ruota quasi sempre tutta intorno alla presenza del film dell'attrice. Cosa che non accade, ad esempio, con Max Linder e gli altri comici, né tantomeno con gli attori delle produzioni cosiddette d'arte. A partire dai film prodotti in Germania le pellicole si identificano con lei per metonimia in quanto appartenenti alla *Serie Asta Nielsen*. Poster, annunci, volantini, *première*, cicli speciali di proiezione: tutto sembra spingere lo spettatore a operare questa identificazione.³⁹⁴ Gli stessi paratesti, inoltre, arricchiscono le sfaccettature di un corpo cinematografico già di per sé eccedente in quanto a presenza. Un corpo cinematografico che si dà a vedere nel film e oltre, in più contesti, diviene

³⁹³ Cfr. Schlüpmann 1990.

³⁹⁴ Si rimanda alle figure II/13 e II/14.

ubiquitario, persistente al di là della singola pellicola³⁹⁵ e soprattutto influente nella vita quotidiana dello spettatore e della spettatrice.³⁹⁶

³⁹⁵ Pierre Stotzky (2013: 120-121) in riferimento alle riprese di film di Asta Nielsen nella città di Metz dopo uno o due anni parla addirittura di «cinephilic memory» dello spettatore. Sulle retrospettive della Nielsen in ambito zurighese cfr. Gerber 2013.

³⁹⁶ Cfr. Altenloh 2012 (1914) e Haller 2013: 123-137. Nel suo saggio Andrea Haller commenta le considerazioni della Altenloh che trascendono il mero dato empirico e che riguardano proprio i processi di identificazione, simpatia, empatia del pubblico femminile proletario nei confronti dell'attrice danese e dei personaggi da lei interpretati.

Fig. II/6-7: Annunci TdSZ relativi alla *prémiere* di *Afgrunden* (13 aprile 1911) e del film *Den sorte drøm* (13 ottobre 1911) in cui per la prima volta Asta Nielsen è definita la «Duse der Kinokunst»

Abgründe!
Abgründe! Eine lebenswahre Tragödie, dramatisiert von Urban Gad. Das sensationellste und spannendste Theater-Drama, das bis jetzt erschienen!
Abgründe! Das 6-8 Wochen lang in Kopenhagen, Berlin, Düsseldorf etc. vor ausverkauften Häusern gespielt wurde!
Abgründe! Für welches die gesamte Künsterschaft öffentlich Partei ergriff.
Abgründe! Das bisher nur bei ungeheurem Andrang des Publikums in Dänemark, Deutschland und Frankreich, vornehmlich in Paris gespielt wurde! Das laut Vorbergesangem einen beispiellosen Erfolg aufzuweisen hatte!
Abgründe! Das seinen Siegeslauf durch die ganze Welt forsetzt.
Abgründe! Für welches die Elektrische Lichtbühne A.-G. Zürich unter grossen Opfern das Monopol für die ganze Schweiz erworben hat!
Abgründe! Für welches Raimund Rasch eine eigene Musik komponiert hat!
Abgründe! Das im

Centraltheater
 der Elektrischen Lichtbühne A.-G., Weinbergstrasse
 mit dieser begleitenden Musik vom eigenen Orchester gespielt wird und dadurch erst seine volle Wirkung entfaltet, von
Donnerstag, 13. bis inkl. Donnerstag, 27. April 1911.
 Die ausführliche Beschreibung der „Abgründe“ im Textbuch gibt Aufschluss über die unvergleichlichen Schönheiten dieses Kunstwerkes.
 Grosse Kosten für das Aufführungsrecht bedingen etwas erhöhte Preise:
 Balkon Fr. 2.—, Loge Fr. 1.50, Parkett Fr. 1.—, Galerie Fr. —.60
 Ermässigungen, Freikarten und dergl. haben für das «Centraltheater» während der Vorführung dieses Werkes keine Gültigkeit.

Allein-Aufführungsrecht für Zürich.
Löwen-Kino, Rennweg
 Vom 17.—23. November 1911: Der zweite Asta-Nielsen-Schlager
„Der schwarze Traum“
 Eine Zirkus-Tragödie in 3 Akten von Urban Gad, mit
Asta Nielsen, der „Duse“ der Kinokunst
 in der Hauptrolle. — Spieldauer 1 1/2 Stunden.
 Das Prächtigste u. Spannendste, was je im Kinomatograph geboten wurde.
Nur Löwen-Kino Rennweg
 H. Pfennlinger

II/8-9-10: Annunci TdSZ dei film *Heisses Blut* (8 maggio 1911), *Der fremde Vogel* (10 aprile 1911), *Jugend und Tollheit* (12 marzo 1913)

Nur wenige Tage die neueste **Sensation** in Zürich
 Nur im **Kino**
 Nur wenige Tage die neueste **Sensation** in Zürich

Radium
 Limmatquai-Mühlegasse
 Ein neuer Weltschlager!

Heisses Blut
 Grosser dramatischer Zweiakter.
 Hauptrolle gespielt von ASTA NIELSEN, & Zt.
 Darstellerin von „Abgründe“.
 Dieser spannende Roman übertrifft bis jetzt alles Dagewesene.
 Vorführungsdauer 45 Minuten.

Die neueste Sensation in Zürich
 Nur im **Kino**
 Vom 11.—17. April

Ein **neuer Weltschlager!**

Der fremde Vogel
 Drama in vier Akten von Urban Gad mit **Asta Nielsen** in der Hauptrolle
 sowie die übrigen Neuheiten!

Elektr. Lichtbühne
 Central-Theater - Weinbergstrasse - Theater 1941
 - Badenerstrasse 14
 Der glänzende Schlager:

JUGEND UND TOLLHEIT
 LUSTSPIEL IN 5 AKTEN VON URBAN GAD
 IN DER HAUPTROLLE **ASTA NIELSEN**
 bildet gegenwärtig das **Stadtgespräch!!!**

II/11-12: Annunci TdSZ del film relativi alla proiezione de Im grossen Augenblick (13 ottobre 1911) e Die Suffragette (11 settembre 1913)

Vom 13. bis 20. Oktbr.

Der Siegeszug der **Asta Nielsen-Serie** beginnt

Löwen-Kino
Rennweg

Im großen Augenblick

Drama von **URBAN GAD**
dem Verfasser der Abgründe.

Die Hauptrolle spielt **Asta Nielsen**

Im grossen Augenblick

in 82 der hervorragendsten Blätter der Presse Berlins glänzend besprochen, zeigt in 82 Bildern die Tragödie eines verführten und dann schmachlich verlassenen Mädchens, welche als Mutter für ihr Kind lebt, leidet und stirbt.

Vom 13.—20. Oktober
Löwen-Kino Rennweg
H. Pfenninger.

Nur Kino-Radium.

Die Frauenrechtlerin
Mimisches Schauspiel
in 5 Akten.

PERSONEN:
Lord Asson, William Herr Max Landt
von Leasing-Thone in Berlin
Mr. Parkers Herr Schöni
Mrs. Parkers Frau Schöni
Nelly, ihre Tochter
Asta Nielsen.

Szenenfolge:
I. Akt. Nelly im Garten.
II. Akt. Nelly im Garten.
III. Akt. Nelly im Garten.
IV. Akt. Nelly im Garten.
V. Akt. Nelly im Garten.

Erstes Vorführungsrecht für Zürich.

II/13-14: Annunci TdSZ relativi alla serie Asta Nielsen (1913/1914) del cinema Radium (2 settembre 1913) e alla riproposta di alcuni titoli più vecchi in funzione concorrenziale da parte del Löwen-kino (2 settembre 1913)

Zur gefälligen Kenntnisnahme und Voranzeige.

Neueste Asta Nielsen-Serie
1913 und 1914

Das erste Exemplar heißt:
Die Suffragette (Frauenrechtlerin)
Kommt ab 11.—17. September in

Cinema Radium

mit Vorführung — Spielzeit 1 1/2 Stunden

welcher sich auch das erste Vorführungsrecht für die ganze Schweiz gesichert hat.

Alle andern Asta Nielsen-Filme, die ab heute in Zürich noch vorgeführt werden, sind ältere Exemplare, die hier schon längst gezeigt sind.

A. G. H.

5. Oktober 1913. Spielzeit bei Stadt Zürich Nr. 205. Seite 5.

ASTA NIELSEN-Cyclus
Löwen-Kino
Rennweg 13
Bes. H. Pfenninger

Die zahllose Beliebtheit der astanischen Kunstwerke, welche in je zwei Tagen die internationalen Bühnen der Welt in Zürich, in denen Asta Nielsen ihr wahrhaft grosses und einzig deutsches Drama in bekannter Weise zur Geltung bringt.

Vorführungsfolge:

| | |
|--|---|
| 2. und 4. September Jugend und Tollheit Spielzeit in 3 Akten | 9. und 10. September Komödianten Spielzeit in 3 Akten |
| 5. und 6. September Kinder des Generals Spielzeit in 3 Akten | 11. und 12. September Sünden der Väter Aus dem Leben eines Mädchens. 3 Akte |
| 7. und 8. September Mädchen ohne Vaterland Spielzeit in 3 Akten | 13.—14. September Tod in Sevilla (Asta Nielsen in Spanien) Original-Aufnahme |

II/15: Annuncio TdSZ relativo alla première di Zigeunerblut (24 gennaio 1912)

14. Januar 1912. Spielzeit bei Stadt Zürich Nr. 20. Seite 5.

Nur Kino Radium

Vom 25.—31. Januar im Programm:
„Asta Nielsen“
in ihrem Paradiesstück:

„Zigeunerblut“

Die aus „Abgründe“ bekannte, unvergleichliche Künstlerin **Asta Nielsen** zeigt sie ihr bestes Können.

Alleiniges Vorführungsrecht für Zürich.

II/3. La scoperta dell'attore a Zurigo. Asta Nielsen e non solo

Come abbiamo visto a Zurigo e nella gran parte dei maggiori centri europei i film delle serie Asta Nielsen avranno un successo clamoroso. Questo è dimostrato non solo dai dati quantitativi a nostra disposizione ma anche dal tipo di annunci ritrovati durante le nostre ricerche. Alcuni titoli, oltre a rimanere abbastanza a lungo in cartellone, saranno ripresi anche dopo uno o due anni dalla prima uscita in sala, dando luogo a cruente battaglie concorrenziali per accaparrarsi i sempre più numerosi spettatori e spettatrici della città e dei dintorni.³⁹⁷ In presenza di un film di Asta Nielsen lo spazio per altre opere si riduce e relega queste ultime a semplice riempitivo di alleggerimento. Molto spesso le pubblicità non annunciano altro che il film dell'attrice facendo intendere che quello sarà lo spettacolo principale. Il primo effetto registrabile subito dopo l'esplosione del fenomeno Nielsen è proprio il modificarsi repentino della programmazione tipica delle sale cinematografiche zurighesi che, come abbiamo visto precedentemente, da un'offerta multipla forgiata sulla serie culturale del varietà, passano a un'offerta di un'opera principale accompagnata da riempitivi di assai minor rilievo.³⁹⁸

Nell'ultima parte della stagione 1910/1911, ovvero dopo l'aprile del 1911, però, troviamo ancora molte *séances* organizzate attorno alla presenza di più pellicole. È facile intuire che una tale rivoluzione necessiti comunque di un periodo minimo di tempo per essere compresa e accolta dagli addetti ai lavori. Comunque, è sorprendente notare la quantità di lungometraggi che arrivano sul mercato subito dopo il grande successo di *Afgrunden*, quindi a cavallo tra la stagioni 1910/1911 e 1911/1912. Il 28 e il 29 aprile, ad esempio, il cinema

³⁹⁷ Cfr. Gerber 2013.

³⁹⁸ Sulla programmazione delle origini cfr. Loiperdinger (a cura di) 2011. Corinna Müller opera una distinzione tra una fase (1910-1915) in cui è possibile trovare anche due film inferiori all'ora di durata nello stesso programma e una dove la metratura aumenta considerevolmente tanto che il film diviene davvero riempitivo di tutta la *séance* (1915-1920). Cfr. Müller 1998: 43-76.

Speck's e il Radium annunciano la presenza nei loro programmi del film prodotto da Oskar Messter *Das gefährliche Alter* (Adolf Gärtner 1911 D).³⁹⁹ Accanto a questo film di produzione tedesca, di cui il cinema Radium dichiara, in apparente contraddizione con la presenza dello stesso titolo nel programma di un'altra sala, di averne ottenuto l'esclusiva, nonché la durata straordinaria di tre quarti d'ora e la presenza dei maggiori attori della contemporaneità, non mancano dal vero, comiche e neppure il Pathé-Journal, che in quegli anni sembra godere di grande popolarità tra il pubblico zurighese.⁴⁰⁰ Gli esercenti optano quindi per un sistema misto che metta in rilievo la presenza del lungometraggio ma, nel contempo, non escluda gli ingredienti della programmazione standard dal meccanismo promozionale. Senza contare che, in realtà, come ha mostrato Corinna Müller, i primi "lungometraggi" non raggiungono sovente i mille metri di lunghezza e devono talora essere integrati con aggiunte sostanziali.⁴⁰¹

La popolarità del lungometraggio non è favorita solo dall'effetto Nielsen. Il primo lungometraggio giunto probabilmente nelle sale zurighesi, *Die weisse Sklavin II*, farà da apripista per altre produzioni del genere cosiddetto delle "schiave bianche". I titoli che trattano del tema dell'induzione alla prostituzione con le relative varianti non si contano nelle stagioni prese in considerazione. Nel giugno del 1911 è presentato il film *Mädchenhandel* (Viggo Larsen 1911 D). Il film attira l'attenzione, soprattutto per il particolare annuncio della società Elektrische Lichtbühne, che promette una ricompensa di 1000 Franchi a chiunque fosse in grado di trovare a Zurigo il detective Kenny – ovvero Viggo Larsen – e la signorina Edith, in modo tale che questi due personaggi possano

³⁹⁹ TdSZ, 28 aprile, n. 99, p. 7 e TdSZ, 29 aprile, n. 100, pp. 6 e 15.

⁴⁰⁰ È assai probabile che il titolo presentato dal cinema Speck's fosse un omonimo, come già accaduto per *Abgründe*. In questo modo si spiegano l'assenza di riferimenti lunghezza o particolare enfasi nel presentare la pellicola. Oltretutto, nello stesso anno, la Siegener Datenbank segnala altri due titoli omonimi, uno di produzione tedesca e l'altro di produzione danese.

⁴⁰¹ Cfr. Müller 1998.

essere presentati di persona al pubblico. L'annuncio dichiara altresì che gli stessi personaggi avevano precedentemente fatto breve visita alle due sale della società stessa durante alcune proiezioni. Si tratta con buona probabilità di una trovata pubblicitaria, la prima di questo genere, che mira a giocare con le convenzioni del genere poliziesco e ad avvicinare idealmente al pubblico i due personaggi protagonisti attraverso l'abbattimento dei confini tra realtà e finzione, tra attore e personaggio e, non ultimo, tra schermo e sala.⁴⁰² Quello che è interessante notare è l'accento posto dalla pubblicità sui personaggi del film e pure su uno dei due attori protagonisti, Viggo Larsen, un fatto che prima della comparsa di Asta Nielsen era piuttosto raro. Un'eccezione, come abbiamo visto, è quella di Max Linder, il cui nome compare qualche tempo prima rispetto ad Asta Nielsen, ovvero a partire dalla fine della stagione 1910/1911. Un annuncio della stagione successiva, datato 13 settembre 1911 lo definisce «unser Liebling», il nostro preferito.⁴⁰³

L'anonimato degli attori in questo periodo caratterizza ancora buona parte delle produzioni, anche quelle di metraggio più consistente. Anche in apertura della stagione 1911/1912, ad esempio, le inserzioni dei film *Sündige Liebe* (Emil Albes 1911 D) e *Der Aviatiker und die Frau des Journalisten* (*En Lektion* August Blom 1911 DK), due pellicole su cui il Löwenkino sembra puntare molto per attirare nuovo pubblico, non citano in alcun modo gli interpreti.⁴⁰⁴ La stessa cosa accade per l'annuncio del Kino Radium relativo a *Der Roman eines Blumenmädchens* (Vitascope 1911 D).⁴⁰⁵ In quest'ultimo caso, per la prima volta, nell'annuncio si dichiara l'esclusiva di proiezione delle pellicole per una

⁴⁰² TdSZ, 22 giugno 1911, n. 144, p. 5. Si rimanda alla figura II/17 alla fine di questo capitolo.

⁴⁰³ TdSZ, 13 settembre, n. 215, p. 7. Il 13 aprile 1911, proprio nei giorni in cui debutta nelle sale zurighesi *Afgrunden* troviamo un'altra citazione di Max Linder come attore (TdSZ, 13 aprile 1911, n. 88, p. 6). Sulle apparizioni dal vivo di Max Linder durante la proiezione dei suoi film cfr. Schweinitz 2008.

⁴⁰⁴ TdSZ, 8 settembre 1911, n. 211, p. 5 e TdSZ, 29 settembre 1911, n. 229, p. 5.

⁴⁰⁵ TdSZ, 12 ottobre 1911, n. 240, p. 5.

sola sala.⁴⁰⁶ Se per i primi film di Asta Nielsen questo non accade, almeno all'inizio, molto probabilmente per la domanda troppo grande rispetto all'offerta di una singola sala o forse per un accordo di tipo corporativo tra le sale principali, il sistema di cessione dei diritti a un solo esercente sarà la norma per altri tipi di film. Tuttavia, esso non riguarderà tutte le pellicole a lungometraggio e abbiamo ragione di credere che non sarà neppure il sistema più diffuso. Joseph Lang, ad esempio, uno dei principali distributori che operano sulla scena zurighese, distingue tra le pellicole distribuite singolarmente e/o in gruppo senza esclusiva e pellicole distribuite secondo il sistema di monopolio, ovvero quelli che lui definisce i *Monopol-Schlager*, i titoli destinati ad aver maggior successo.⁴⁰⁷

Un'altra pellicola che secondo gli annunci è distribuita in esclusiva è *Mütter, verzaget nicht!* (Adolf Gärtner 1911 D), proiettata dalle sale della società Elektrische Lichtbühne A.G., tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre.⁴⁰⁸ È un caso particolarmente interessante perché si tratta di un film su commissione a favore delle madri e delle lattanti, nonché del primo lungometraggio interpretato da Henny Porten. Il suo nome non è nemmeno citato ma ciò non deve stupire poiché la stessa cosa era accaduta poco prima in Germania.⁴⁰⁹ Un nome di un'attrice compare comunque qualche giorno dopo ed è annunciato persino in pompa magna dal Löwenkino, con tanto di immagine dell'attrice stessa in forte rilievo. Si tratta del film interpretato dall'attrice e ballerina Madame Polaire in *Zonza* (*Zouza* Reinhard Bruck 1911 D), un film proiettato in esclusiva dal cinema zurighese.⁴¹⁰ Poco visibile, ma comunque

⁴⁰⁶ Non è la prima volta che un annuncio dichiara che il film è mostrato soltanto in un certa sala ma questo è il primo caso in cui troviamo la dichiarazione, che lascia poco spazio a dubbi, «Alleiniges Vorführungsrecht für Zürich».

⁴⁰⁷ *Kinema*, 13 settembre 1913, n. 37, p. 12.

⁴⁰⁸ TdSZ, 30 ottobre 1911, n. 255, p. 4.

⁴⁰⁹ Su questo film a commissione cfr. Loiperdinger 2012: 19-46.

⁴¹⁰ TdSZ, 10 novembre 1911, n. 265, p. 7.

citata, è anche l'attrice Adele Sandrock, per *Marianne, ein Weib aus dem Volke!* (Messters Projektion 1911 D).⁴¹¹

Se sul finire della stagione 1910/1911 abbiamo la comparsa dei film di Asta Nielsen, l'introduzione e la rapida diffusione del lungometraggio, nonché le prime menzioni dei nomi di alcuni attori, nella stagione successiva (1911/1912) è il personaggio cinematografico, in certe produzioni, a divenire una sorta di star. Si tratta di una variante del fenomeno divistico *stricto sensu* e una variante soprattutto della scoperta dell'attore che qui stiamo analizzando. In alcune produzioni, soprattutto di carattere seriale, non è tanto il nome dell'attore a essere messo in rilievo. Al contrario, il più delle volte, l'attore o l'attrice non sono neppure citati e il protagonista finzionale con la sua esorbitanza semiotica sembra addirittura fagocitarne la presenza. Uno dei critici del tempo attivi a Zurigo, Karl Bleibtreu, personalità su cui ritorneremo in seguito, ci ha forse restituito, grazie alla sua licoressia spettatoriale, degli scritti, apparsi sulle riviste svizzere *Kinema* e *Die Ähre*, in cui trovare una chiave di lettura o una delle chiavi di lettura del particolare rapporto instaurato tra schermo e spettatore agli inizi degli anni Dieci. Il critico e scrittore tedesco, infatti, attraverso una scrittura non lontana dallo stile diaristico, ci mostra come l'esperienza filmica sia per lui di volta in volta mediata principalmente dalla presenza dell'attore-divo, oppure da quella dal personaggio, oppure ancora da un intero mondo narrativo e atmosferico difficilmente scindibile nelle sue parti costituenti. Il critico tedesco scrive nel 1914: «Ich habe die Nielsen und den 'Student von Prag' und die grausige Herrlichkeit des Kapitän Kidd' erlebt, das kann mir niemand rauben».⁴¹² Si tratta di una citazione alquanto emblematica dell'operare di Bleibtreu che nelle sue cronache non pretende di interpretare il film quanto piuttosto di raccontarlo restituendo le sue impressioni di visione. Accanto alla diva danese, molto amata dal critico, e al grande affresco neoromantico diretto

⁴¹¹ TdSZ, 11 novembre 1911, n. 266, p. 12. Il regista non è stato identificato.

⁴¹² «Terribile splendore» (Karl Bleibtreu, *Die Ähre*, Jg. 2, H. 43, 26. Juli 1914, p. 14).

da Stellan Rye, Bleibtreu cita anche *Kapitän Kidd* (*Captain Kidd* Allen Curtis 1914 USA), titolo di un film americano, e la sua «grausige Herrlichkeit», la sua raccapricciante bellezza.⁴¹³ Il contesto e l'utilizzo del genitivo ci fanno intuire che il riferimento non riguarda il film nel suo insieme, ma il protagonista eponimo.⁴¹⁴ Ovviamente quella di Bleibtreu non è una distinzione così netta ma è un orientamento di lettura dell'esperienza filmica degli anni Dieci che facciamo nostro anche per poterci meglio muovere nelle analisi dei paratesti e dei film che da qui a breve seguiranno e soprattutto per riuscire a cogliere quello che abbiamo definito essere la scoperta dell'attore nel suo insieme e non soltanto nel suo fenomeno più visibile, ovvero la nascita e lo sviluppo del divismo cinematografico. Il panorama seriale degli anni Dieci, lo abbiamo detto, è quello che più di altri dà modo di osservare l'emergere di un vero e proprio culto del personaggio cinematografico. Un culto che diviene particolarmente forte nel genere criminale-poliziesco che prende gran parte della materia narrativa dalla letteratura popolare e *feuilletoniste*.

A Zurigo, i vari Nat Pinkerton, Sherlock Holmes, Nick Winter, Fantômas, Raffles sono pane quotidiano per il pubblico elvetico.⁴¹⁵ A farla da padrone a partire dalla stagione 1911/1912 è però Zigomar, il personaggio criminale seriale portato sugli schermi dal genio di Jasset. Jean Speck lo programma nei suoi due teatri, a Sihlbrücke e in Bahnhofplatz, dal 15 fino al 21 settembre del 1911, insieme a pellicole che completano il programma.⁴¹⁶ Il centrale

⁴¹³ «Terrible splendore» Karl Bleibtreu, *Die Ähre*, Jg. 2, H. 43, 26. Juli 1914, p. 14.

⁴¹⁴ Il fatto che *Kapitän Kidd* sia inserito nel testo tra virgolette non dimostra il contrario, anzi, rafforza l'idea dell'identificazione del film intero con il suo protagonista eponimo.

⁴¹⁵ Bleibtreu ama molto il genere mentre Carl Spitteler, poeta svizzero e vincitore del premio Nobel nel 1919, in un articolo famosissimo a difesa del cinema ha un giudizio molto negativo sul genere e lo ritiene il prodotto adatto a una grossa città e non a un pubblico come quello svizzero che non conosce città dalle dimensioni degli altri principali paesi europei. Cfr. Spitteler 1916: 336.

⁴¹⁶ *TdSZ*, 15 settembre 1911, n. 217, p. 7. Si tratta di pellicole da un rullo al centro dello spettacolo cinematografico dell'era pre-Nielsen. *TdSZ*, 20 settembre 1911, n. 221, p. 7. In questo ultimo annuncio del mercoledì si dichiara che il film rimarrà in programma fino a un giovedì non specificato. Si tratta comunque del giovedì 21 settembre poiché nei programmi

Löwenkino ha in programma la pellicola subito dopo, dal 22 settembre al 28 dicembre 1911. La presenza in programma del film è molto più accentuata rispetto agli annunci di Speck e inoltre è corredata da descrizioni di carattere promozionale, che inquadrano il film nel genere poliziesco-criminale, e soprattutto da un'ampia spiegazione delle dodici scene principali. In particolare colpisce l'accentuazione attraverso il grassetto della sesta scena intitolata «Zigomar in der Schweiz!»⁴¹⁷ che è ulteriormente suddivisa in sottocapitoli: «a) Der rätselhafte Hoteldieb in Grindelwald; b) Die Verhaftung am Abgrund c) Entwischt».⁴¹⁸ Ancora una volta un annuncio pubblicitario strizza l'occhio al possibile spettatore e gioca, come era avvenuto qualche mese prima con il detective Kenny di Viggo Larsen, sul confine tra realtà e finzione, tra l'effetto di presenza della location elvetica e l'assenza fisica che caratterizza il personaggio cinematografico.⁴¹⁹ A partire dal 30 settembre e fino al 5 ottobre dello stesso anno sarà la volta della società Elektrische Lichtbühne che programmerà il film nei teatri di sua proprietà di Weinbergstrasse (Centraltheater) e Badenerstrasse 14.⁴²⁰ Mentre soltanto una settimana sarà il Volkskino Wunderland di Leo Goldfarb a programmare il film.⁴²¹ I successivi episodi della serie Zigomar saranno presentati con regolarità in buona parte dalle sale cittadine anche nelle stagioni successive.

In un articolo apparso nel 1913 sulla rivista *Kinema* di Vollrath von Lepel, attore della compagnia del conte Georg II von Sachsen-Meiningen,

dei giorni successivi dello Speck's non ritroviamo più il film il film diretto da Victorin Jasset per la società di produzione ECLAIR, bensì la pellicola di produzione SCAGL *Notre Dame de Paris* (Albert Cappellani 1911 F).

⁴¹⁷ «Zigomar in Svizzera!»

⁴¹⁸ «a) Il misterioso furto in hotel presso Grindelwald; b) L'arresto sul precipizio; c) Fuga».

⁴¹⁹ TdSZ, 22 settembre 1911, n. 223, p. 7.

⁴²⁰ TdSZ, 30 settembre 1911, n. 230, p. 5.

⁴²¹ TdSZ, 13 ottobre 1911, n. 241, p. 15. Il film rimarrà in programma dal 13 al 19 ottobre. Il 18 ottobre la sala organizza un Volkstag, ovvero una giornata con prezzi dimezzati pensata per un pubblico non abbiente. I prezzi per adulti passeranno infatti da 60 (per il primo ordine di posti) e 40 (per il secondo ordine di posti) a 30 centesimi di Franco per gli adulti e da 30 a 15 centesimi di Franco per i bambini.

l'autore parla della sua esperienza di imbonitore nei cinematografi della Svizzera e in Germania e ne raccomanda una rapida riforma atta a consegnare questa attività nelle mani di persone altamente qualificate, ovvero nelle mani d'attori di grande esperienza. Vollrath von Lepel non pensa a un imbonitore da fiera che oltre a spiegare al pubblico a grandi linee le vicende mostrate interagisca con esso per tenerne viva l'attenzione, ma a un vero e proprio *Kinoerklärer*, a un commentatore professionale delle vicende narrate che riesca a dare sensatamente la voce ai «bewegenden Menschen» che si trovano «auf der weißen Fläche», sulla tela.⁴²² Non si tratta più quindi, per il *Kinoerklärer* degli inizi degli anni Dieci, almeno nel contesto svizzero, di offrire una performance dal vivo totale, che comprenda la narrazione e il commento, ma anche e soprattutto la produzione di musica, di suoni, di rumori, le invettive verso il pubblico, le interazioni con le immagini in movimento. Si tratta invece di dare vita ai personaggi dello schermo e di dare senso alle loro azioni attraverso una partitura linguistica ben ponderata: lo spettacolo totale delle origini sembra essere soltanto un ricordo e l'esperienza filmica si concentra a mano a mano sempre di più attorno al personaggio e al suo agire. A mo' di esempio l'autore dell'articolo cita un suo testo relativo a un commento di una scena tratta proprio da uno degli episodi della serie di Zigomar. Si tratta di una scena in cui il protagonista eponimo e il detective Borquet sono contrapposti.⁴²³ Quest'ultimo infatti è stato catturato da Zigomar durante una riunione di criminali ed è portato dal perfido eroe della letteratura popolare in un appartamento di sua

⁴²² «alle persone in movimento [...] sulla superficie bianca» (Vollrath von Lepel, *Kinema*, 26 luglio 1913, n. 30, p. 1).

⁴²³ Si tratta di una scena di *Zigomar peau d'anguille* (Victorin-Hippolyte Jasset 1913 F), forse il migliore della serie, interpretato da Alexandre Aquillère. In questo film, La Rosaria, vera e propria eroina in negativo, è la complice di Zigomar. Josette Andriotte, l'attrice, in questo film è una trasformista e il suo personaggio è in grado di saper usare aeroplani e materiali esplosivi. L'attrice diventerà Protéa in un'altra serie Éclair diretta da Jasset e, dopo la sua morte, nell'ordine da Joseph Faivre, Gérard Bourgeois e Jean-Joseph Renaud. Questa tipologia di attrice è tra quelle che più ci ricorda la protagonista del romanzo *Die Films der Prinzessin Fantoche* romanzo di Richard Arnold Bermann oggetto delle nostre analisi nel quinto capitolo del presente lavoro.

proprietà. La scena commentata è proprio quella del dialogo tra i due acerrimi avversari alla presenza di Rosaria, amante di Zigomar, e di un complice. Nel testo scritto dall'autore dell'articolo, che riproduce sostanzialmente il dialogo tra i due protagonisti, il commento della scena e della recitazione dei personaggi, e il contenuto delle didascalie, Zigomar offre al detective un milione di Franchi francesi in cambio della rinuncia a perseguirlo. Al rifiuto di quest'ultimo, Zigomar minaccia di tenerlo in isolamento per otto giorni senza acqua e senza cibo, e ordina successivamente al complice di portarlo in una cella segreta. L'articolo prosegue con alcune considerazioni sulla professione di commentatore cinematografico che sembra tenere occupato molto von Lepel, il quale infatti scrive: «Ich habe in den letzten Monaten sehr viele Films auf meine Art erklärt, es war im Kinotheater so still wie in einer Kirche, trotz Ueberfüllung desselben».⁴²⁴ Il rapido volgere degli eventi narrati, le azioni e l'espressività dei personaggi necessitano di un pubblico più attento, meno incline alla distrazione e più portato a una ricezione immersiva del testo filmico. Siamo di fronte a una dichiarazione straordinaria che testimonia il tentativo dell'istituzione cinematografica nascente di favorire il passaggio da un tipo di ricezione distratta, propria del cinema delle origini e definita come «glance», a un tipo di ricezione più attenta, quasi liturgica, definita come «gazing».⁴²⁵ Siamo di fronte a un'altra maniera di concepire la *mise en présence* della performance attoriale rispetto a prima attraverso un nuovo design della *séance*.

Se nella prima parte della stagione, buona parte degli attori cinematografici rimane sostanzialmente ancora nell'anonimato, nella seconda

⁴²⁴ «Negli ultimi mesi ho commentato moltissimi film, i teatri erano silenziosi come chiese, nonostante il sovraffollamento degli stessi» (Vollrath von Lepel, *Kinema*, 26 luglio 1913, n. 30, p. 2).

⁴²⁵ Cfr. Fanchi 2005: 71. Il secondo regime secondo molti studiosi sarebbe quello proprio dello spettatore classico. Per Mariagrazia Fanchi e per molti altri studiosi questo paradigma è troppo rigido. Tuttavia è da prendere in considerazione che in questo periodo stanno prendendo piede pratiche discorsive in cui trova posto lo spettatore ipnotizzato. Uno dei primi esempi lo troviamo nella celebre di Alfred Döblin (1992 (1909)) lo spettatore è descritto come in stato di ipnosi. A tal proposito cfr. Melcher 1996.

molti nomi cominciano invece a essere pubblicizzati. Nel marzo del 1912 è annunciato con grande enfasi, e non poteva che essere così, il film *La Dame aux camélias* (André Calmettes – Henri Pouctal 1911 F) e la relativa partecipazione di Sarah Bernhardt.⁴²⁶ Ma non solo: lo stesso mese compare in grande evidenza il nome della contessa Claire Wolff-Metternich-Wallentin, impegnata in un film intitolato *Dornenkronen der Liebe* (Duskes 1912 D).⁴²⁷ Un mese dopo quello di Saharet in *Des Lebens Würfelspiel* (Adolf Gärtner 1912 D).⁴²⁸ In giugno, invece, è Ilse Oeser a essere citata, al contrario di quanto era accaduto per *Sündige Liebe*, il primo film da lei interpretato, come l'eroina principale del film. Ad affiancarla, secondo l'annuncio, sono i migliori artisti della scena berlinese.⁴²⁹

A poco a poco si viene a creare e a fissare una sorta di gerarchizzazione delle varie tipologie attoriali. L'enfasi delle inserzioni varia infatti a seconda del ruolo che gli attori assumono nel film. Abbiamo attori provenienti dal teatro che sono segnalati principalmente come garanzia di qualità del prodotto cinematografico, un po' come avveniva già prima della comparsa dei film di Asta Nielsen. Alla fine della stagione 1911/1912, ad esempio, è ancora il Kino Radium che, per i due dei quattro titoli segnalati nel programma, *Geheimnis von Cloisterkam* (*Mystère de Cloisterkam* Le Film d'Art 1912 F) e *Treulos verlassen* (Pathé 1912 F), due film di produzione francese, fornisce i nomi degli attori principali associati al teatro di provenienza e al personaggio interpretato.⁴³⁰ La stessa cosa accade il 6 luglio di quell'anno quando il Radium

⁴²⁶ TdSZ, 11 marzo 1912, n. 60, p. 7; TdSZ, 13 marzo 1912, n. 62, p. 6. Per una bibliografia commentata dei film di Sarah Bernhardt si rimanda a Menefee 2003: 89-150. Su Sarah Bernhardt e il cinema delle origini, risultano fondamentali gli studi di Victoria Duckett. In particolare rimandiamo a Duckett 2010: 126-136.

⁴²⁷ TdSZ, 29 marzo 1912, n. 76, p. 7; TdSZ, 30 marzo 1912, n. 77, p. 14. Il nome del regista del film *Dornenkronen der Liebe* non è stato identificato.

⁴²⁸ TdSZ, 26 aprile 1912, n. 98, p.6. Saharet è ballerina e artista di varietà che esordisce davanti alla macchina da presa molto presto in *Le Bolero* (Gaumont/Alice Guy 1905 F). Su Saharet cfr. Balk – Ochaim 1998.

⁴²⁹ TdSZ, 13 giugno 1912, n. 137, p. 16.

⁴³⁰ TdSZ, 28 giugno 1912, n. 145, p. 15. Per il primo film gli interpreti indicati sono i seguenti: *Fräulein Lifraud von der Comédie française* (Pussy), *Fräulein Marie Lurie vom*

per il film *Für die Ehre des Vaters* (Hans Oberländer 1912 D) fornisce i nomi di attori attivi nei teatri stabili tedeschi associati al personaggio interpretato.⁴³¹

Un'altra categoria di attori cinematografici, già presente prima dell'era Nielsen ma che diviene sempre più numerosa a partire dalla stagione 1911/1912, è composta da celebrità internazionali provenienti da altri ambiti del mondo dello spettacolo, come le già citate Sarah Bernhardt e Sarah Bernhardt, che non sono utilizzate soltanto in funzione di nobilitazione del prodotto cinematografico, ma risultano anche un buon richiamo per la maggior parte del pubblico. Queste celebrità, oltre a suscitare curiosità nello spettatore, conferiscono al personaggio o addirittura all'intero film un'identità peculiare proveniente dall'immagine che lo spettatore stesso ha di esse e della loro attività extracinematografica. Un'altra categoria di attori che potremmo citare è quella della *picture personalities*, un termine, come già ricordato, coniato da Richard de Cordova per indicare quegli interpreti americani del grande schermo la cui riconoscibilità dipende quasi esclusivamente da precedenti apparizioni cinematografiche.⁴³² Le *picture personalities*, per De Cordova, sono quegli interpreti sui quali esiste un discorso pubblico di natura professionale che non coinvolge alcun aspetto della vita privata.⁴³³ Le analisi dell'americano devono essere però adattate a contesti nei quali non si è ancora sviluppato un dibattito sistematico relativo al cinema. Nel caso svizzero, allora, definiamo *picture personalities* tutti quegli interpreti che, pur emancipandosi da altre serie culturali rispetto a quella cinematografica, non costituiscono l'unica attrazione della *séance*. Un esempio su tutti è quello di

Odéon-Theater (Fr. Tope), Herrn André Calmette vom Gymnase-Theater (Jasper), Herrn Felix Ganders vom Athénée-Theater (Edwin Drood). Per il secondo film è segnalata soltanto la presenza di Fräulein Bovy della Comédie française. I nomi dei registi dei due film e il titolo originale del secondo non sono stati identificati.

⁴³¹ TdSZ, 6 luglio 1912, n. 157, p. 13. I nomi degli attori e dei personaggi sono i seguenti (caratteri non miei): «DER MAJOR, Herrn Nierendorf (Lessing-Theater, Berlin); DIE MAJORIN, Maria Reisenhofer (Residenz-Theater, Berlin); HORST, beider Sohn, Erich Kober (Neues Schauspielhaus, Berlin); DER ARZT, Bruno Harprecht (Berliner Theater, Berlin)».

⁴³² Cfr. De Cordova 2001.

⁴³³ Cfr. De Cordova 2001.

Max Linder che, prima di accedere allo statuto divistico, è segnalato, come abbiamo visto, come personalità che il pubblico ha imparato oramai a riconoscere.⁴³⁴ Non è sempre facile operare dei distinguo all'interno delle varie categorie di interpreti, soprattutto in un panorama così vario e non ancora del tutto istituzionalizzato come quello dei primi anni Dieci e, soprattutto, in un contesto come quello di Zurigo in cui fino al 1913 non si hanno altre fonti se non annunci e programmi di sala. Tuttavia, anche a Zurigo, è facile osservare come la star si erga al di sopra degli altri tipi d'attore. Sulla scorta delle nostre osservazioni empiriche, come abbiamo detto, abbiamo definito la star vera e propria come un interprete certamente rinomato e apprezzato che ha, inoltre, le caratteristiche di un vero e proprio marchio di fabbrica, di un brand. Un interprete che riesce a legare indissolubilmente il proprio nome d'artista, ad esempio, a un'intera serie di film, a svincolarsi almeno in parte dall'immagine d'artista proveniente da attività extra-cinematografiche e, soprattutto, a costituire l'attrazione principale della *séance*.

Henny Porten a partire dalla stagione zurighese 1912/1913 perde l'anonimato ed entra direttamente nel firmamento divistico. Il nome della storica rivale di Asta Nielsen compare in un annuncio relativo al film *Des Lebens Würfelspiel* (*Schuld und Sühne* Adolf Gärtner 1911 D) il 17 ottobre 1912.⁴³⁵ L'attrice alle dipendenze di Oskar Messter è definita senza mezzi termini «Deutschlands grösste Kinodiva»,⁴³⁶ mentre la coprotagonista Saharet è associata all'epiteto di «australische Tanzdiva»,⁴³⁷ quasi a rimarcare, oltre all'esotismo, l'appartenenza a un'altra serie culturale rispetto a quella cinematografica. Da qui in avanti l'ascesa della diva tedesca nel contesto

⁴³⁴ Ilse Oeser e Hugo Flink potrebbero essere considerate altre due *screen personalities*.

⁴³⁵ TdSZ, 17 ottobre 1912, n. 245, p. 5.

⁴³⁶ «La più grande diva della Germania» (TdSZ, 17 ottobre 1912, n. 245, p. 5).

⁴³⁷ «La diva-danzatrice australiana» (TdSZ, 17 ottobre 1912, n. 245, p. 5).

zurighese sarà inarrestabile e i suoi film riempiranno i programmi di molte sale zurighesi.⁴³⁸

Nella stessa pagina dell'annuncio di *Des Lebens Würfelspiel* ritroviamo anche quello del film *Die Bajadere* (Max Obal 1912 D), con Lissi Nebuschka, quarta pellicola dell'omonima serie.⁴³⁹ L'attrice è definita come la nuova stella dell'arte cinematografica. Si tratta infatti di una delle prime attrici ingaggiate dalla Internationale Films-Vertrieb-Gesellschaft di Christoph Mülleneisen per tentare (invano) di replicare il successo di Asta Nielsen.⁴⁴⁰ Un tentativo che si avvicina addirittura al plagio della star danese.⁴⁴¹

⁴³⁸ A partire dalla stagione 1913/1914, Henny Porten insidia fortemente il primato di Asta Nielsen. L'attrice è definita «Die beliebte Kinoschauspielerin» (TdsZ, 23 gennaio 1913, n. 19, p. 6); «Die beliebteste Kinoschauspielerin der Gegenwart in der Hauptrolle» (TdsZ, 12 settembre 1913, n. 261, p. 5); «Der beliebte Kinostar» (TdsZ, 6 novembre 1913, n. 214, p. 6); compare decine di volte come poche altre star in pose fotografiche in primo piano. Si cfr. la figura II/20 alle fine di questo paragrafo.

⁴³⁹ TdsZ, 17 ottobre 1912, n. 245, p. 5.

⁴⁴⁰ Questo è quello che riporta il testo dedicato all'attrice e pubblicato nella piattaforma online dedicata alla Storia del cinema dell'Hochschule di Hannover (University of Applied Science and Arts): «1911 beteiligt sich der Wilhelmshavener Kinobetreiber und Filmproduzent Christoph Mülleneisen an der soeben von Asta Nielsen gegründeten "Internationalen Filmvertriebs-Gesellschaft". Auf diese Weise sichert sich der clevere Geschäftsmann das Premierentrecht an den zugkräftigen Asta-Nielsen-Filmen. Auf der Suche nach neuen Talenten für seine Produktionsfirma engagiert er 1912 die junge Wilhelmshavener Theaterschauspielerin Lissi Nebuschka, die Asta Nielsen frappierend ähnlich sieht. Im gleichen Jahr entstehen Probeaufnahmen, die der Hannoveraner Karl Hasselmann fotografiert. Lissi Nebuschka übernimmt anschließend in mindestens sieben Filmen die weibliche Hauptrolle, so etwa in dem Zirkusdrama DER TODESSTURZ (1912, Max Obel, Kamera: Karl Hasselmann) oder in DIE BAJADERE (1912, Max Obel, Kamera: Georg Furkel)» In: http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/niedersaechsische_filmgeschichte/filmschaffende/mno/nebuschka-lissi.html (Ultima consultazione: 13 dicembre 2013).

⁴⁴¹ «Mülleneisen ist ein gewiefter Geschäftsmann, der daraufhin Lissi Nebuschka der Öffentlichkeit als „die deutsche Asta Nielsen“ präsentiert und mit einem für die Branche bis dato nicht gekanntem Aufwand bewirbt. Damit wird erstmals im europäischen Kino ganz bewusst und medienwirksam das Plagiat eines Stars erfunden. Es wird auch nicht zunächst ein einzelner Film mit der Nebuschka angekündigt, sondern in sicherer Erwartung des finanziellen Erfolges gleich eine ganze Serie. Nebuschkas äußere Erscheinung wird in Frisur und Make-Up noch stärker der Nielsen angeglichen, was die tatsächlich vorhandene physiognomische Ähnlichkeit verblüffend verstärkt». (CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film, LG 42).

Altre personalità che si distinguono rispetto alle altre e che sembrano raggiungere la condizione divistica sono sicuramente Viggo Larsen e Wanda Treumann. All'inizio della stagione 1912/1913 li ritroviamo ancora in alcuni annunci senza che il loro nome sembri essere messo in evidenza più di una qualsiasi altra *picture personalities*.⁴⁴² Sul finire della stessa stagione, invece, è il Löwenkino che punta sulla loro fama per attirare nuovo pubblico lanciando una campagna pubblicitaria alquanto aggressiva. Il film da loro interpretato *Freiheit oder Tod* (Viggo Larsen 1912 D) è presentato come «eine Tragödie unter Wasser in 3 Abteilungen» ed è proiettato in esclusiva dalla sala situata nella centrale Rennweg.⁴⁴³ Successivamente ritroviamo il film proiettato in sale più popolari come il Volks-Kino-Theater Wunderland.⁴⁴⁴ Il 24 aprile 1913 un altro film del duo Viggo Larsen – Wanda Treumann è programmato nel centrale Löwen-Kino, *Das Abenteuer der Lady Glane* (Viggo Larsen 1913 D), che sembra non impegnare nello stesso sforzo pubblicitario la sala del centro cittadino.⁴⁴⁵ Soltanto due giorni più tardi è invece riannunciato in pompa magna come il secondo film della Treumann – Larsen – Serie.⁴⁴⁶

Un altro nome che appare a più riprese nella stagione 1912/1913 e 1913/1914 è quello di Susanne Grandais, la stella della Gaumont che ormai da tempo era conosciuta per le numerosissime interpretazioni nei film di Louis Feuillade e di Léonce Perret ma che fino al 1913 non è nominata nei paratesti

⁴⁴² TdSZ, 7 settembre 1912, n. 211, p. 13 e TdSZ, 3 ottobre 1912, n. 233, p. 5. I due film in questione sono *Opfertod* (Viggo Larsen 1912 D) e *Nachtgestalten* (Viggo Larsen 1912 D).

⁴⁴³ «Una tragedia sott'acqua in tre parti» (TdSZ, 4 aprile 1913, n. 78, p. 5). Si cfr. la figura II/18 alla fine di questo paragrafo.

⁴⁴⁴ TdSZ, 19 aprile 1913, n. 91, p. 12.

⁴⁴⁵ TdSZ, 24 aprile 1913, n. 95, p. 5. Lo stesso giorno il Mercatorium – Kino e il Kino Sihlbrücke annunciano in programma *Die Sphinx* (Eugene Illés 1913 D) e *Verschollen* (Tit. orig. *Padre Dante Testa* 1913 I) rispettivamente con Erna Morena, «welche „Asta Nielsen“ übertrifft» e il «berühmte italienische Künstler Commendatore Ernesto Zacconi». Ovviamente non si tratta di Ernesto bensì di Ermete Zacconi.

⁴⁴⁶ TdSZ, 27 aprile 1913, n. 97, p. 13.

per un'esplicita politica della casa di produzione francese.⁴⁴⁷ Nel contesto zurighese la ritroviamo a caratteri microscopici in un annuncio del Cinema Palace del 7 gennaio 1913⁴⁴⁸ e dopo due giorni molto più in evidenza in un altro del Löwen-Kino, che sembra la sala più attenta a promuovere film con la presenza di star di grande fama.⁴⁴⁹ I film in programma sono tre: al cinema Palace *Verklungene Lieder* (Léonce Perret 1913 F), mentre al Löwen *Die Heimatlosen* (Viktoria 1913 H) e *Die Spitzenklöpplerin* (*La Dentellière* Léonce Perret 1913 F).⁴⁵⁰ I tre film in questione sono presentati dalle due sale come lontani dal melodramma sensazionalistico tanto in voga. In particolare, è nell'annuncio del Löwen-Kino che si dichiara che le due pellicole proiettate sono una chiara protesta nei confronti di quelle che sono definite le irragionevoli ostilità nei confronti delle rappresentazioni cinematografiche e dichiara che il film è destinato a intrattenere il pubblico più serio. I film interpretati da Susanne Grandais sembrano riscuotere un ottimo successo tanto che sono programmati a più riprese e in più sale cittadine.⁴⁵¹ Negli annunci dei suoi film viene descritta come un grande artista cinematografica, come la più grande star francese, è paragonata ad Asta Nielsen ed è tra le prime attrici cinematografiche a comparire in foto sul *Tagblatt der Stadt Zürich*.⁴⁵²

Tra le star maschili è invece Valdemar Psilander a farla da padrone. Lo ritroviamo citato già alla fine della stagione cinematografica 1912/1913.⁴⁵³ Ma è soltanto a partire dalla stagione successiva, però, che ci si accorge della sua importanza: il solito Löwen Kino organizza a maggio la Psilander-Woche, la

⁴⁴⁷ Sulla prima fase della carriera di Susanne Grandais con Perret cfr. Bastide – Gili (a cura di) 2003 e Taillé 2006. Sul rapporto dell'attrice con Feuillade cfr. almeno Gauthier – Lacassin (a cura di) 2006.

⁴⁴⁸ TdSZ, 7 gennaio 1913, n. 5, p. 6.

⁴⁴⁹ TdSZ, 9 gennaio 1913, n. 93, p. 5.

⁴⁵⁰ Il regista del secondo dei tre film non è stato identificato.

⁴⁵¹ Durante tutto il 1913 la ritroviamo a più riprese all'*Apollo*, al *Zürcherhof*, al *Löwenkino*.

⁴⁵² TdSZ, 11 settembre 1913, n. 213, p. 4; TdSZ, 9 ottobre 1913, n. 237, p. 5; TdSZ, 6 novembre 1913, n. 261, p. 4. Si cfr. la figura II/25 alla fine di questo paragrafo.

⁴⁵³ TdSZ, 24 luglio 1913, n. 171, p. 6. Il film è *Ein Muttergeheimnis* ed è programmato dal Löwen-Kino.

settimana dedicata a Psylander, segnando un ulteriore passo in avanti nella politica di promozione delle sale attraverso il nome degli attori.⁴⁵⁴ Il 14 maggio 1914, è annunciato il film *Die Stimme des Gewissens* e l'attore protagonista non è presentato soltanto con i soliti sintetici epiteti della pubblicistica cinematografica, ma con una più ampia descrizione. La pubblicità dichiara, come avviene per molte altre star del grande schermo, che Valdemar Psylander è «der Liebling des internationalen Kino-Publikums»⁴⁵⁵ ma poi aggiunge:

Was sagt man über Waldemar Psilander? Wenn an einem und durch einen – so hat die Kinematographie an und durch Waldemar Psilander ihre künstlerische Vollwertigkeit bewiesen. Sie hat ihn aus dem Dunkel einer unbekannteren Verborgenheit heraufgehoben, entdeckt, zu einer Berühmtheit gemacht; er hat sie als der erste auf die höchste künstlerische Höhe gebracht, hat ihr das Maß der Beurteilung als Kunstform geschenkt. Sie war die Befreiung seiner künstlerischen Persönlichkeit; er wurde ihr Prophet, der durch sein Können ihr die Wege wies, ihre Gegner entwappnete, ihr ganze Länder, ja fast den gesamten Erdball, zu Füßen legte.⁴⁵⁶

Il salto di qualità è evidente: la pubblicità diviene (o si finge) palesemente specchio di quella sfera pubblica cinematografica, di quella *Kinoöffentlichkeit*, che inizia ad emergere con prepotenza negli anni Dieci, che diviene sempre più visibile, e che è occupata per buona parte dai giudizi, dalle considerazioni sugli interpreti cinematografici e, in particolare, sulle star.⁴⁵⁷ Il mettere in evidenza il «si dice» in pubblicità riproduce o simula infatti il giudizio degli addetti ai lavori o del pubblico più preparato. Inoltre, l'annuncio si lascia andare a considerazioni su Psilander dichiarando: «sein delikates, nie übertreibendes

⁴⁵⁴ TdSZ, 12 maggio 1914, n. 110, p. 6; TdSZ, 13 maggio 1914, n. 111, p. 6.

⁴⁵⁵ «Il preferito del pubblico internazionale» (TdSZ, 14 maggio 1914, n. 112, p. 5).

⁴⁵⁶ «Che cosa si dice su Valdemar Psilander? Se la cinematografia ha dimostrato il suo pieno lavoro è grazie a lui e attraverso di lui. La cinematografia lo ha tirato fuori dall'oscurità e l'ha fatto diventare una celebrità. Lui l'ha portata per primo ai più alti livelli artistici, gli ha regalato la misura del giudizio come forma d'arte. Lei è stata la liberazione della sua personalità artistica. Lui ne è diventato profeta, attraverso il suo talento ne ha ampliato gli orizzonti, ne ha disarmato i nemici, facendo crollare ai suoi piedi nazioni intere e quasi tutto il mondo» (TdSZ, 14 maggio 1914, n. 112, p. 5). Il film *Die Stimme des Gewissens* non è stata identificato. Si cfr. Le figure II/22 e II/23 alla fine di questo paragrafo.

⁴⁵⁷ Sul concetto di *Kinoöffentlichkeit* cfr. Müller – Segeberg 2008 e Tröhler 2010.

Spiel stempelt auch obiges Filmdrama zu einem Cabinetstück kinematographischer Darstellungskunst».⁴⁵⁸ In questo caso è il giudizio critico-estetico che irrompe nella sfera promozionale, segno che non basta più soltanto fornire le generalità di un attore, occorre anche dargli un'identità professionale, in maniera tale che possa qualificarsi al meglio sia come artista, sia come marchio di fabbrica. Questo tipo di annunci diviene sempre più frequente. L'attore diviene un potente strumento per affermare la moralità degli spettacoli cinematografici, la loro qualità e la loro appartenenza a pieno diritto alla sfera dell'arte. La garanzia di qualità proviene ora anche e soprattutto dalla recitazione, dal decoro, dall'abilità nel rappresentare sentimenti ed emozioni e soprattutto dalla capacità di conquistare lo spettatore.

⁴⁵⁸ «La sua recitazione delicata, mai esagerata, contrassegna anche il sopraccitato dramma cinematografico come un pezzo di rappresentazione artistica» (TdSZ, 14 maggio 1914, n. 112, p. 5). Questo fenomeno è registrabile sin a partire dai primi annunci dei film di Asta Nielsen ma nel caso di Psilander diviene particolarmente evidente e marcato. Si cfr. la figura II/24 alla fine di questo paragrafo.

II/16 - II/17: Annunci TdSZ relativi al primo episodio della serie di Zigomar (22 settembre 1911) e al film Mädchenhandel (22 giugno 1911)

Löwen-Kino Rennweg

Um den vielseitigen Wünschen unserer werten Kundschaft entgegen zu kommen, bringen wir von Freitag den 22. bis und mit 28. September den Aufsehen erregenden Welterschlager

ZIGOMAR

Der Verbrecher-König von Paris

Der grandioseste Kriminalroman, den die Kinematographie je darstellte. — Durch eine Reihe glänzender Bilder aus dem eleganten Verbrechertum, der Halbwelt, mit dem Variété sieht sich der Kampf zwischen dem genialsten Detektiven und dem an List und Geistesgegenwart ebenbürtigen Verbrecher.

1. Die Geheimnisse der Kirche von St. Magloire. — 2. Die Verbrechergruft. — 3. Im Schlupfwinkel der Diebe. — 4. Zigomars Menschenfalle. — 5. Der falsche Armenier. — 6. **Zigomar in der Schweiz!**
 a) Der rätselhafte Hoteldieb in Grindelwald; b) Die Verhaftung am Abgrund; c) Entwischt. — 7. Ein Maskenfest in Moulin Rouge. — 8. Die schöne Tänzerin Tamés. — 9. Im Flammenmeer des Ballsaals. — 10. Leichenräuber. — 11. In Flagranti erwischt. — 12. Unter Trümmern begraben.

Ganz besonders machen wir auf den feenhaft faszinierenden Irrlichtertanz aufmerksam. Schönes Ergänzung-programm.

Löwen-Kino Rennweg

Hans Pfenninger.

1000 Franken Belohnung!

demjenigen, welcher nachbenannte Personen heute in Zürich so ausfindig macht, dass wir sie IN PERSONO dem Publikum präsentieren können.

Detektiv Kenny (Vigo Larsen) und Frä. Edith besuchten kürzlich die Vorstellungen der Elektr. Lichtbühne Centraltheater und Badenerstrasse 14 als Gast der Direktion. Jedermann erhält einen Begriff von der Bedeutung dieser Künstler in

Mädchenhandel

dramatische Schilderung aus den Niederungen des Lebens in 3 Akten, welches Drama ab Freitag den 23. Juni mit **einstündiger Spieldauer** gezeigt wird in der

Elektrischen Lichtbühne

Centraltheater u. Theater Badenerstrasse 14
 Weinbergstr. -39043- Ecke Bäckerstr.

II/18: Annuncio TdSZ relativi al film Freiheit und Tod (4 aprile 1913) con Wanda Treumann e Viggo Larsen

4. April 1913. Tagblatt der Stadt Zürich Nr. 78. Seite 5.

Die größte Sensation der Saison

Wanda Treumann

Freiheit oder Tod

Eine Tragödie unter Wasser
in 3 Abteilungen.

In den Hauptrollen:
Wanda Treumann — Viggo Larsen.

Das unübertreffliche rasige Spiel dieser beiden Lieblinge des Kinopublikums stellt alles andere Gebotene weit in den Schatten. :: :: ::

Alleiniges Erstaufführungsrecht

Viggo Larsen

Löwen-Kino Rennweg

II/18: Annuncio TdSZ relativi al film Zonza (10 novembre 1911) con Émilie Marie Bouchaud (Polaire). Si tratta del primo annuncio che reca anche un'immagine dell'artista

10. November 1911. Exemplar der Stadt Zürich Nr. 265. Seite 7.



Mlle. La Polaire

Freibillete ungtig

Die berühmte Pariser Tänzerin und Schauspielerin

Mlle. La Polaire

halb Araberin, halb Französin, ein hervorragendes Talent für rassige Tänze, spielt in einer Serie Mimodramen, die von Direktor Dr. Rh. Bruck vom Düsseldorfer Schauspielhaus verfasst sind, die Hauptrollen.

Mlle. La Polaire

beginnt ihre kinematographische Gastspielserie in

vom 10.—17. Nov. **„Zonza“** vom 10.—17. Nov.

Tragödie in 2 Akten

von Dr. Rh. Bruck, Direktor des Düsseldorfer Schauspielhauses, gespielt von Mitgliedern desselben Theaters und Mlle. Polaire als cubanische Tänzerin in der Hauptrolle im

-19106-

Löwen-Kino Rennweg

Alleinaufführungsrecht.

II/19-II/20: Annuncio TdSZ di Der Feind im Land (23 gennaio 1913) con fotografia di Henny Porten in posa e annuncio di Quo vadis? (27 giugno 1913) con illustrazioni tratte dal film

KINEMATOGRAPH
ZÜRCHERHOF
Sonnenquai - Bellevueplatz
AUG. u. ALEX. HIPLEH



Henny Porten
die beliebteste Kinoschauspielerin
in dem grandiosen Bild :: -54625-
Der Feind im Land!!
Ergreifende Episode aus dem
deutsch-französischen Kriege 1870-71, in 4 Akten.

27. Juni 1913. Exemplar der Stadt Zürich Nr. 148. Seite 5.

Löwen-Kino Rennweg

Ab Donnerstag den 3. Juli 1913

„Quo vadis?“

Tragödie einer untergehenden Welt nach dem Roman von H. Sienkiewicz, 6 Akte. - Spieldauer 2 1/2 Std.
Am Fingel: Herr Walter Weidmann.



Nachdem die Presse unsere Vorstellungen in der Tonhallenkommission rezensiert hat, verbleiben wir nicht, das Meisterwerk kinematograph. Darstellung und Regie nochmals während 7 Tagen in je 4 Vorstellungen in unserem Theater zu zeigen. Allen denen, die wegen Platzmangel in der Tonhalle abgesagt wurden, werden unsere Vorstellungen in populären Preisen willkommen sein.



Preise der nummerierten Plätze Fr. 1.—, 2.— und 2.50. Beginn der geschlossenen Vorstellungen 1/2, 4, 6^{1/2} und 9 Uhr. Um Störungen zu vermeiden bitten wir das Ill. Publikum sich zu Beginn der Vorstellungen einzufinden. — Vorkauf für sämtliche Vorstellungen ab heute zu unserer Kasse. Während der „Quo vadis“ Woche haben Abonnements, Ermäßigungen und Freibillete keine Gültigkeit.

II/21-II/22-II/23-II/24: Alcuni annunci TdSZ (12-14 marzo 1914) relativi all'attore Waldemar Psilander

LÖWEN-KINO
Rennweg.

Ab heute:
Waldemar Psilander
der Liebling des internationalen Kino-Publikums
in:
Die Stimme des Gewissens
Nordisches Drama aus der Lebewelt
in 3 Akten

Was sagt man über
Waldemar Psilander?

„Wenn an einem und durch einen — so hat die Kinematographie an und durch Waldemar Psilander ihre künstlerische Vollwertigkeit bewiesen. Sie hat ihn aus dem Dunkel einer unheimlichen Verborgenheit herausgehoben, entdeckt, zu einer Berühmtheit gemacht; er hat sie als der erste auf die höchste künstlerische Höhe gebracht, hat ihr das Maß der Beurteilung als Kunstform geschenkt. Sie war die Befreiung seiner künstlerischen Persönlichkeit; er wurde ihr Prophet, der durch sein Können ihr die Wege wies, ihre Gegner zu vernichten, ihr ganze Länder, ja fast den gesamten Erdball, zu Füßen legte.“

Sein delikates, nie übertreibendes Spiel stempelt auch obiges Filmdrama zu einem **Cabinetstück** kinematographischer Darstellungskunst.

Außerdem im Programm:
In Schlangengewalt
Gefährliche Abenteuer in den Dschungeln Indiens.
Kampf zwischen Riesenschlange und Mensch.
Grossartige Tieraufnahmen.

Ab heute in jedem Programm die beliebte GAUMONT-Woche.

??????



Mich muss man gesehen haben!

88. Jahrg. 1914. Zeitblatt der Stadt Jülich Nr. 123. Seite 5.



Waldemar Psilander
der beliebte nordische Bonvivant
in ARTHUR SCHNITZLER'S
LIEBELEI
Ein Volksstück in 4 Akten.

Die „Tragedie des süßen Mitleids“ hat man dieses erfolgreichste Bühnenwerk des Wiener Dichters genannt. Auch im Filmstück kommt diese Auffassung zum Ausdruck. Den heiteren Stunden der Lust, mit denen die „Liebeleie“ anhebt, folgt die düstere Lösung in Verzweiflung und Tod. Der Regisseur und die Darsteller des Kinostückes sind dem Dichter in künstlerisch-vornehmer Weise gerecht geworden. Die gemütvollen sentimentale Christine und ihr Gegensatz, die leichtsinnige, lustige Mizzi, der Herzensbrecher Fritz Lohmeier, von Waldemar Psilander gespielt, und sein joviale Freund Theodor, so alle finden wir mit originaler Treue im Filmwerk wieder, das auch eine grosse Rolle von Szenen enthält, die im Theaterstück wegen der Unmöglichkeit der oftmaligen Veränderung des Schauplatzes nicht auf die Bühne gebracht werden konnten.



NUR ERSTKLASSIGE PROGRAMME!

Löwenkino Rennweg

KUNSTLERISCHE MUSIKBEGLEITUNG

II/25: Annuncio TdSZ relativo al film Liebes-Intriguen/La vie parisienne (9 ottobre 1913) con due immagini della star Suzanne Grandais

9. Oktober 1913. Tagblatt der Stadt Zürich Nr. 287. Seite 5.

Löwen-Kino Rennweg

Heute und folgende Tage -51899-

II. Premiere der Suzanne Grandais-Serie

Liebes-Intriguen

„La vie parisienne“ Vaudeville in 3 Akten

Dieser amüsante Ausschnitt aus dem Pariser Leben wird von der entzückenden Pariserin **Suzanne Grandais** so bestrickend und reizvoll verkörpert, dass die Liebes-Intriguen wohl überall, wo man Verständnis für moderne amüsante Kunst hat, begeisterter Aufnahme sicher sind. **Suzanne Grandais** gilt als die **graziöseste u. eleganteste Darstellerin der feinen Komödie.**



II/26: Annuncio TdSZ relativo al film Ich habe ihn zu sehr geliebt!/Ma l'amor mio non muore! (18 giugno 1914) primo grande successo di Lyda Borelli

18. Juni 1914. Tagblatt der Stadt Zürich Nr. 140. Seite 5.

Zürcherhof-Cinema

Sonnenquai AUG. HIPLEH Bellevueplatz.

-36066*

Heute Premiere:

.....ich habe ihn zu sehr geliebt!

Grandioses Meisterwerk in 5 Akten.

LYDA BORELLI

die gefeierte italienische Tragödin in der Hauptrolle. — Die künstlerisch schönen Bilder und das vortreffliche Spiel einer **Lyda Borelli** werden grösste Bewunderung erregen.

II/4. Il ruolo dell'attore nell'affermazione del cinema nella sfera pubblica

Per comprendere al meglio il ruolo dell'attore cinematografico nell'affermazione del cinema come medium di qualità nella sfera pubblica svizzera in generale e zurighese in particolare, oltre alla pubblicità, occorre fare riferimento soprattutto ai quotidiani e alle riviste locali. I contesti svizzero e zurighese non sono certamente i più ricchi a tal proposito. L'interesse dei quotidiani nei confronti del cinema è piuttosto tardivo, anche se non del tutto trascurabile.⁴⁵⁹ A integrare la *mediasfera* che per gli anni Dieci costituisce una fonte preziosissima di ricerca e ci restituisce un'immagine dell'esperienza cinematografica locale sono due riviste: *Kinema* e *Die Ähre*.⁴⁶⁰ In particolare, è la rivista corporativa *Kinema* a offrirci un panorama alquanto ricco sul cinema degli anni Dieci e sui suoi interpreti. Questa rivista, fondata nel 1911 ma disponibile alla consultazione soltanto a partire dal marzo del 1913,⁴⁶¹ ha rappresentato fino al 1919, data della sua chiusura, gli interessi dei proprietari delle sale e dei distributori di film. In ogni numero troviamo una considerevole quantità di pubblicità che spaziano dal prodotto tecnologico o d'arredo destinato ai proprietari delle sale, alle singole pellicole disponibili presso i vari distributori del paese. Tuttavia, la rivista ha lasciato spazio e relativa libertà anche all'emergere di un dibattito, che prendeva piede proprio in quegli anni, sul cinema e sui singoli film. Gli articoli all'interno del settimanale trattano temi di natura tecnica, ma soprattutto si interrogano sulla natura del medium cinematografico e si ergono a difesa del cinema contro gli attacchi di settori della società ostili all'incredibile popolarità che sta via via guadagnando. La

⁴⁵⁹ Sul rapporto tra il più prestigioso quotidiano zurighese, la *Neue Zürcher Zeitung*, e il cinema muto cfr. Güttinger 1992.

⁴⁶⁰ Cfr. Prodolliet 1975: 12, 22, 70-72.

⁴⁶¹ I primi numeri pubblicati sono introvabili. I numeri rimasti (a partire dal decimo del 1913, datato 8 marzo 1913) sono stati digitalizzati e sono disponibili al seguente indirizzo: <http://www.film.uzh.ch/bibliothek/zeitschriften/kinema.html>.

rivista assume, quindi, una posizione in parte conflittuale in parte dialogica con quel movimento di riforma del cinema, detto *Kinoreformbewegung*, che, a partire dal contesto tedesco, si espande anche nel contesto svizzero.⁴⁶² Come abbiamo detto la considerazione dell'attore gioca un ruolo centrale all'interno della strategia della rivista. Oltre a costituire un ottimo mezzo per promuovere i film nelle pubblicità dei vari distributori del paese, all'attore cinematografico è dedicato ampio spazio nelle critiche dei film, che spesso sono dei semplici resoconti dell'esperienza di visione, in articoli dedicati al mestiere e alla professione, negli aneddoti legati al tale attore o alla tale attrice e, non ultimo, negli scritti più impegnati che presentano un forte taglio estetico e persino prototeorico. La rivista, lo ribadiamo, non era destinata al grande pubblico e, di conseguenza, non restituisce un dibattito rivolto direttamente al pubblico delle sale. Tuttavia, essa riflette consapevolezze e problematiche interne all'industria dell'intrattenimento cinematografico, una nicchia che agisce nell'ombra, che risulta comunque fonte preziosa per il nostro scopo. La rivista riflette, infatti, tra le altre cose, la graduale presa di coscienza dell'importanza dell'attore cinematografico come argomento per sostenere una nobilitazione del medium cinematografico nella sfera pubblica.

La rivista *Die Ähre* invece non è legata a filo diretto al mondo cinematografico. Si tratta della rivista ufficiale degli scrittori svizzeri che a

⁴⁶² La rivista, pubblicata a cadenza settimanale in tre lingue, assume durante il corso della sua esistenza tre differenti sottotitoli: 1) Internationales Zentral-Organ der gesamten Projektions-Industrie und verwandter Branchen / Organe hebdomadaire international de l'industrie cinématographique (1911-1915); 2) Statutarisch anerkanntes obligatorisches Organ des «Verbandes der Interessenten im kinematographischen Gewerbe der Schweiz» / Organe reconnu obligatoire de «l'Union des Intéressés de la branche cinématographique de la Suisse» (1915-1917); 3) Statutarisch anerkanntes obligatorisches Organ des «Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbandes» / Organe reconnu obligatoire de «l'Association Cinématographique Suisse» (1917-1919). A cambiare più volte è anche l'editore: Georges Hipleh jr., Zürich (1911-1913); Karl Graf, Buch- und Akzidenzdruckerei, Bülach (1913-1916); Verlagsanstalt Emil Schäfer & Cie. A.-G., Zürich (1916); «ESCO» A.-G., Publizitäts-, Verlags- und Handelsgesellschaft, Zürich (1917-1918); Zeitungsgesellschaft A.-G., Zürich (1918-1919). In redazione si avvicendano le seguenti personalità: Georges Hipleh jr. Eugen Lenhoff, Emil Schäfer, Paul E. Eckel, Ernst Utzinger, Leo Meyenburg, Edmond Bohy, O. Schneider, D. A. Lang.

partire dal 13 luglio 1913 inaugura una rubrica settimanale dedicata alle critiche dei film. Con questa scelta, come dichiara la direzione della rivista stessa, si riconosce al cinema uno statuto culturale che deve essere assolutamente preso in considerazione dalle persone colte e istruite. Al cinema sono dunque riconosciute potenzialità artistiche, pedagogiche e scientifiche non trascurabili che il pubblico elitario dei letterati elvetici è tenuto a prendere in considerazione. Vi si riconosce una certa vicinanza con il teatro, interesse assiduo della rivista, ed è per questo che oltre alle critiche ai film sono offerti temi che riguardano la cinematografia in generale e, soprattutto, in rapporto alle altre arti.⁴⁶³

A fare da *trait d'union* tra le due riviste, come abbiamo visto, è lo scrittore naturalista tedesco Karl Bleibtreu che nel 1908 si stabilisce a Zurigo e a partire da metà del 1913 comincia regolarmente a scrivere critiche cinematografiche e contributi su tutte e due le riviste.⁴⁶⁴ Karl Bleibtreu è chiamato a rafforzare, dall'alto della sua autorevolezza culturale, la consapevolezza degli addetti ai lavori rispetto all'importanza e al valore dell'attività che stanno portando avanti con molta fatica da qualche anno. Siamo nel periodo in cui nel contesto cinematografico zurighese è scoppiato il caso *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni 1913 I) e da lì a poco imperverserà il film *Die Letzte Tage von Pompeji* (*Gli ultimi giorni di Pompei* Mario Caserini 1913 I). Con queste due opere ci troviamo di fronte a un vero e proprio caso mediatico. Con *Quo vadis?*, in particolare, s'inaugura la pratica di organizzare proiezioni appositamente dedicate alla carta stampata. La copertura dell'evento è davvero straordinaria e gli elogi della pellicola italiana non si contano: i giornali *Neue Zürcher Zeitung*, *Zürcher Post*, *Volksrecht*, *Freitagszeitung*, *Schweizerische Bürgerzeitung*, *Neue Zürcher Nachrichten* recensiscono il film con elogi impensabili fino a qualche

⁴⁶³ Cfr. *Die Ähre*, 13 luglio 1913 pubblicato anche in Güttinger (a cura di) 1984: 248.

⁴⁶⁴ Cfr. Fritz Güttinger (a cura di) 1984: 207. Karl Bleibtreu inizia a scrivere su *Kinema* tra il maggio e il giugno del 1913, mentre offre la sua collaborazione per *Die Ähre* dal 13 luglio 1913 fino al 2 agosto 1914 e poi ancora dal novembre 1914 al gennaio dell'anno successivo.

mese prima.⁴⁶⁵ Ancor di più ci si accorge delle potenzialità del cinema, capace di restituire sugli schermi due romanzi di grande successo, di far rivivere allo spettatore le atmosfere della romanità in tutti i suoi aspetti, persino quelli più quotidiani e triviali. Karl Bleibtreu comincia, quindi, a scrivere in un momento propizio e ha gioco facile nell'argomentare che il cinema è la nuova arte del secolo. La grandiosità di queste due pellicole è lì a sostenere le sue tesi.⁴⁶⁶ Ma l'autore tedesco non si limita a elogiare questi due film così particolari, anzi giudica problematica, almeno per *Quo vadis?*, l'esorbitanza dei costi, dovuta anche all'intenzione dei produttori italiani di restituire quanto più fedelmente i tratti dell'opera romanzesca.⁴⁶⁷ Karl Bleibtreu ama anche i film da feuilleton, sicuramente più raffazzonati del peplum italiano, i polizieschi per esempio,⁴⁶⁸ apprezza i comici,⁴⁶⁹ va in visibilio per i dal vero⁴⁷⁰ ma, soprattutto, ama l'interprete cinematografico. In lui risiedono molte delle potenzialità artistiche del nuovo medium, secondo il tedesco. Il suo è uno sguardo molto attento e critico. Non lesina stroncature e scale di valore.⁴⁷¹ Sembra meno interessato all'aura divistica, quanto piuttosto all'arte pura dell'attore, alla sua capacità di imporre presenza, di suscitare emozioni attraverso il linguaggio del corpo e di farlo con naturalezza. Non ama istrionismo, narcisismo ed eccessi.⁴⁷² Per lui

⁴⁶⁵ *Kinema*, 26 aprile 1913, n. 17,

⁴⁶⁶ *Kinema*, 14 giugno 1913, n. 24, p. 4; *Die Ähre*, 14 settembre 1913.

⁴⁶⁷ L'autore esprime queste idee nel suo lungo intervento intitolato *Theater und Kino* pubblicato su più numeri della rivista *Kinema* e anche in Güttinger (a cura di) 1984: 239-240.

⁴⁶⁸ *Theater und Kino* in Güttinger (a cura di) 1984: 239-240.

⁴⁶⁹ Non tutti i comici sono però considerati allo stesso modo da Bleibtreu che non sembra apprezzare molto le «*Verrenkungen*», le contorsioni degli attori che interpretano Polidor e Onésime, ovvero Ferdinand Guillame e Ernest Bourbon (Cfr. *Die Ähre*, 19 luglio 1914 pubblicato anche in Güttinger (a cura di) 1984: 277).

⁴⁷⁰ *Theater und Kino* in Güttinger (a cura di) 1984: 209.

⁴⁷¹ *Die Ähre*, 1 febbraio 1914 in Güttinger (a cura di) 1984: 271.

Albert Bassermann è stroncato a più riprese per l'interpretazione in *Der Andere* (Max Mack 1913 D), ma poi, chiamato alla prova d'appello in *Der letzte Tag* (Max Mack 1913 D) è promosso senza riserve.

⁴⁷² Cfr. *Theater und Kino* in Güttinger (a cura di) 1984: 243. Karl Bleibtreu critica, ad esempio, Ermete Zacconi nel film *Der Verschollene* (*Lo scomparso*) e la scelta di chiudere il film con un epilogo extradiegetico in cui si accomiata dal pubblico vestito in frac. Cfr. *Die Ähre*, 20 luglio 1913 pubblicato in Güttinger (a cura di) 1984: 252-253.

l'attore di qualità riesce a riscattare persino una narrazione che fa acqua da tutte le parti o una messa in scena non impeccabile.⁴⁷³

Capofila della schiera d'interpreti amati dal critico non poteva che essere Asta Nielsen. L'attrice danese diviene il metro di paragone costante per valutare molte delle performance attoriali commentate da Bleibtreu.⁴⁷⁴ L'attrice è la dimostrazione vivente della differenza sostanziale tra quella che lui definisce «Kinomimik/mimica cinematografica» e il teatro.⁴⁷⁵ Per questo è molto critico rispetto alle prove dei grandi attori teatrali prestati al cinema.⁴⁷⁶ Egli ama a dismisura l'effetto di realtà restituito dalle sue interpretazioni, i guizzi di verità nascosti tra le pieghe del suo pittorialismo discreto.⁴⁷⁷ Asta Nielsen, scrive il critico, «ist in jeder Faser das Leben selbst, die Natur, jeder Zug ist unverfälschte Wahrheit».⁴⁷⁸ Ma non solo. La Nielsen è anche la creatrice del proprio personaggio e non soltanto l'interprete:

Das Licht kam uns von Norden, vor Asta Nielsen verstummt jede Kritik, hier ist schrankenlose Bewunderung oberste Pflicht [...] Die große Asta ist ganz einfach ein Genie, welchen Adelsbrief ich im Gegensatz zum Mißbrauch dieses hohen Wortes nie an Schauspieler, nicht mal an die Duse und Wolter verschwendet wissen will. Die bleiben doch immer nur Reproduzenten, diese Muse dichterischer Mimik hingegen ist ein Schöpferin, selber eine Dichterin, ihr eigener Dichter.⁴⁷⁹

⁴⁷³ Cfr. *Theater und Kino* in Güttinger (a cura di) 1984: 223 e *Die Ähre*, 5 ottobre 1913 in *Theater und Kino* in Güttinger (a cura di) 1984: 267-268.

⁴⁷⁴ Il paragone con la Nielsen è una costante di molte delle critiche del tedesco: Lyda Borelli, Wanda Treumann, Albert Bassermann, Henny Porten, ma anche attrici minori non reggono il confronto con la danese.

⁴⁷⁵ *Die Ähre*, 20 luglio 1913 in Güttinger (a cura di) 1984: 253.

⁴⁷⁶ «Bisher erlebten wir nur Übles von Theaterberühmtheiten im Film, den grimassenschneidenden und alles dreimal unterstreichenden Bassermann obenan, der erst Elementarunterricht bei Asta Nielsen nehmen sollte. Wird man nicht endlich lernen, daß Kinomimik und Theater zwei ganz verschiedene Dinge sind» (*Die Ähre*, 20 luglio 1913 in Güttinger (a cura di) 1984: 253).

⁴⁷⁷ Sul concetto di pittorialismo rimandiamo a Brewster – Jacobs 1997.

⁴⁷⁸ *Die Ähre*, 27 luglio 1913 in Güttinger (a cura di) 1984: 256.

⁴⁷⁹ *Die Ähre*, 27 luglio 1913 in Güttinger (a cura di) 1984: 256.

Nelle parole del critico torna il famoso paragone con Eleonora Duse, lanciato dai produttori dell'attrice, anche se qui si arriva a postulare addirittura una superiorità della maggiore interprete cinematografica rispetto alla più illustre attrice teatrale del periodo. Il paragone è meno banale di quanto possa apparire. La superiorità dell'attrice cinematografica non deriva da un talento più spiccato, quanto piuttosto dalle possibilità offerte all'attore dal cinema, e negate dal teatro, di diventare poeta dell'opera drammatica stessa. La scoperta dell'attore sembra coincidere con il più alto livello di glorificazione dello stesso, con il più ampio margine di libertà ad esso concesso: quello della creazione libera e indipendente. Questo *topos* critico-teorico tornerà anche nella letteratura successiva. Béla Balázs,⁴⁸⁰ Umberto Barbaro,⁴⁸¹ Heide Schlüpmann,⁴⁸² tutti autori interessati all'opera della tedesca, torneranno a più riprese su tale concetto, anche se con sfumature differenti.

Ecco qui uno di quegli esempi di quella che amo definire prototeoria, sulla scorta delle considerazioni di Giovanna Grignaffini riguardanti la riflessione sul cinema all'epoca del muto,⁴⁸³ ovvero un tipo di riflessione asistemica, dislocata, talora non del tutto cosciente, tipica degli anni Dieci, epoca in cui la riflessione cinematografica non si è ancora del tutto istituzionalizzata ed è alla ricerca di categorie indipendenti rispetto ad altre arti.⁴⁸⁴ Asta Nielsen è per Bleibtreu l'argomento principale per difendere il cinema dagli attacchi dei settori più conservatori della società:

Jene Toren und Ignoranten, die vom Kino als von einer Jahrmarktsbühne reden, müßten an den Ohren hierher geschleift werden, um die höchste Kunst zu

⁴⁸⁰ Cfr. Balázs 2008 (1924) e pure la raccolta dei suoi scritti in Balázs 1982.

⁴⁸¹ Cfr. Barbaro 1937; Barbaro 1938 e Barbaro – Chiarini (a cura di) 1938.

⁴⁸² Cfr. Schlüpmann 1990.

⁴⁸³ Cfr. Grignaffini 1989.

⁴⁸⁴ Il metro di paragone costante per il cinema è, per Bleibtreu, il teatro. Egli non disdegna però anche considerazioni che riguardano il rapporto tra cinema e letteratura.

schauen. Gewiß, eine Schwalbe macht keinen Sommer, aber daß Asta Nielsen möglich wurde, verdankt man dem Kino und das ist Ruhm genug.⁴⁸⁵

Le argomentazioni addotte da Bleibtreu ritornano spesso sulle colonne di *Kinema* anche in altri autori, soprattutto durante il 1913 e il 1914, anni cruciali per l'affermazione del cinema a Zurigo e nella Svizzera intera. Si tratta sia di articoli appositamente selezionati da altre testate, soprattutto svizzere e tedesche, sia di articoli appositamente scritti per la rivista.⁴⁸⁶ In un contributo apparso nel marzo del 1913, che riporta un pezzo apparso sul quotidiano *Berner Tagblatt*, si parla del superamento dello stadio infantile da parte del cinema, dei suoi progressi.⁴⁸⁷ L'anonimo commentatore, come Bleibtreu, intuisce l'evoluzione storica del medium cinematografico.⁴⁸⁸ Il discredito sul cinema delle origini non deve scandalizzare, si tratta infatti, in tutti e due i casi, di sostenere l'idea del cinema come fatto d'arte e per farlo occorre valorizzare l'attore, la sua scoperta. Come per Bleibtreu, anche in questo caso è proprio la qualità delle interpretazioni di Asta Nielsen a supportare le argomentazioni del giornalista.⁴⁸⁹

In un altro numero della rivista troviamo invece un'intervista con l'attrice apparsa sul *Neues Wiener Abendblatt*, in cui Asta Nielsen racconta

⁴⁸⁵ «Gli stolti e gli ignoranti, che parlano di cinema come di un palcoscenico da fiera, dovrebbero essere trascinato per le orecchie, per vedere la più grande arte. Certo, una rondine non fa primavera, ma che Asta Nielsen sia diventata possibile, si deve al cinema e questa è una gloria sufficiente» (Karl Bleibtreu, *Die Ähre*, 27 luglio 1913 in Güttinger (a cura di), 1984: 256).

⁴⁸⁶ Tutti gli articoli, anche se non sono stati scritti appositamente per la rivista ma selezionati da altre testate, riflettono comunque problemi centrali per il contesto cinematografico svizzero in generale e zurighese in particolare e, quindi, entrano di diritto a far parte del dibattito locale.

⁴⁸⁷ Sembra inutile rimarcare la distanza rispetto a questi giudizi nei confronti del cinema delle origini. Ciò che a noi interessa qui è il precoce senso d'alterità che i commentatori agli inizi degli anni Dieci avvertono rispetto al cinema di pochi anni prima. Nella *seconda époque* sembra nascere un coscienza del processo storico-cinematografico.

⁴⁸⁸ Nell'apertura dell'articolo si sottolinea la straordinarietà del fatto che un quotidiano rinomato parli di cinema e che, soprattutto, lo faccia in termini apologetici.

⁴⁸⁹ *Kinema*, 8 marzo 1913, n. 10, p. 6.

aspetti della sua professione a partire da aneddoti legati al suo esordio e alla sua poetica.⁴⁹⁰ Anche questa intervista nasconde un intento apologetico nei confronti della settima arte e costituisce il primo tentativo di costruire un'immagine privata dell'attrice sulle colonne della rivista.

L'attrice danese non è l'unica ad attrarre l'attenzione della redazione. Anche *Der Andere* e l'interpretazione di Albert Bassermann ritornano più volte. In questo caso ci troviamo di fronte nello stesso tempo sia a uno dei più fulgidi esempi di *Autorenfilm*, il primo di una non lunghissima serie, sia all'ingaggio di un'eminenza del teatro tedesco. Come la valorizzazione dell'attore, così anche l'utilizzo di soggetti scritti da famosi letterati ha lo scopo di nobilitare il medium cinematografico. Il consenso nei confronti di Bassermann, dobbiamo dirlo, non è però unanime. A lui si rimprovera l'incapacità di adattare la performance al nuovo medium, soprattutto per quanto riguarda l'esagerazione nella gestualità e le espressioni facciali. In ogni caso la sua partecipazione a un film attira l'attenzione della stampa, della classi colte e soprattutto fa scaturire nuove riflessioni sull'arte dell'attore al cinema. In un articolo riportato dalla rivista e apparso per la prima volta sulla *Neue Freie Presse* lo stile di Bassermann sembra però convincere: le esagerazioni sono giustificate dalla follia del protagonista. Tutte le peculiarità dello stile teatrale di Bassermann ritornano anche nella sua interpretazione anche se appaiono «wie unter einem Vergrößerungsglas».⁴⁹¹ Lo spettatore dei primi anni Dieci non è ancora del tutto avvezzo ai primi segni che preannunciano la perdita del punto di vista tipico dello spettatore del cinema delle origini, che secondo Sirois-Trahan, come abbiamo visto, tanto rassomiglia al punto di vista del *trompe l'œil*.⁴⁹² In un articolo dell'anno successivo relativo al movimento di riforma e alla censura, le

⁴⁹⁰ *Kinema*, 15 marzo, n. 11, 4. Interessante notare come Asta Nielsen sostenga la tesi emozionalista, ovvero di provare davvero ogni sentimento che caratterizza i propri personaggi. Essa sottolinea lo sfinimento provocato dalle interpretazioni di ogni film che l'avrebbero costretta a lunghi periodi di riposo.

⁴⁹¹ *Kinema*, 8 marzo 1913, n. 10, p. 8. Cfr. anche *Kinema*, 15 marzo 1913, n. 11, p. 6.

⁴⁹² Cfr. Sirois-Trahan 2001.

esperienze cinematografiche di Albert Bassermann e di Asta Nielsen sono messe a confronto. La collaborazione del primo a *Der Andere*, insieme ad altri letterati tedeschi impegnati nella scrittura di *Autorenfilm*,⁴⁹³ sono aspramente criticate dal colonnista. L'arte cinematografica non sarebbe altro che «mimische Kunst des Schauspielers und das Stilgefühl des Kinoregisseurs», ovvero creazione dell'attore e *mise en présence* del regista, potremmo dire, e non «literarisches Kinodrama».⁴⁹⁴ Per questo Asta Nielsen e Urban Gad hanno, sempre secondo il critico, trovato la giusta strada in direzione della creazione della nuova arte, nonostante la pochezza dei contenuti narrativi.

Interventi del genere sono assai frequenti e prendono in considerazione naturalmente anche altri attori rispetto a Bassermann e alla Nielsen. Un ultimo capitolo dell'immagine dell'attore cinematografico in *Kinema* andrebbe però riservato ai contributi su alcuni interpreti del grande schermo che riguardano direttamente la loro vita professionale. Essi riempiono le pagine della rivista. Se da un parte ci troviamo di fronte ai classici resoconti tesi a sottolineare la popolarità tra il pubblico o la professionalità di tale attore o tale attrice, dall'altra ci troviamo invece di fronte a non pochi contributi di stampo anedddotico legati soprattutto alla produzione del film e agli incidenti o agli episodi accorsi ad alcuni interpreti durante le riprese. Si tratta di un aspetto controverso dell'immagine dell'attore sulla rivista, da decifrarsi con cautela e con poca sicumera analitica. Gli aneddoti in questione infatti conferiscono alla finzione cinematografica un grado costante di realtà. Ciò che avviene sullo schermo è sì una messa in scena, ma che deve fare i conti con la realtà fenomenica e i suoi imprevisti. Quest'ultimi sono sempre in agguato e possono condizionare la performance di un attore oppure addirittura metterne in pericolo

⁴⁹³ Sull'*Autorenfilm* degli anni Dieci la letteratura è sterminata. Rimandiamo comunque a due studi importanti rispettivamente per il contesto tedesco e per quello italiano: Diederichs 1990: 380-401 e Quaresima 1990: 101-120.

⁴⁹⁴ «Arte mimica dell'attore e sensibilità stilistica del regista [...] non dramma cinematografico di stampo letterario» (*Kinema*, 7 marzo 1914, n. 10, p. 4).

la vita. Questo aneddoti sembrano voler dare una qualche consistenza, un grado di materialità al fatto filmico. L'interprete cinematografico cesserebbe così di essere simulacro per divenire così carne viva, non più ombra lontana e inaccessibile. Ci si chiede a questo punto il perché della necessità di occupare spazio presentando agli addetti ai lavori tali aspetti della professione dell'attore. Pensare all'acquisto sistematico della rivista da parte del pubblico è molto difficile, così come giustificare l'aneddotica come semplice strumento d'intrattenimento nel bel mezzo di articoli "più seri". La nostra ipotesi torna ad essere quella di partenza: la rivista punta a rafforzare una consapevolezza, a orientare le scelte degli esercenti responsabili della presentazione del prodotto filmico. Se agli occhi del proprietario di sala, la distanza che lo separa dall'attore cinematografico si riduce, allora sarà più facile anche per lui, predisporre lo spettacolo, la *séance* cinematografica attraverso la scelta di pubblicità efficaci, di *affiches* e di brochure adeguate, di programmi di sala e di libretti coinvolgenti, che avvicinino, che medino a loro volta la relazione tra pubblico e schermo, tra pubblico e attore cinematografico. Al resto ci penserà il film.

Come abbiamo visto, dunque, a Zurigo, così come in molte altre città europee, i film di Asta Nielsen provocano un vero e proprio stravolgimento dell'esperienza cinematografica. La sala cinematografica si afferma come il luogo egemone in cui si svolge lo spettacolo cinematografico, il lungometraggio in breve tempo si impone come l'ingrediente principale dello spettacolo cinematografico e l'attore cinematografico diventa una realtà importante della sfera pubblica: è cominciata la *seconde époque*.

III. Esperienza filmica, *mise en présence* e ostentazione dell'attore nel cinema della *seconde époque*

L'emergere dell'attore cinematografico in Europa come elemento fondamentale dell'esperienza cinematografica non si riscontra, come osservato fino ad ora, soltanto nelle nuove configurazioni che assume la *séance* cinematografica, grazie alla diffusione del lungometraggio, nella fine dell'anonimato degli interpreti, nella nascita e nello sviluppo del fenomeno divistico e nell'utilizzo dell'attore cinematografico stesso come argomento principale per sostenere la dignità del medium cinematografico. La scoperta dell'attore non riguarda soltanto quella che potremmo definire la dimensione contestuale dell'esperienza cinematografica, ma coinvolge anche la dimensione che qui definiamo come liminare e, ovviamente, quella testuale dell'esperienza cinematografica stessa.⁴⁹⁵ Nel nostro caso, come già chiarito, si tratta di confrontarci con un'idea di testualità "debole", che considera il film come oggetto concreto da indagare per frammenti e per profili, o meglio, attraverso le tracce più visibili in cui è inscritta, nella fattispecie, il design dell'esperienza del corpo cinematografico da parte dello spettatore.⁴⁹⁶ Quando parliamo di testo filmico non ci riferiamo a un sistema (di segni), ma a una progettualità, a strategie, rintracciabili da parte dell'analista, inscritte nel corpo del film. La nostra posizione si pone quindi a metà strada tra *neo-testualismo* e *antitestualismo radicale* e potrebbe definirsi come post-testualista.⁴⁹⁷ Si tratta

⁴⁹⁵ Occorre chiarire che in questo contesto parliamo di dimensione liminare in riferimento soprattutto ai prologhi visuali, all'inizio e alla fine del film, zone d'entrata e d'uscita dell'universo filmico in cui si aprono e si chiudono patti comunicativi tra schermo e spettatore. I primi, i paratesti, ovvero le pubblicità e le critiche ai film, sono già stati considerati nel capitolo precedente ma secondo una logica altra a quella del paratesto, sono stati considerati come fonte per ricostruire gli aspetti materiali dello spettacolo cinematografico nascente e le relative reazioni. In questo capitolo affronteremo il paratesto come dimensione in cui è iscritto il corpo cinematografico.

⁴⁹⁶ Cfr. Eugeni 2010.

⁴⁹⁷ Cfr. Eugeni 2008a.

insomma da una parte di andare oltre alla sola interpretabilità del testo, oggetto privilegiato della semiotica, e di descriverlo soprattutto in quanto oggetto, o meglio, corpo che si dà a vedere, che si presenta agli occhi dello spettatore in quanto tale. Dall'altra si tratta anche di tenere presente, almeno a livello implicito, la sintesi operata dalla semiopragmatica tra visione immanentista e visione pragmatica spostando però l'attenzione dalla produzione e dalla lettura del senso a un omnicomprensivo modo dell'esperienza.⁴⁹⁸

Agli albori degli anni Dieci si impongono, in un breve volgere di tempo, nuove strategie para(testuali) e altre, legate ad esempio all'emergere della narrazione e del personaggio cinematografico, affermatesi negli anni di poco precedenti, mutano visibilmente. Ovviamente, a fronte di questi stravolgimenti, si registrano altresì numerosi fattori di continuità che, però, appaiono in ombra all'interno delle pratiche discorsive dell'epoca che abbiamo finora considerato. I commentatori di allora, infatti, rivolgono l'attenzione soprattutto ai prodotti filmici che costituiscono una novità rispetto al passato e, tra questi, soprattutto a quelli che ottengono maggiore successo e risonanza nella sfera pubblica.⁴⁹⁹ A farla da padrone è il lungometraggio di finzione. Quello che stiamo per affrontare ora, occorre dirlo, è un discorso legato soprattutto al canone riconosciuto e non considera tutti gli interstizi, i frammenti della Storia dei film

⁴⁹⁸ Occorre ribadire che gli argini della semiotica si sono ormai rotti da tempo. Nel contesto italiano è Ruggero Eugeni a portare avanti un progetto di semiotica dell'esperienza che accoglie al suo interno numerose sollecitazioni provenienti da altre discipline. Cfr. Eugeni 2010 e pure Eugeni 2008b.

⁴⁹⁹ In numerosi articoli pubblicati dalla rivista *Kinema* notiamo una forte consapevolezza storica nelle pratiche discorsive dei commentatori. Osserviamo, infatti, una tendenza a considerare la situazione cinematografica a loro contemporanea in rapporto all'epoca precedente, quella della cinematografia-attrazione, per far emergere progressi, un'evoluzione, una raggiunta maturità della prima sulla seconda. Non è solo il caso della rivista *Kinema*: pensiamo almeno al fondamentale testo di Victorin-Hippolyte Jasset «Étude sur la mise en scène en cinématographie» pubblicato su più numeri de *Ciné-Journal* (n.165-170 dal 21 ottobre al 25 novembre 1911). Ovviamente questa prospettiva non è condivisibile né dal punto di vista ideologico, né dal punto di vista scientifico, ma occorre registrarla come fenomeno storico degno di nota e significativo.

della *seconde époque*.⁵⁰⁰ Tale compito non è stato comunque agevole. La situazione è ancor più sfavorevole rispetto al patrimonio delle origini, a volte sconfortante. Per il cinema degli anni Dieci abbiamo riscontrato una maggiore scarsità di opere in commercio o in rete rispetto al cinema delle origini e, soprattutto, una cattiva qualità del materiale, una grande difficoltà ad accedere ai patrimoni archivistici e, non da ultimo, una maggiore dispersione degli stessi. In controtendenza rispetto a questa situazione ci sono i festival, Pordenone e Bologna su tutti, che negli ultimi anni hanno dato la possibilità ai ricercatori di tutto il mondo di vedere delle chicche.⁵⁰¹ Dalla nostra abbiamo comunque l'analisi in contropelo effettuata in precedenza sul contesto di Zurigo, inserita nel più ampio contesto delle ricerche internazionali sul fenomeno Asta Nielsen, e, soprattutto, i primi seri tentativi da parte di alcuni ricercatori, che si sono concentrati su singoli film, autori, generi o temi, di oltrepassare la cortina fumogena che avvolge ancora molti aspetti del periodo che stiamo considerando.⁵⁰² Questi due fattori ci permettono, nei limiti di una prudenza mai inopportuna, di inferire mutazioni storiche più generali a partire dal singolo testo o dal gruppo di testi filmici presi in esame o, comunque, di stabilire alcuni

⁵⁰⁰ Per una riflessione generale sul concetto di canone cinematografico cfr. Bianchi-Bursi-Venturini 2011 (a cura di). In particolare segnalo l'intervento di Sabine Lenk e Frank Kessler (2011: 55-64) e il loro concetto di canonizzazione *in fieri* (*canonisation en train de se faire*) che qui riprendo implicitamente. Il concetto di canone è alquanto problematico, forse addirittura politicamente scorretto, ma occorre rilevare il fatto che il periodo che definisco come cinema *de la seconde époque* continua a soffrire di una collocazione storiografica problematica che lo fa percepire da molti come mera transizione e non come periodo storico con caratteristiche peculiari. Considerare un canone della *seconde époque*, da parte mia, significa tentare di far uscire da questa collocazione incerta il periodo preso in esame. Nella stessa raccolta di contributi cfr. anche Alovio-Mazzei 2011: 393-404.

⁵⁰¹ Alcuni archivi non possiedono neppure postazioni di visione oppure non prevedono l'acquisto da parte del ricercatore della copia digitale della pellicola da analizzare. I costi dei riversamenti appaiono invece insostenibili se condotti sistematicamente. Alcune edizioni passate delle *Giornate del cinema muto* di Pordenone hanno portato alla vera e propria riscoperta di singole cinematografie nazionali, di generi o case di produzione *de la seconde époque*. Riuscire a vedere una pellicola soltanto a un festival fa ripiombare lo storico del cinema nella stessa condizione dei pionieri della disciplina che scrivevano le loro storie del cinema quasi a memoria.

⁵⁰² Molti di questi lavori sono stati già citati o verranno citati in corso d'opera. Rimandiamo quindi alla nostra bibliografia in appendice.

tratti caratterizzanti della produzione del cinema della cosiddetta *seconde époque*. Quello che a noi più interessa nella terza parte del nostro lavoro, lo ribadiamo, è l'analisi della *mise en présence*, o in altre parole, di alcuni effetti di presenza del corpo cinematografico che caratterizzano il cinema europeo degli anni Dieci.

In questo capitolo approfondiremo la cesura che si viene a creare tra cinematografia-attrazione e cinema degli anni Dieci, proprio a partire dagli effetti di presenza del corpo del performer, facendo riferimento alle analisi contenute nel primo capitolo; cercheremo altresì di dimostrare che le peculiarità del cinema degli anni Dieci in Europa si giocano attorno a differenti strategie di messa in rilievo dell'attore rispetto al paradigma classico che si stava già affermando negli Stati Uniti. L'idea centrale che ci muove in queste analisi, al di là della comparazione con altre "cultures" cinematografiche, è che la scoperta dell'attore e delle relative potenzialità espressive non sia stata assolutamente un fenomeno naturale, o comunque non problematico, ma che abbia necessitato degli sforzi di negoziazione da parte dell'istituzione nei confronti delle abitudini dello spettatore cinematografico.

Nel primo capitolo ci siamo concentrati soprattutto sulle categorie di ostensione e ostentazione per descrivere la *mise en présence*. L'ostensione si è rivelata come una sorta di processo incessante, descrivibile soltanto a livello astratto, prodotto dall'istituzione cinematografica nel suo complesso e del film nello specifico che trascende la sola significazione ma che nello stesso tempo la fonda. Una categoria che ci porta a considerare il cinema e il film in particolare come «*präsentische Kunst par excellence*»,⁵⁰³ come medium impegnato

⁵⁰³ Cfr. Heiss 2011. Le idee contenute in questo saggio sono state anticipate dall'autrice in un paper letto durante i lavori di un conferenza intitolata *Narrating Presence / Narrating the Present* tenuta alla Venice International University (dal 19 al 24 settembre 2009) dal titolo *Der Film als präsentische Kunst par excellence? Versuch einer Neukonzeption aus medientheoretischer Sicht*. Paper presentato presso la conferenza "Narrating the Present / Gegenwart erzählen" an der Venice International University vom 19.-24. September 2009. LINK: http://www.ninaheiss.de/vortrag_narrating_the_present.pdf (ultima consultazione:

incessantemente nel creare effetti di presenza per lo spettatore. Abbiamo parlato di configurazioni ostentative, invece, per indicare le tracce più visibili, più marcate del corpo del performer e dei relativi frame in cui agisce, che si rivelano utili in fase analitica per definire un'estetica del film in relazione alla presenza del performer, per delineare le coordinate in cui il performer può esprimere se stesso e, infine, per risalire alla relazione attore – spettatore suggerita dal film stesso. Ci siamo soffermati, in particolare, sui fenomeni che stanno alla base delle configurazioni ostentative e abbiamo cercato dei riscontri empirici nel periodo della cinematografia-attrazione. Ora occorre fare un passo indietro. Se infatti nell'introdurre l'ostensione e l'ostentazione abbiamo fatto riferimento al concetto di presenza, d'altro canto non ne abbiamo esplicitamente chiarito i contorni. Il concetto di "presenza" ultimamente attira una discreta attenzione nel mondo della ricerca scientifica, apparendo in stretta relazione con l'odierno panorama mediatico e i relativi sviluppi che si sono verificati a velocità impressionanti negli ultimi anni. Etimologicamente il termine «presenza» deriva dal latino «presentia»; nell'italiano e nelle altre lingue romaniche il termine ha che fare indifferentemente con la dimensione spaziale e con quella temporale, mentre il tedesco, ad esempio, distingue le due rispettivamente con i vocaboli «Anwesenheit» e «Gegenwart».⁵⁰⁴ «Avere presenza» può indicare una persona (o una cosa) che possiede un certo risalto, un potere o, non da ultimo, un'aura. "Essere presenti", in lingua italiana, significa anche essere in possesso di un buon grado di consapevolezza di sé. Il

10/08/2013). I lavori di questa e di un'altra conferenza tenutasi nell'agosto del 2010 presso l'abbazia Frauenchiemsee in Baviera sono confluiti in Prokić-Kolb-Jahraus 2011 (a cura di). Il discorso di Nina Heiss apparentemente sembra opposto al nostro e sembra negare il carattere di presentificazione del cinema in quanto l'autrice fa riferimento alla dialettica tra presenza e assenza, tra *on screen* e *off screen*, tra effetti intradiegetici e infradiegetici del film che minerebbero proprio quello che lei definisce il carattere di presentificazione del film e che lo avvicinerrebbero all'idea di fotografia, espressa da Barthes, come medium capace di restituire presente e passato nello stesso momento. In realtà per *mise en présence* noi indichiamo un processo squisitamente mediale che potrebbe definirsi come una fenomenologia del processo di produzione dell'effetto di presenza.

⁵⁰⁴ In tedesco esiste comunque la voce *Präsenz*.

concetto di presenza è connesso inoltre con la dimensione dell'apparire, del comparire, del sembrare.⁵⁰⁵ Nel contesto della riflessione mediale la presenza di un medium può significare la sua capacità di produrre effetti di immediatezza (*Unmittelbarkeitseffekte*)⁵⁰⁶ o di immersione.⁵⁰⁷ Il termine presenza è connesso pure con il grado di performatività proprio di un medium o di un testo da esso prodotto. Un testo è capace di produrre presenza quando crea una narrazione che trasporta il fruitore in un mondo parallelo, quando crea un effetto diegetico⁵⁰⁸ oppure una realtà virtuale. In questo senso il concetto di presenza sembra slegarsi dal solo ambito dei nuovi media e abbraccia senza ambiguità letteratura e cinema.⁵⁰⁹ In ambito teatrale, ma anche cinematografico e televisivo, il termine fa riferimento alle qualità pre-espressive o “energetiche” di un performer.⁵¹⁰ In molti degli studi sopracitati il termine sembra essere legato al mito della trasparenza del medium, una prospettiva che vogliamo però accuratamente evitare. Come già ricordato per noi il termine presenza non è legato a un'invisibilità del processo mediale, bensì è fondamento dello stesso: il medium produce presenza, o meglio, effetti di presenza.

Uno degli studiosi che ha portato alla ribalta degli studi mediali ed estetici contemporanei il concetto di presenza, superando gli steccati disciplinari, è certamente il teorico della letteratura Hans Ulrich Gumbrecht.⁵¹¹ Lo studioso di

⁵⁰⁵ Cfr. la voce corrispondente nella versione on-line del vocabolario Treccani. LINK: <http://www.treccani.it/vocabolario/presenza/> (ultima consultazione: 11/10/2013).

⁵⁰⁶ Cfr. ad esempio Wilke 2010.

⁵⁰⁷ Cfr. Biocca-Levy 1995 (a cura di).

⁵⁰⁸ *Diegetic effect* è un termine che ci rimanda direttamente a Burch (1979).

⁵⁰⁹ Per un'introduzione al tema non esaustiva e talora discutibile ma comunque molto utile per i riferimenti bibliografici e per il tentativo di enucleare le differenti accezioni con cui viene utilizzato il termine nel mondo scientifico cfr. Ditton-Lombard 1997 (a cura di). La presenza in questo testo è definita come «social richness», «realism», «transportation», «immersion», presenza come «social actor within the medium» o come «medium as social actor».

⁵¹⁰ Cfr. Güssow 2013.

⁵¹¹ Una summa delle sue ricerche cfr. Gumbrecht 2004. In questo testo, lo studioso ricostruisce le tappe che lo hanno portato a proporre un nuovo paradigma all'interno degli studi umanistici. In questo libro, una vera e propria summa delle sue ricerche, Gumbrecht fa riferimento soprattutto alle ricerche e al pensiero di Friedrich Kittler (1985); Paul Zumthor

letteratura ha propugnato, in più di un contributo, la necessità della riscoperta della materialità dei testi e del loro effetto di presenza.⁵¹² Scagliandosi contro lo strapotere del senso e del linguistico, Gumbrecht ha cercato di rendere comunicabile il *prae sensu*, ovvero ciò che nella letteratura e nella cultura tutta precede il senso. Si è occupato insomma di tutto ciò che forma quella *Präsenzkultur*, un terreno molto vasto che si integra, più che opporsi, a quella *Sinnkultur*, alla cultura del senso. Presenza e produzione di senso sono infatti per Gumbrecht legate a doppio filo e non sempre scindibili. Il manifestarsi delle due può avvenire contemporaneamente oppure tramite movimento oscillatorio. Presenza e senso sono infatti l'una dipendente dall'altra, attraverso dinamiche non sempre facili da descrivere. Proprio in questa direzione intendono andare le nostre analisi, tanto più che il nostro compito appare ancora più grande rispetto a quello di Gumbrecht, in quanto abbiamo a che fare con corpi, quello del film e quello del performer, ancor più irriducibili alla sole dimensioni del senso e della rappresentazione. È la “palese materialità” infatti la cifra di questi due corpi che comunicano con lo spettatore. Proprio gli effetti della «materialità della comunicazione» sono per Gumbrecht alla base del fenomeno di produzione di presenza. Produzione che lo studioso tedesco riconduce alla radice latina *producere*, che in inglese egli traduce con le espressioni «bring forth» e «pull forth» («portare avanti», «spingere avanti»),⁵¹³ avvicinando così il concetto di produzione di presenza a quello di *mise en présence* e, in particolare, di

(1983) e in italiano 2001 (1983); Jacques Derrida (1967); Niklas Luhmann (1984); Jean-Luc Nancy (1993); Karl Heinz Bohrer (2002), George Steiner (1986); Martin Seel (2000). Il merito di Gumbrecht non risiede tanto nell'originalità, quanto piuttosto nell'aver saputo definire un percorso parallelo nelle scienze umane sviluppatosi a partire dalla fine dagli anni Sessanta (con qualche avvisaglia anteriore) che si oppone allo strapotere dell'ermeneutica, dell'interpretazione, del paradigma soggetto-oggetto.

⁵¹² Per un'analisi del concetto di “presenza” in Hans Ulrich Gumbrecht cfr. Kreuzmair 2012: 233-247. Rimandiamo alla bibliografia di questo saggio per una bibliografia degli scritti di Gumbrecht sul tema.

⁵¹³ Cfr. in particolare Gumbrecht 2004: Pos226-Pos261.

ostentazione.⁵¹⁴ Gumbrecht rintraccia differenti esempi nel campo letterario e linguistico in cui la dimensione del senso sembra esclusa o, quantomeno, in cui l'effetto di presenza giuoca un ruolo determinante. Per Gumbrecht, ad esempio, il linguaggio parlato ha una dimensione di realtà fisica irriducibile al senso, nonché le pratiche fondamentali della filologia, che sono dirette non solo all'interpretazione del testo ma anche e soprattutto al desiderio di restituirne una piena (e utopica) presenza. Per Gumbrecht, come per il Luhmann de *Die Kunst der Gesellschaft*,⁵¹⁵ ogni tipo di linguaggio capace di dare avvio a un'esperienza di tipo estetico appare intriso di presenza. Il linguaggio mistico è pregno di presenza, nonché il linguaggio aperto al mondo delle cose, o quello capace di produrre epifanie, oppure ancora il linguaggio capace di rendere il passato tangibilmente presente.⁵¹⁶

Il concetto di “presenza”, come forse è già emerso implicitamente dalle microanalisi del primo capitolo, per noi si declina in maniera differente. Presentificare fa parte dello specifico mediale ed è anche per questo che non possiamo fare nostre tutte le considerazioni del tedesco. Per noi si tratta, inoltre, di analizzare, per utilizzare l'espressione di Gumbrecht, “la produzione di presenza” in rapporto al performer cinematografico in determinate condizioni storiche, geografiche, estetiche, ideologiche in cui si trova a operare l'istituzione. Si tratta insomma di analizzare la *mise en présence* in una prospettiva fortemente ancorata alla dimensione storica della *seconde époque*.

Le nostre analisi saranno limitate al performer impegnato a recitare una performance complessa, ovvero una performance finzionale che prevede la creazione di un personaggio. Le nostre analisi si limiteranno insomma all'attore cinematografico *stricto sensu*. Per far questo occorre però diversificare le

⁵¹⁴ Per Gumbrecht la produzione di presenza è un concetto mutevole in questo senso l'espressione *mise en présence*, con la sua processualità implicita, ci sembra aderire al concetto espresso del tedesco.

⁵¹⁵ Cfr. Luhmann 1995.

⁵¹⁶ Cfr. Gumbrecht 2006: 317-327.

tipologie di configurazioni ostentative a cui fare riferimento. Quando si parla di *performance complessa*, infatti, entrano in gioco più fattori di cui occorre tenere conto. La distinzione fondamentale all'opera in un performance complessa è, appunto, quella tra attore e personaggio. Nel corso delle nostre ricerche ci siamo accorti che questa distinzione non era affatto sufficiente a restituire un ventaglio sufficiente di configurazioni ostentative da parte del corpo del film e delle sue protesi. Una così netta distinzione è infatti euristicamente fuorviante perché crea un dualismo pensabile solo in termini astratti e non tiene conto della complessità di cui è portatrice la componente attoriale. In nostro soccorso giungono però le riflessioni della scuola di Praga, o meglio di un precursore di questa eminente tradizione, ovvero Otakar Zich. Nel suo *Estetika dramatického umění* lo studioso ceco teorizza la presenza di due distinti concetti, ovvero la *herecká postava* (figura drammatica) e la *dramatická osoba* (personaggio).⁵¹⁷ Il primo termine corrisponderebbe all'aspetto tecnico dell'artefatto estetico, il secondo invece alla sua immagine (*obrazový*).⁵¹⁸ Sulla scorta delle intuizioni del ceco abbiamo operato delle distinzioni riguardanti l'attore e le relative configurazioni ostentative.⁵¹⁹

L'attore cinematografico è infatti prima di tutto un essere umano, un cittadino, con un'identità sociale ben definita. L'attore, a prescindere dalle qualità del suo operato, è a tutti gli effetti prima di tutto un *artista* (A). Questo

⁵¹⁷ Cfr. Zich 1931. Emil Volek (2012: 168-186), a cui siamo debitori della nostra interpretazione del pensiero di Zich per motivi di ignoranza linguistica, ha cercato di chiarire in un saggio come le due categorie di Zich non siano da confondere con la diade saussuriana significante-significato.

⁵¹⁸ In particolare cfr. Volek 2012: 176-180.

⁵¹⁹ La riflessione di Zich è entrata di diritto anche negli studi cinematografici grazie all'opera dei formalisti russi e dei suoi epigoni, ovvero Jurij Lotman e David Bordwell. In particolare è Lotman a definire la *figura cinematografica* come il risultato dell'interazione tra l'attività e la presenza dell'attore e la tecnica cinematografica. In questo senso la figura cinematografica diviene puro segno e si distingue dalla *figura drammatica*. La nostra ripresa eterodossa del modello interpretativo di Zich, pur tenendo conto dell'interpretazione di Lotman, appare differente e non si rifà alle rigide idee di impronta semiotica del russo. Per una ricostruzione della fortuna nell'ambito delle riflessioni cinematografiche delle idee di Zich e della Scuola di Praga cfr. Meerzon 2009.

artista ha un determinato fisico, un'esperienza, della abilità ben definite, nonché una storia professionale o comunque un'immagine pubblica alle spalle. L'attore è insomma anche *materiale* (B). L'attore è quindi un'artista caratterizzato da un determinato *materiale* che compie un determinato *lavoro* (C). L'artista, il suo materiale, il suo lavoro sono messi in immagine e vengono così a costituire la *figura cinematografica* (D), parte fondamentale del corpo cinematografico. Il *corpo cinematografico* e soprattutto la *figura cinematografica* (D) a contatto con l'universo diegetico del film sono normalmente percepiti dallo spettatore grazie a determinati processi cognitivi anche come *personaggio cinematografico* (E), benché esso non riesca quasi mai ad assorbire tutte le altre componenti. Abbiamo quindi cinque livelli sui quali può agire una configurazione ostentativa:

Configurazioni ostentative: attore come *artista* (A)

attore come *materiale* (B)

attore come *lavoro* (C)

attore come *figura cinematografica* (D)

attore come *personaggio* (E)

Questi cinque livelli non sono per forza in contraddizione l'uno con l'altro e possono entrare in gioco contemporaneamente. In questo capitolo, ci occuperemo di tutti e cinque questi livelli. Affronteremo in primo luogo la *mise en présence* nei paratesti della *seconde époque* e, in seguito, affronteremo quella all'interno dei prologhi, dell'inizio e della fine del racconto filmico. Analizzeremo le forme di presentificazione che sembrano riflettere su stesse, nonché la forma peculiare di messa in presenza, nel senso di vera e propria collocazione percettiva all'interno dello spazio filmico, dello spettatore rispetto al performer (o viceversa). Una collocazione che appare alternativa rispetto a

quella al *centramento* spettatoriale, teorizzato di Burch, operato dal cinema classico, ma altresì alternativa rispetto all'esteriorità dello spettatore delle origini. Infine, sulla scorta della lettura dei *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* e del rapporto che intrattiene con la produzione degli anni Dieci, chiuderemo con un paragrafo dedicato all'*aura* in relazione agli effetti di presenza del corpo cinematografico a partire da un topos narrativo assai diffuso nel cinema *de la seconde époque*, ovvero quello del ritratto nel film.

III/1. Paratesti

Il paratesto cinematografico è parte fondamentale del design esperienziale che l'istituzione cinematografica propone al suo pubblico. Pubblicità, riviste, volantini informativi, programmi di sala, poster, fotografie degli attori e quant'altro: queste sono soltanto alcune delle categorie di paratesto che potremmo citare. *Seuils*, l'opera seminale di Gérard Genette dedicata alla letteratura e ai suoi paratesti, pone non pochi problemi in termini di adattabilità in campo cinematografico del modello che propone. Si tratta di un'opera magistrale che ha sì aperto la strada allo studio del paratesto cinematografico, ma altresì posto non pochi problemi in termini di adattabilità del modello che propone.⁵²⁰ Potremmo dire che i paratesti cinematografici, come fa pragmaticamente Raffaele De Berti superando le aporie del modello genettiano applicato al cinema, si definiscono come «tutti quegli elementi e prodotti che anticipano, affiancano e prolungano la produzione e il consumo di un oggetto culturale»,⁵²¹ nel nostro caso, del film. I paratesti sono considerati normalmente in quanto fonti documentarie di secondo grado che «permettono di ricostruire

⁵²⁰ Per l'edizione italiana si rimanda a Genette 1989 (1987). Due pubblicazioni recenti interessanti in ambito germanofono sono quelle di Alexander Böhnke (2007) e Andrzej Gwóźdź (a cura di) (2009).

⁵²¹ De Berti 2000: 3.

una fenomenologia storica delle differenti chiavi di 'lettura' del film in relazione al pubblico e ai pubblici socialmente e storicamente determinati»,⁵²² ma possono anche acquistare un certo grado di autonomia rispetto al film. Possono essere parte integrante, talora indipendente, di quell'esperienza del corpo cinematografico oggetto del nostro interesse. Il paratesto e, in particolare, il manifesto cinematografico per sua natura ostenta ciò che mostra e nel far ciò, a partire dagli anni Dieci, ostenta sovente l'attore nella sua dimensione di artista, ma anche in quanto materiale, può alludere a frammenti del suo lavoro. Il manifesto molto spesso ci mostra l'attore nei panni del personaggio e rimanda alla sua figura cinematografica attraverso la riproposizione di alcune fotografie scattate appositamente sul set. Negli esempi che seguiranno mostreremo alcune tipologie di paratesto che instaurano un legame ogni volta differente con lo spettatore.

III/1.1. Kafka e l'attore al di là del film

Franz Kafka, appassionato frequentatore di sale cinematografiche, ci ha lasciato delle testimonianze straordinarie a tal proposito, che ci fanno capire quanto le forme paratestuali in generale potessero costituire un'esperienza estetica non soltanto intensa ma addirittura indipendente rispetto al film.⁵²³ Per lo scrittore sono le foto degli attori e, in particolare, i manifesti cinematografici che, più di altre forme paratestuali, costituiscono talvolta un'esperienza estetica con caratteri d'autonomia rispetto al film. In una lettera scritta a Felice nella notte del 4 marzo 1913, Kafka riferisce della sua serata a zonzo per Praga con gli amici, del ritrovamento casuale di una sala cinematografica che espone delle fotografie di scena del film *Der Andere* (Max Mack 1913 D). Lo scrittore da

⁵²² Eugeni 1999: 69.

⁵²³ Per una ricostruzione minuziosa delle esperienze cinematografiche kafkiane cfr. Zischler 1996.

quando è in corrispondenza con l'amata Felice si sente un'altra persona e le immagini appese nel foyer della sala suscitano in lui una forte identificazione con il protagonista («Augenblicksaufnahme seiner selbst»)⁵²⁴ Non è necessario per lui vedere il film, le fotografie sembrano già attivare in lui delle forti emozioni, una gioia improvvisa:

Im Vorraum des Kinematographentheaters, in dem ich heute abend mit Max und seiner Frau und Weltsch gewesen bin (das erinnert mich daran, daß schon bald 2 Uhr ist), hängt eine Anzahl von Photographien aus dem Film «Der Andere». Du hast gewiß von ihm gelesen, Bassermann spielt darin, er wird nächste Woche auch hier gezeigt werden. Auf einem Plakat, wo B. allein im Lehnstuhl abgebildet war, hat er mich wieder ergriffen, wie damals in Berlin und wenn ich nur gerade fassen könnte, Max oder seine Frau oder Weltsch, den zog ich zum allgemeinen Überdruß immer wieder vor dieses Plakat.⁵²⁵

Kafka porta ripetutamente un amico o un'amica davanti a una foto dell'attore, che ritrae Bassermann seduto in poltrona, per rivivere le stesse sensazioni che aveva provato in una messa in scena de *Amleto* del novembre 1910 al Deutsches Theater in Berlino con l'attore stesso nei panni del protagonista e, soprattutto, per proiettarsi narcisisticamente nel protagonista del film diretto da Max Mack e scritto da Paul Lindau. Ma il suo stato d'animo all'improvviso si modifica:

Vor den Photographien schwächte sich schon meine Freude ab, es war doch zu sehen, daß es ein elendes Stück war, in dem er spielte, die aufgenommenen Situationen waren doch alte Filmerfindungen und schließlich sind Augenblicksaufnahmen eines springenden Pferdes fast immer schön, während

⁵²⁴ Kafka 1967: 325.

⁵²⁵ «Nel foyer del cinema, in cui questa sera sono stato con Max e sua moglie e Weltsch (questo mi ricorda che presto saranno già le due di notte) erano appese fotografie del film *Der Andere*. Tu avrai di certo letto del film, Bassermann vi recita, verrà mostrato la prossima settimana anche qui. Su un manifesto, in cui B. è ritratto da solo su di una poltrona, egli mi ha di nuovo toccato, come quella volta a Berlino e chiunque potevo afferrare in quel momento, Max, sua moglie oppure Weltsch, lo portavo fino allo sfinimento davanti a questo manifesto» (Kafka 1967: 325). La gioia iniziale di Kafka la si deduce dall'attrazione che le foto suscitano in lui e dal passaggio successivo in cui lo scrittore fa riferimento alla sua gioia (*Freude*) che scompare proprio davanti alle fotografie e nel momento in cui attiva processi intertestuali e di significazione.

Augenblicksaufnahmen einer verbrecherischen menschlichen Grimasse, selbst wenn es die Grimasse Bassermans ist, leicht nichtssagend sein können.⁵²⁶

Davanti alle fotografie, Kafka ha la sensazione di poter decifrare l'intero film che definisce come misero e addirittura esprime un giudizio sulla performance di Bassermann che a causa di quelle che lui reputa smorfie («Grimasse») da delinquente appare superficiale, banale, afasica («nichtssagend»)⁵²⁷. La dinamica dell'incontro di Kafka con il corpo cinematografico di Bassermann sembra chiara: dapprima si verifica un'epifania, l'avvertimento di una presenza, quella dell'attore, al di là della rappresentazione,⁵²⁸ in seguito sovviene alla mente di Kafka un'interpretazione teatrale dello stesso attore a cui aveva assistito in precedenza e, per finire, si innescano dei meccanismi di significazione e valutazione critica che portano lo scrittore a delineare i contorni della rappresentazione e a raffreddare *ex abrupto* l'entusiasmo iniziale. In particolare è da notare come la provenienza teatrale di un attore come Bassermann riesca ad attivare meccanismi intertestuali piuttosto complessi, ad attirare l'attenzione nei confronti dell'attore stesso, senza per questo rendere Kafka dimentico dello specifico del medium cinematografico.⁵²⁹

Come dicevamo non sono soltanto le fotografie a interessare Kafka. La notte tra il 13 e il 14 marzo, in un'altra lettera a Felice, Kafka riferisce

⁵²⁶ «Davanti alle fotografia si indeboliva il mio entusiasmo, era facile intuire, che si trattava di una misera pièce, quella in cui lui recitava, le situazioni riprese erano certamente vecchie trovate filmiche e in fondo le immagini di un cavallo che salta sono sempre belle, mentre le immagini della smorfia criminale, anche quando si tratta di una smorfia dello stesso Bassermann, potrebbero risultare quasi afasiche» (Kafka 1967: 325).

⁵²⁷ Dieci giorni più tardi, Kafka (1967: 328) torna sull'argomento *Der Andere* e rammenta altre tipologie di paratesto, ovvero le copiose recensioni e le critiche che il film ha suscitato, e dopo essere andato al cinema conferma le prime impressioni.

⁵²⁸ Per Gumbrecht (2003: 203-222) la percezione di presenza è legata a doppio filo come abbiamo visto con l'esperienza di momenti di grande intensità, con vere e proprie epifanie, gioie improvvise.

⁵²⁹ Kafka sembra comunque subire il fascino dell'attore cinematografico a prescindere dalla conoscenza dell'attore. Si veda l'analisi delle pagine dedicate da Hans Zischler (1996: 47-62) alle considerazioni dello scrittore dopo aver visto *Die weiße Sklavin (Den hvide Slavenhandels sidste offer August Blom 1910 DK)*.

dell'arrivo della sorella da una proiezione cinematografica. Kafka racconta di averle chiesto del film della serata e afferma inoltre di essere sempre aggiornato sui programmi cinematografici cittadini proprio grazie a lei, persino quando non riesce ad andare al cinema. L'interesse dello scrittore per il cinema sembra andare oltre la sola visione del film, a volte sembra fermarsi addirittura prima. In un passo immediatamente successivo, infatti, scrive:

Meine Zerstretheit, mein Vergnügungsbedürfnis sättigt sich an den Plakaten, von meinem innerlichsten Unbehagen, von diesem Gefühl des ewig Provisorischen ruhe ich mich vor den Plakaten aus, immer wenn ich von den Sommerfrischen, die ja schließlich doch unbefriedigend ausgegangen waren, in die Stadt zurückkam, hatte ich eine Gier nach den Plakaten und von der Elektrischen, mit der ich nachhause fuhr, las ich im Fluge, bruchstückweise, angestrengt die Plakate ab, an denen wir vorüberfahren.⁵³⁰

La visione concentrata ma frammentaria dei manifesti è per Kafka fonte di distrazione e piacere, l'eterno provvisorio che li caratterizza è definito inoltre come qualcosa di tranquillizzante.⁵³¹ Ma al di là di queste considerazioni di carattere fenomenologico, è interessante notare come per Kafka, a volte, il film sembri quasi essere un elemento secondario del suo rapporto intenso con il cinema.⁵³² Le sue note sembrano infatti confermare, in questo e in più passi, che paradossalmente frammenti di corpo del film e i suoi interpreti vivono nell'immaginario al di là del film stesso, a volte soltanto in questi frammenti,

⁵³⁰ «La mia distrazione, il mio bisogno di intrattenimento si saziava con i manifesti, davanti ai manifesti si placava la mia profonda inquietudine, quel sentimento di eterno provvisorio, sempre quando io tornavo dalle vacanze estive, che si concludevano forse in modo insoddisfacente, tornando in città avevo brama di manifesti e dal tram, che mi conduceva a casa, osservavo a mezz'aria, frammentariamente e a fatica i manifesti, ai quali passavamo davanti » (Kafka 1967: 106).

⁵³¹ La percezione dei manifesti, delle *Filmplakate*, si complica in quanto viene descritta dal punto di vista del tram. In questo passo non appare nessun riferimento concreto al film ma tutto lascia supporre che Kafka si stia riferendo proprio a manifesti cinematografici.

⁵³² Lo si nota ovviamente dal contesto. Il fascino per i manifesti cinematografici è inoltre confermata anche da un'altra nota contenuta nel diario dello scrittore citata e commentata in Zischler 1996: 107.

grazie alle forme di interazione sociale, alle foto di scena e, soprattutto, ai manifesti sparsi per la città.⁵³³

III/1.2. Il manifesto cinematografico dalle origini alla seconde époque

I manifesti costituiscono di certo la forma più affascinante di paratesto cinematografico. Per anni sono stati un elemento fondamentale nell'indirizzare le scelte del pubblico cinematografico, bersaglio di censure e strali polemici da parte delle autorità e dei benpensanti, nonché oggetto di riflessione teorica di molti addetti ai lavori in ambito cinematografico e non solo. I poster si sono sobbarcati il compito di mostrare, attirare, annunciare, promuovere, ricordare lo spettacolo, invitare, sfidare, mettere in rilievo, scioccare il pubblico. In tutto questo la (rap)presentazione dell'attore o del personaggio ha giocato un ruolo fondamentale. Lo vedremo presto. Occorre però chiedersi il perché di questo connubio tra cinema e poster e non darlo per scontato. La risposta è comunque semplice: il cinema come medium nasce in uno dei momenti di massima fortuna del poster pubblicitario e ne sfrutta sin da subito le potenzialità. Tutte e due le forme d'espressione sono figlie della modernità.⁵³⁴ L'associazione di Kafka tra manifesto e contesto urbano e tra percezione del manifesto e tram in corsa non sembra essere del tutto casuale.⁵³⁵ Già nel 1897 Jacques-Louis Sponsel scriveva che l'arte del manifesto necessitava del contesto urbano per risultare efficace.⁵³⁶ Si arriva addirittura ad avvertire da più parti l'esigenza di pensare a manifesti differenziati per la città e la campagna, proprio per sottolineare la difficile

⁵³³ «L'affiche est une synthèse souvent plus parlante que le jeu de photos accrochées en devanture du cinéma. Elle fixe mieux l'image d'un film que l'image elle-même. [...] Elle n'est autre qu'une fenêtre ouverte sur l'usine à rêves du 7ème Art» (Auzel, 1988: 80).

⁵³⁴ Second Gregory J. Edwards (1985: 13) il cinema nasce proprio nell'epoca del manifesto.

⁵³⁵ Sul rapporto tra percezione e i mezzi di trasporto moderni, in particolare al treno, cfr. Schivelbusch 1977. Un'associazione che ritorna anche in un contemporaneo di Kafka, Paul Mahlberg (1913: 191-203), che in relazione alla percezione dei manifesti cinematografici si riferisce però al bus invece che al tram.

⁵³⁶ Cfr. Sponsel 1897: 108.

adattabilità del manifesto pubblicitario in contesti non metropolitani.⁵³⁷ Il manifesto e il film nascono come espressione della neonata cultura urbana modernista e sembrano trovare da subito un'affinità elettiva di tipo mediale.⁵³⁸ Sono già i fratelli Lumière a pubblicizzare il loro dispositivo attraverso manifesti creati *ad hoc* tra gli altri da Henri Brispot, Abel Truchot e Auzolle.⁵³⁹ In una loro veduta delle origini, *Colleurs d'affiche* (Lumière 1896 F), vediamo addirittura i due protagonisti, due attaccini di professioni, vantare i meriti rispettivamente del Cinématographe Grandfour e del Cinématographe Lumière e, successivamente, venire alle mani. Chiaramente è l'attachino del Cinématographe Lumière ad avere la meglio.⁵⁴⁰ Possiamo dire dunque che il manifesto cinematografico e la consapevolezza della sua importanza nascono in contemporanea con il cinema. All'inizio sono o la tecnologia o il dispositivo di visione, la sala e il pubblico per intenderci, a essere al centro della rappresentazione del manifesto cinematografico. Non importa, sembra dirci il manifesto, il contenuto di ciò che si mostra o importa relativamente, ciò che conta è lo spettacolo dell'immagine in movimento e l'apparecchio che ne permette lo svolgimento.⁵⁴¹

⁵³⁷ Per altri importanti riferimenti sull'argomento cfr. Kamps 2000: 79-89 e Kamps 1999: 39-40. Quest'ultima pubblicazione è un'introduzione molto utile al tema dei manifesti pubblicitari.

⁵³⁸ Anche per gli spettacoli della costellazione di attrazioni precinematografiche, comunque, vengono prodotti poster di pregevole qualità. Si pensi ai manifesti di Jules Chéret per Reynaud e la sua pantomima luminosa, ma non solo. In Auzel 1988: 1-103 sono stati pubblicati numerosi manifesti relativi a spettacoli precinematografici e della cinematografia-attrazione.

⁵³⁹ Cfr. Edwards 1985: 13.

⁵⁴⁰ Il tema dei manifesti torna spesso nei film delle origini basti pensare soltanto a Méliès e al suo *Les affiches en goguette* (Star Film 1906 F), in cui troviamo delle immagini di manifesti che si animano, oppure al film *Léonce cinématographiste* (Léonce Perret 1913 F) in cui Perret recita se stesso e viene sospettato dalla moglie di mascherare una tresca attraverso il lavoro sul set. In questo film, con molta ironia, compare il manifesto del film *Léonce flirt* (Léonce Perret 1913 F).

⁵⁴¹ Lo possiamo osservare soprattutto nei poster d'autore commissionati dai Lumière o da altri poster che pubblicizzano i numerosi dispositivi di proiezione inventati in queglii. A tal proposito Dominique Auzel (1988: 66) scrive: «L'affiche, avant d'annoncer le film, vante le cinéma lui-même».

Il manifesto cinematografico, come tutti gli altri manifesti in generale, dovrebbe essere caratterizzato da quella che Herbert Tannenbaum ha definito *Konzentriertheit* (concisione), dovrebbe scegliere quale elemento della propria comunicazione mettere in risalto, quale caratteristica far emergere dalla rappresentazione/presentificazione, quale motivo, insomma, quale aspetto ostentare.⁵⁴² Questa caratteristica del manifesto cinematografico sembra utile allo scopo di far emergere le strategie comunicative dell'istituzione cinematografica, in particolare, per quanto ci riguarda, in relazione al corpo cinematografico. In una fase immediatamente successiva sono le attrazioni ad essere al centro del manifesto cinematografico, come emerge, ad esempio, dai paratesti delle origini della collezione del pioniere Ariel Schimmel.⁵⁴³ Nell'epoca del cinema ambulante o dei luoghi non deputati le fonti sono scarse, anche se recenti scoperte hanno portato alla luce materiale che dimostra che il paratesto, e il manifesto in particolare, ha mantenuto un ruolo centrale per tutta la fase pre-istituzionale della Storia del cinema.⁵⁴⁴ È comunque l'esigenza di dover cambiare settimanalmente i programmi, sorta come sappiamo con la sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico, a obbligare gli esercenti a non lesinare sul materiale pubblicitario.

Il vero salto di qualità nell'ambito del manifesto cinematografico, avviene però nel momento in cui aumenta e si differenzia l'offerta, il metraggio medio delle pellicole cresce, così come la cura nella loro fabbricazione. Insomma, la necessità del manifesto cinematografico per gli esercenti cresce nel momento in cui aumenta considerevolmente l'importanza del singolo titolo all'interno dei

⁵⁴² Cfr. Tannenbaum 1987 (1914).

⁵⁴³ A tal proposito cfr. Ernst 2004: 92. Molti manifesti dell'epoca ambulante sono stati pubblicati anche in Bernardini 2001.

⁵⁴⁴ Durante l'edizione del 2013 de *Il Cinema Ritrovato* di Bologna sono stati presentati i tesori del fondo Morieux (cfr. AA.VV. 2013: 43-45). Negli archivi elvetici, secondo Adrian Gerber (2013: 18), un quarto dei trentaquattro manifesti cinematografici autoctoni anteriori al 1920 testimoniano dell'attività di promozione degli ambulanti o di proiezioni avvenute in luoghi non deputati.

programmi e il contenuto narrativo dello stesso.⁵⁴⁵ Pathé, Gaumont, la casa di produzione Nordisk, così come la società Eclair cominciano a produrre propri manifesti, ingaggiando anche personalità di un certo rilievo, come il brasiliano Cândido Aragonez de Faria o Adriene Barrière.⁵⁴⁶ Quest'ultimi sono tra i non molti che sono riusciti a lasciare copiose tracce della loro opera ai posteri. Nei loro poster cominciano a comparire i primi nomi dei personaggi delle commedie. Con i cosiddetti film d'arte che nascono sulla scorta della *Film d'Art* francese si comincia ad avvertire con più forza l'esigenza di pubblicizzare il nome degli attori e la relativa affiliazione teatrale, almeno per certe produzioni.⁵⁴⁷

In generale comunque in questo periodo

war die Präsenz von Schauspielerinnen und Schauspielern im öffentlichen Raum, wie sie gerade über die Filmwerbung unterstützt werden konnte, weniger wichtig, um deren Bekanntheit zu vergrößern und zu sichern.⁵⁴⁸

Un'ulteriore crescita esponenziale dei paratesti cinematografici, in particolare dei manifesti, avviene soltanto con l'introduzione del già citato sistema di distribuzione a monopolio e il conseguente affermarsi del lungometraggio. È solo allora, l'abbiamo visto, che la singola pellicola diviene veramente la parte essenziale dello spettacolo e necessita di tutto lo sforzo promozionale possibile da parte dei produttori, non solo nei confronti dello spettatore, ma anche e soprattutto a partire dagli esercenti che devono essere spinti con una campagna promozionale adeguata ad accaparrarsi i diritti d'esclusiva della pellicola. Un sistema, questo, che introduce, la pratica della

⁵⁴⁵ Cfr. Ernst 2004: 97-103. La pratica dell'annuncio della comparsa di un dato film per un determinato periodo di tempo da parte dei produttori (*Terminfilm*) induceva gli esercenti a prenotare le copie per tempo e faceva aumentare di importanza il singolo film. Importanza che aumenterà con la pratica introdotta dalla film d'art francese di prendere a nolo soltanto un titolo al di fuori di un programma prestabilito.

⁵⁴⁶ Cfr. Auzel 1988: 90.

⁵⁴⁷ Cfr. Auzel 1988: 94-97.

⁵⁴⁸ «era la presenza di attrici e attori nello spazio pubblico, sostenuta al giorno d'oggi attraverso la pubblicità del film, meno importante, per aumentare e assicurare la loro notorietà» (Ernst 2004: 96).

première cittadina, ovvero della prima proiezione pubblica di una data pellicola, una consuetudine che richiede a sua volta ulteriori sforzi pubblicitari da parte degli esercenti stessi e, quindi, di manifesti cinematografici *ad hoc*. La conseguente nascita dello star system, a partire da Asta Nielsen, ha come corollario la crescita esponenziale della presenza del nome e delle immagini delle attrici e degli attori nella sfera pubblica, non soltanto negli annunci pubblicitari, nei programmi di sala o nei primi articoli pubblici ma anche e soprattutto sui manifesti cinematografici. L'attore cinematografico invade letteralmente la sfera pubblica visuale delle società europee, in particolare in ambito urbano. Il manifesto ostenta spesso la presenza dell'attore, della star o del personaggio cinematografico come mai era avvenuto prima d'ora. Meret Ernst, per il contesto tedesco ha scritto che:

Basiert das Erklärungsmodell, wonach das aufkommende Starsystem Ausdruck einer verbesserten Werbestrategie sei, auf Marketingargumenten, so muss eine medienästhetische und erzähltechnisch interessierte Argumentation auf den Umstand verweisen, dass überhaupt erst in längeren Filmen die Figuren zu unterscheidbaren Persönlichkeiten aufgebaut werden konnten, die mehr waren als eine Wiedergabe bestehender Typen. Erst die Ausdifferenzierung von Charaktereigenschaften, die sich auch in Serien festigen konnten, sowie eine längere Leinwandpräsenz machten die Schauspielerinnen und Schauspieler bekannt und ermöglichten es dem Publikum, sie wiederzuerkennen. Erst mit dieser filmischen Entwicklungsstufe begann sich die virtuelle Präsenz der Filmfiguren sukzessive mit den realen Personen zu einer neuen Wirklichkeit zu überlagern. Diese schwebende, hyperreale 'Wirklichkeit' konnte werbestrategisch genutzt, kontrolliert und entsprechend den Bedürfnissen der Produktionsfirmen manipuliert werden.⁵⁴⁹

In ambito zurighese, abbiamo già visto cosa accade negli annunci pubblicitari e sulle riviste. Anche per quanto riguarda il manifesto

⁵⁴⁹ «Solo quando i personaggi di film più lunghi furono costituiti a partire da personalità diverse, che erano più di che una mera riproduzione di tipi preesistenti. È a partire dalla differenziazione delle qualità caratteriali, che si poterono rafforzare in formati di serie, così come a partire dalla presenza sugli schermi, che gli attori e le attrici divennero conosciuti e che si permise al pubblico di distinguerli. Solo a partire da questa fase di sviluppo filmico si è cominciato gradualmente a sovrapporre la presenza virtuale delle figure filmiche con le persone reali e a creare una nuova realtà. Questa realtà fluttuante e iperreale poteva venir usata, manipolata e controllata a livello di pubblicità strategica secondo i bisogni del le case di produzione» (Ernst 2004: 128).

cinematografico si configura una vera e propria scoperta dell'attore. Le fonti in nostro possesso ci possono far affermare che anche nella città elvetica all'inizio degli anni Dieci si è verificato un vero e proprio boom del manifesto cinematografico. Le pubblicità di molte pellicole sulla rivista *Kinema* da parte dei distributori operanti in Svizzera sono accompagnate spesso dall'offerta di copioso materiale paratestuale, manifesti *in primis*. Alcune tipografie elvetiche si lanciano sul mercato e offrono agli esercenti la possibilità di produrre manifesti personalizzati.⁵⁵⁰ La rivista stessa pubblica una serie di articoli che dimostrano l'importanza che l'istituzione cinematografica assegna al manifesto cinematografico.⁵⁵¹ In particolari si richiede a gran voce più attenzione e cura per il manifesto dal punto di vista estetico e contenutistico, anche per evitare le critiche che la cattiva qualità attira da parte dei censori di turno.⁵⁵² Anche il rapporto tra manifesto e presenza dell'attore sembra interessare i commentatori. In un articolo del 1914, dedicato esclusivamente ai manifesti cinematografici, l'autore loda la pratica di mettere in rilievo la scena più significativa del film, ma lamenta l'eccessivo risalto che ottengono gli attori sui manifesti anche quando non sono conosciuti da buona parte del pubblico.⁵⁵³ Dello stesso avviso è un altro commentatore che qualche anno dopo scrive:

⁵⁵⁰ L'editore e stampatore della rivista stessa, K. Graf di Bülach (Zurigo), già nel 1913 produce e vende manifesti cinematografici per il mercato elvetico. Una delle pubblicità di questa attività la troviamo nel bel mezzo di un articolo dedicato proprio ai manifesti dal titolo "Betrachtungen über Kino-Plakate" in *Kinema*, 24 febbraio 1914, n. 7, p. 8-9. Anche un certo Leop. Guggenheim di Zurigo, con sede a Seefeldstrasse 127, annuncia a più riprese la produzione e la vendita di manifesti e di altro materiale paratestuale per gli esercenti elvetic. In particolare colpisce la produzione e la vendita di «Künstlerpostkarten», cartoline d'artista, con probabile riferimento ai beniamini del grande schermo più amati dal pubblico. Il cinema Radium si farà stampare i manifesti dall'Atelier Metropol di Zurigo. Cfr. Gerber – Motschi 2010.

⁵⁵¹ Segnaliamo almeno tre articoli degni di nota "Das Reklame-Plakat-Unwesen in unserer Branche" (*Kinema*, 8 maggio 1915, n. 18, p. 1); "Nachdenkliches über das Kinoplakat" (*Kinema*, 5 febbraio 1916, n. 4-5) e "Sanierung der Kinoreklame von Walter Ahrens" (*Kinema*, 6 gennaio 1917, n. 1, p. 1-6).

⁵⁵² La censura zurighese si occuperà anche di manifesti cinematografici. Cfr. Uhlmann 2009: 50 e Gerber 2013: 17.

⁵⁵³ *Kinema*, 24 febbraio 1914, n. 7, p. 8-9.

Ein weit bedenklicherer Feind der Propaganda erwächst uns zunehmend in dem Leichtsinn, mit dem Kinostars aus der Erde gestampft werden – Kinostars, die auf dem Papier plötzlich auftauchen, um nach wenigen Wochen wieder lautlos zu verschwinden. Diese “Sterne” sind natürlich nicht dazu angetan, den Kino-Kunsthimmel zu erhellen... Nur wer wirklich etwas geleistet, wer vor der ernsthaften Kritik immer und immer wieder standgehalten hat, wer wiederholt eine hervorragende Rolle gespielt hat, der darf sich “Star” schimpfen.⁵⁵⁴

È curioso notare come nel bel mezzo di questo articolo capeggi, in posizione strategica, una foto pubblicitaria di Susanne Grandais che è definita «die graziose französische Filmschauspielerin» e inserita nella categorie delle vere «KINO-STARS», quelle «von denen man spricht».⁵⁵⁵ Questi articoli confermano il ruolo centrale dell’attore cinematografico nell’ambito delle strategie promozionale degli anni Dieci e sembrano dare ragione a chi afferma che il fenomeno divistico è legato indissolubilmente al momento ricettivo.⁵⁵⁶

III/1.3. L’attrice come artista e come mediatrice

Ma nell’ambito zurighese è soprattutto un ritrovamento straordinario che ci permette di avanzare alcune ipotesi sulla funzione del manifesto all’inizio della seconda epoca. Tra il 2008 e il 2009, durante i lavori di restauro dell’edificio che ospitava il Kino Radium, diventato negli ultimi anni un cinema a luci rosse, sono stati ritrovati fortunatamente numerosi paratesti risalenti

⁵⁵⁴ «Un grave nemico della propaganda si desta in noi maggiormente nella noncuranza, con cui la star cinematografiche vengono formate dal nulla Stars, che compaiono improvvisamente sui giornali, per poi sparire silenziosamente solo dopo poche settimane. Queste 'stelle' non sono fatte per illuminare il cielo dell'arte e del cinema... Solo chi ha prodotto veramente qualcosa, chi ha sovente tenuto testa a serie critiche, chi ha ripetutamente interpretato un ruolo eccellente, può dirsi una Star» (*Kinema*, 6 gennaio 1917, n. 1, p. 4-5).

⁵⁵⁵ «la graziosa attrice francese»; «di cui si parla» (*Kinema*, 6 gennaio 1917, n. 1, p. 5).

⁵⁵⁶ Questa pubblicità ricorda l’assunto di Knut Hicethier (1998: 335) che dichiara «Für den Star ist sein Verhältnis zum Publikum bestimmend. Auch wenn viele 'Stars' als Kunstfiguren von der Kulturindustrie kreiert werden, zu wirklichen Stars werden sie erst, wenn das Publikum und dem Darsteller über das bloße Darstellen und Verkörpern einer Rolle hinaus eine spezielle auratische Beziehung bildet» .

all'epoca che stiamo trattando. Tra essi anche numerosi manifesti che, dopo un lungo restauro, sono stati riportati al loro antico splendore.⁵⁵⁷ Alcuni di essi sono dei manifesti molto semplici a due colori, molto economici e di produzione locale.⁵⁵⁸ Altri sono litografie molto curate e caratterizzate da una presentazione sintetica dell'azione e dei personaggi. Altri ancora sono invece delle cosiddette *Klischeeplakate*⁵⁵⁹, ovvero manifesti che presentano in serie alcune immagini tratte dalla pellicola restituendo così, attraverso le immagini stesse e talvolta delle didascalie, un accenno di narrazione. I manifesti litografici molto curati sono la forma di manifesto cinematografico che si affermerà su altri di tipi di rappresentazione nel corso della storia del cinema. Talvolta essi evolveranno in senso artistico e costituiranno un vero e proprio banco di prova per grafici e artisti. Il loro apporto storico riguardante la ricostruzione delle differenti chiavi di lettura del film rispetto ai vari pubblici, per riprendere Eugeni, non deve essere sottovalutato, ma per questo scopo crediamo essere molto più utile il terzo tipo di manifesto che abbiamo individuato, ovvero i manifesti che invece di rispondere a un principio di sintesi,

⁵⁵⁷ I manifesti ritrovati sono circa 40, ma oltre a questi sono stati trovati anche programmi di sala, volantini pubblicitari e altro materiale. La città di Zurigo ha organizzato nel 2011, dopo la scoperta e il restauro del materiale, una mostra dal titolo: *Fundort Kino – Archäologie im Kino Radium*. Per il catalogo dei manifesti cfr. Gerber-Motschi 2010, per una contestualizzazione dei materiali cfr. Gerber 2013.

⁵⁵⁸ In essi ritroviamo quasi esclusivamente il titolo della pellicola e una brevissima descrizione della stessa, oltre che, naturalmente, le informazioni relative alla programmazione. L'eccezione che conferma la regola è costituita però dal manifesto per il film *Die zwei Sergeanten (I due sergenti)* Eugenio Perego 1913 I), in cui compaiono i tipici epiteti roboanti relativi al film («Vom Besten das Beste», «herrliche Naturszenarien! «hervorragendes Künstler-Spiel! Plastische Photographie!»), i nomi dei principali interpreti («Albert Capozzi, G. Novali Vidali, Gräfin Ruspoli, Maria Gandini.») e persino sei fotografie di scena in riquadri multiformi. Sulla produzione locale zurighese rimandiamo alla nota 47.

⁵⁵⁹ «Klischeeplakate integrierten Standfotografien des entsprechenden Films in die grafische Gestaltung. Plakate, welche Zeichnungen und fotografische Klischees mittels fotomechanischer Reproduktionsverfahren im Druck kombinierten, hingen vorzugsweise in und an den Kinos, da die Kleinteiligkeit und die Fülle der fotografischen Information erst bei näherem Hinsehen entschlüsselt werden konnte. Zudem vermittelten die eingefügten Standbilder etwas von der Faszination des filmischen Abbildrealismus in die Alltagswirklichkeit der Passanten, die sich mit ihrer Hilfe in die Hyperrealität des Kinos vertiefen konnten. Die Erzählhandlung freilich liess sich aus den Standbildern nur in Ansätzen rekonstruieren» (Ernst 2004: 176).

rispondono a quello del collage. Una pratica che ricorda quella degli album di famiglia, poco professionale forse, in contraddizione con quel principio di concisione postulato da Tannenbaum, priva di intenzione artistiche e di breve durata,⁵⁶⁰ ma assai ricca di suggestioni per chi volesse ricostruire il tentativo di orientare la ricezione del film.

In particolare, a noi non è sfuggita la presenza nel fondo ritrovato a Zurigo, di due manifesti ordinari e straordinari nello stesso tempo. Si tratta del manifesto del film di Urban Gad *Die Verräterin* (Urban Gad 1912 D) con Asta Nielsen nei panni della protagonista Yvonne e di un frammento del manifesto del film *Zigeunerblut*. Manifesti ordinari in quanto prodotti standardizzati inviati dalla stessa casa di produzione a molti esercenti di più paesi,⁵⁶¹ ma dal punto di vista storiografico straordinari perché tra i pochi esemplari di manifesto cinematografico non d'autore dei film di Asta Nielsen rimasti.⁵⁶² Straordinari anche perché sembrano rispecchiare la strategia comunicativa o il dispositivo messo in atto dall'intero film. In tal senso il poster sembra rimediare la tipica forma di comunicazione dei catalogo promozionali delle vedute della cinematografia-attrazione.

Dal momento che il manifesto di *Zigeunerblut* è assai rovinato, ci concentreremo sul primo, ovvero su quello del film *Die Verräterin*.⁵⁶³ Un

⁵⁶⁰ Cfr. Ernst 2004: 178.

⁵⁶¹ Adrian Gerber scrive a tal proposito: «It is thereby apparent that there was a kind of corporate design in place for the series' posters, which transnationally circulated in Central and Western Europe. It is certain that these posters were used in Germany, Austria and Switzerland. They probably found their way into the Netherlands as well in the 1910's» (Gerber 2013).

⁵⁶² Un manifesto in tedesco con caratteristiche del tutto simili a quello preso in considerazione del film *Den sorte Drøm* è conservato all'EYE Film Institut di Amsterdam nel fondo Desmet (Cfr. Blom 2003: 218-222). Il manifesto è visibile in Gramann – Schlüpmann 2009 (a cura di): 26. Un'altra *Klischeeplakate* del film *Das Eskimobaby* (Walter Schmidhässler o Heinz Schall 1916 D) è stato pubblicata in appendice alla tesi di dottorato di Meret Ernst (2004: 361). Questo manifesto non segue però la logica del manifesto che abbiamo analizzato ma presenta una serie di foto di scena che valorizzano la mimica di Asta Nielsen, la creazione del suo particolare personaggio e alcuni momenti del film. Sui manifesti d'autore rimastici cfr. Kamps 2009.

⁵⁶³ Per una scheda e un riassunto del film cfr. Gramann – Schlüpmann (a cura di) 2009: 26.

paratesto che sfrutta il nome di Asta Nielsen – che la ostenta soprattutto in quanto artista – come mezzo per attirare la parte di pubblico che ha già visto i suoi primi film e che intende farla conoscere a chi non li ha mai visti, ma che soprattutto ci dice molto altro sul nuovo ruolo attribuito all'attore cinematografico agli albori degli anni Dieci in funzione della narrazione di largo respiro come quella che si stava per affermare con il lungometraggio (fig. III/1). Si tratta infatti di una guida alquanto esaustiva alla ricezione che intende in primo luogo fornire in testa al manifesto le informazioni di base del film come, ovviamente, il nome del cinema e l'indirizzo («Kino Radium – Limmatquai – Eng. Mühlegasse»), il titolo del film e il genere («Dramatische Kriegsepisode»); che presenta, dal centro verso il basso del manifesto, i nomi dei personaggi e degli attori («Marquis de Bougeval/Max Obal – Yvonne, seine Tochter/Asta Nielsen – Leutnant von Mallwitz/Rob. von Valberg – Vujurat. Anführer der Freischärler/Emil Albes»), i sottotitoli delle diciotto scene principali («Hauptscenen: 1) Auf Vorposten – 2) Zwischen Patriotismus und Liebe – 3) Ihm zu gefallen 4) Er kommt nicht – 5) Duftende Grüsse – 6) In der Mannschaftsstube – 7) Verschmäht – 8) Die Versucherin – 9) Alarm – 10) Die Pflicht vor allem – 11) Rache !!! – 12) Freischärler 13) 10 Uhr: Das Zeichen 14) So war es nicht gemeint 15) Rettung um jeden Preis 16) Das letzte Mittel 17) Es ist Zeit 18) 'Die letzte Kugel ... der Verräterin'»);⁵⁶⁴ sui lati sinistro e destro, dieci fotografie di scena in bianco e nero sottotitolate che rappresentano i momenti più drammatici del film e, inoltre, segnala, in caratteri cubitali il ruolo principale («in der Hauptrolle») e il nome dell'attrice: Asta Nielsen. Tra nome e cognome, poco sotto, vediamo una fotografia ovale in bianco e nero che ritrae

⁵⁶⁴ Sui problemi relativi alla suddivisione in scene di un film degli anni Dieci e sull'analisi degli stessi hanno già scritto pagine illuminanti Ben Brewster e Lea Jacobs (1997: xi-xii). Secondo un nostro calcolo, comunque, le inquadrature che compongono il film nella copia da noi consultata sono cinquanta (copia in possesso della Stiftung Deutsche Kinemathek). Gli stessi identici sottotitoli indicati sul manifesto sono stati utilizzati, sulla scorta di una copia del film olandese e di paratesti in lingua tedesca conservati presso l'EYE Film Institut, per le didascalie della copia da noi consultata.

l'attrice in primo piano.⁵⁶⁵ Di primo acchito non si può non notare proprio come la presenza di Asta Nielsen sia appunto messa in rilievo, ostentata: essa compare in piccolo nella lista dei ruoli, nelle vesti del personaggio Yvonne in nove delle dieci fotografie di scena, nel nome a caratteri cubitali così come nella grande foto ovale in bianco e nero. Il manifesto sembra restituire l'impressione di un corpo cinematografico che riempie il corpo del film. Esso restituisce un ritratto fedele dell'economia drammatica che scaturisce quasi esclusivamente dalle emozioni, dai sentimenti, dalle azioni del personaggio protagonista. Il nome nella lista degli interpreti («Mitwirkende»), consuetudine di origine teatrale, serve a ricordare la provenienza teatrale della protagonista, una garanzia professionale quindi. Il nome a caratteri cubitali gialli richiama invece l'attenzione sul film in generale e sulla foto ovale in particolare.⁵⁶⁶ Proprio la foto accostata al nome ci ricorda che l'Yvonne presente nelle fotografie, non è altri che creazione di Asta Nielsen. La strategia comunicativa è chiara: abbiamo il personaggio ma anche e soprattutto l'attrice che lo interpreta. Abbiamo insomma l'ostentazione dell'attrice nella sua dimensione d'artista e la presentazione di quello che sarà il suo lavoro all'interno del film per costruire il personaggio di Yvonne: artista e personaggio rimangono comunque ben distinti. Il manifesto non restituisce prioritariamente una strategia di costruzione dell'immagine divistica.⁵⁶⁷ In primo luogo questo manifesto svela la strategia

⁵⁶⁵ In basso a destra e in basso a sinistra compaiono in piccolo pure i nomi della PAGU e della Oesterreichisch-Ungarische Kino Industrie G.m.b.H. Sul manifesto compare anche il nome della stamperia, ovvero la Reklameverlag Ernst Marx di Berlino.

⁵⁶⁶ Nell'intervista intitolata "Von Ibsen zum Kino" del *Neues Wiener Abendblatt*, comparsa successivamente sulla rivista *Kinema*, abbiamo la riprova dell'efficacia dei manifesti cinematografici dell'attrice: «Vor einiger Zeit fiel mir vor einem ärmlichen Kino in der Nähe des Augartens ein ungewöhnliches Gedränge auf. Was ist los? fragte ich. Ein Schuljunge deutete stumm auf ein Plakat, drauf groß und fettgedruckt der Name Asta Nielsen prangte. Asta Nielsen ist ein Magnet von außerordentlicher Zugkraft. Sie lockt ins Kino. Sie ist die einzige weibliche Kinodarstellerin, deren Name den Massen sich eingepägt, die in kurzer Zeit erstaunliche Popularität errungen hat» (*Kinema*, 15 marzo 1913, n. 11, p. 4).

⁵⁶⁷ Vedremo in seguito che l'immagine dell'attrice sul manifesto che abbiamo definito "emblematica" trova un suo corrispettivo nel prologo del film, una convenzione molto diffusa degli anni Dieci che trascende la sola costruzione dell'immagine divistica.

dei produttori tedeschi che intuiscono quanto la ricezione del lungometraggio possa essere favorita da un operatore di continuità come l'attore che sia altresì riconosciuto dal pubblico nella sua dimensione d'artista.⁵⁶⁸

Il lungometraggio crea i presupposti per un tipo di esperienza molto intenso tra spettatore e corpo cinematografico. La riprova non è soltanto l'evidenza empirica, ma la ritroviamo ancora in Kafka che, dopo aver assistito alla proiezione de *Die Weisse Sklavin II*, appare davvero ossessionato dall'attrice protagonista e ha l'impressione di riconoscerla in altre donne incontrate per caso nella vita reale. Kafka non cita il nome dell'attrice nei suoi scritti.⁵⁶⁹ L'anonimato di quest'ultima sembra rendere quasi monca l'esperienza dell'incontro prolungato con il suo corpo cinematografico nel buio della sala. Il manifesto serve proprio a conferire all'immagine dell'attrice un'identità ben precisa attraverso il nome a caratteri cubitali associato alla fotografia ovale, una rappresentazione emblematica, nel senso etimologico del termine, all'interno dell'economia visuale del manifesto. L'attrice anima il personaggio di Yvonne che, a sua volta, garantisce continuità al tessuto narrativo, non del tutto solido, che si dispiega durante il film.⁵⁷⁰ Le fotografie, in cui Asta Nielsen compare

⁵⁶⁸ Il performer come operatore di continuità tra una veduta e l'altra non è certo una novità (cfr. Gaudreault – Kessler 2002: 23-32).

⁵⁶⁹ Cfr. Zischler 1996: 47-62.

⁵⁷⁰ Questi sono i sottotitoli delle fotografie di scena pubblicate sul manifesto:

1. Yvonne verliebt sich in den deutschen Offizier
2. Leutnant v. Mallwitz hält seiner Braut die Treue Yvonne will sich rächen
3. Sie bespricht mit den Franktireurs den Ueberfall auf das väterliche Schloss
4. Die überraschten Soldaten werden überwältigt
5. Leutnant v. Mallwitz wird nach heldenhafter Gegenwehr gefesselt
6. Bei Yvonne siegt die Liebe und um ihren Geliebten zu retten, bietet sie sich selbst dem Führer der Franktireurs als Preis
7. Der deutsche Offizier verschmäht dies Opfer: er will sein Leben nicht mit der Schande einer Frau erkaufen
8. Yvonne sieht verzweifelt das für ihren Geliebten geschaufelte Grab
9. Mit dem Mantel des Geliebten erreicht sie die deutschen Vorposten und ruft die flinken Husaren zur Hilfe im letzten Augenblick
10. Beim Kommando «schiessen» die Husaren: der Führer aber gibt seine letzte Kugel der doppelten Verräterin. Yvonne haucht ihre Seele mit einem Kuss der Versöhnung in den Armen des von ihr geliebten Mannes aus.

nove volte su dieci,⁵⁷¹ ritraggono l'attrice in differenti situazioni drammatiche e stati di prossemica e sembrano quasi una sorta di vero e proprio catalogo delle possibilità performative dell'attrice. Mostrano appunto l'attrice al *lavoro*. In esse vediamo: Il momento dell'innamoramento, in presenza del padre, segnalato da un'afasia gestuale dell'attrice rivolta verso il suo oggetto del desiderio, immortalato in una posa che denota sicurezza di sé. (foto n. 1); Yvonne nel ruolo di *voyeuse* che in profondità di campo, inquadrata in primo piano da una finestra, osserva il consesso di soldati, nemico dei prussiani, riunito all'interno di una taverna (foto n. 2);⁵⁷² Yvonne che in piano ravvicinato si accorda con il capo dei soldati con una mimica facciale e la posizione della mano in forte evidenza a esprimere un forte stato di tensione (foto n. 3); Yvonne nella parte sinistra dell'immagine che, a seguito della cattura dell'amato da parte dei soldati al centro dell'immagine, si appoggia al caminetto avvilita, creando all'interno dell'immagine stessa una sorta di spazio intimo da condividere soltanto con il pubblico (foto n. 5);⁵⁷³ Yvonne che con piglio sicuro e fiero si offre al comandante dei soldati che occupano il castello del padre. La sua posa rigida, impettita, con il braccio alzato, rispetto alla posa contratta, raccolta, vacillante del comandante esprime una chiarezza d'intenti e una fierezza che mancano al suo debosciato avversario (foto n. 6) Yvonne che in piano ravvicinato al centro dell'immagine ingaggia un vero e proprio corpo a corpo con il capo dei soldati dopo aver appreso che l'amato non accetta di sacrificare il suo onore per avere salva la vita (foto n. 7); Yvonne con braccia semiaperte, con lo sguardo verso la macchina da presa, che esprime disperazione alla vista della fossa scavata da tre soldati e destinata al tenente Mallwitz (foto n. 8); Yvonne *en travesti* che si rivolge agli ussari a cavallo per tentare di salvare all'ultimo minuto dalla

⁵⁷¹ La Nielsen non compare nella quarta fotografia.

⁵⁷² In questo caso la foto illustra soltanto la seconda parte del sottotitolo, ovvero la volontà di vendetta. L'atto enunciativo del guardare da una finestra da parte della protagonista crea una vera e propria simmetria tra quest'ultima e il pubblico.

⁵⁷³ Si tratta di una convenzione comune nel cinema muto, soprattutto del cinema europeo degli anni Dieci.

fucilazione il suo amato (foto n. 9);⁵⁷⁴ Yvonne che colpita da una pallottola muore “in scena”, tra le braccia dell’amato (foto n. 10).⁵⁷⁵

Attraverso le fotografie con didascalia e alla descrizione delle scene principali, il manifesto invita, ancor prima dell’inizio del film, a costruire un mondo, a diegetizzare, invita alla costruzione di un racconto, invita a suo modo a vibrare al ritmo degli avvenimenti del racconto e a costruire un enunciatore al quale è interdetto di porre delle domande in termini d’identità e di verità. Nello stesso tempo, però, con l’aggiunta della fotografia emblematica e con l’ostentazione del nome, a livello affettivo, invita a stringere una relazione con Asta Nielsen come artista, potremmo dire che sembra trasformarla in una sorta di enunciatore reale interrogabile in termini di verità rispetto alla performance.⁵⁷⁶ Il manifesto rispecchia fedelmente il dispositivo finzionale del film. Quello del film è un universo diverso da quello attrazionale, ma non ancora pienamente narrativo. La presenza di Asta Nielsen eccede la finzione. Se vogliamo questo fenomeno potrebbe essere rintracciabile nel divismo *tout court* ma dobbiamo pensare che lo spettatore di allora è di fronte a un fenomeno relativamente nuovo e, soprattutto, a un tipo di testualità filmica diversa da quella in cui si esprimerà il divismo classico. Torneremo più avanti sulla questione. La nostra ipotesi è infatti che il divismo nelle sue prime fasi sia servito soprattutto per chiarire, definire e far emergere senza ambiguità il ruolo dell’attore

⁵⁷⁴ Nella sequenza che segue, un vero e proprio salvataggio all’ultimo minuto, è utilizzata con grande maestria la tecnica del montaggio alternato. Si tratta di uno dei tanti esempi che dimostra che il cinema degli anni Dieci in Europa conosce alcune figure di linguaggio e le utilizza in caso di necessità.

⁵⁷⁵ Su questa e altre rappresentazioni della morte in scena rimandiamo al prosieguito del capitolo.

⁵⁷⁶ Su tale distinzione cfr. Odin 2011: 47-52.

III/1.4. La statua

Nella stessa collezione di manifesti ritrovati a Zurigo troviamo altri *Klicheepлакate*, addirittura una risalente al 1909, ma nessuna presenta la stessa logica del manifesto di Asta Nielsen.⁵⁷⁷ Nessuna offre coordinate così chiare per la ricezione come il manifesto costruito attorno alla figura dell'attrice danese. Dobbiamo pur ricordare che Asta Nielsen agli albori degli anni Dieci è comunque ancora un caso straordinario e per certi versi lo rimarrà anche in seguito. In alcuni di questi manifesti compare comunque il nome degli interpreti. In un manifesto del 1912, ad esempio, che pubblicizza il film *Era scritto così* (Itala Film 1912 I) della casa di produzione Itala di Torino l'attrice Lyda Quaranta, futura interprete di *Cabiria* (Giovanni Pastrone 1914 I), è indicata a chiare lettere. Il manifesto segnala anche il nome dei personaggi («Handelnde Personen») ma non li associa agli interpreti. I momenti più drammatici del film sono, come per il manifesto analizzato in precedenza, illustrati nelle otto fotografie che coprono la superficie del manifesto. In queste fotografie gli attori sono immortalati in pose piuttosto marcate, fortemente melodrammatiche, con corpi e prossemica in forte tensione. La trama del film, nonostante le didascalie, non è comunque chiarissima e il manifesto mira più che altro a restituire l'atmosfera carica di tensioni patetiche che caratterizza il film. Oltre alla citazione a chiare lettere di «Mad.lle Lydia Quaranta» è da sottolineare il vero e proprio inventario di pose che il manifesto ostenta, ancor più marcatamente rispetto al manifesto di Asta Nielsen, e che ci fa capire, se

⁵⁷⁷ Nella stessa collezione di manifesti del sala Radium troviamo anche il manifesto del film *Napoleon, the Man of the Destiny* (Vitagraph USA 1909) che presenta anch'esso la logica del collage con fotografie di scena emblematiche dei differenti momenti della vita del francese. Tutti i manifesti sono stati pubblicati online a cura di Adrian Gerber e Andreas Motschi con il titolo *Der Plakatfund aus dem Kino Radium in Zürich – Filmplakate der Jahre 1907 bis 1914 und weitere Materialien. Inventar.*

http://www.stadt-zuerich.ch/content/hbd/de/index/archaeologie_denkmalpflege_u_baugeschichte/publikationen/online-publikationen/2011_gerber_motschi_plakatfund.html (ultima consultazione 31/12/2013).

non gli sviluppi precisi della trama, quantomeno quale aspetto dell'opera si volesse sottolineare: la scoperta dell'attore non significa soltanto divismo ma anche porre semplicemente l'accento sul lavoro dell'attore in quanto fonte di piacere per lo spettatore.

Sempre rimanendo nel contesto zurighese, possiamo renderci conto ancor di più di quanto l'esperienza del corpo cinematografico da parte dello spettatore cominciasse sovente ancora prima della visione del film. Non si tratta più di manifesti, ma di un paratesto che ha dello straordinario, dimostrando ulteriormente la natura transmediale dell'attore cinematografico dell'epoca. Il 5 maggio del 1917, sempre sulla rivista *Kinema*, compare un annuncio da parte del distributore Paul Schmidt di Zurigo che non pubblicizza direttamente una pellicola, bensì la possibilità per gli esercenti di ottenere una statua dell'eroe di *Cabiria*, ovvero Maciste alias Bartolomeo Pagano, da esporre presumibilmente nel foyer del teatro o a ridosso dell'entrata (fig. III/2). Si tratta ovviamente di una copia da un originale dello scultore italiano Giovanni Riva ordinata dall'Itala Film per pubblicizzare il film *Maciste Alpino* (Luigi Romano Borgnetto – Luigi Maggi 1917 I) il terzo film della filmografia di Bartolomeo Pagano dopo *Cabiria* e *Maciste* (Luigi Romano Borgnetto – Vincenzo Denizot 1915 I) che ebbe non poche grane con la censura italiana.⁵⁷⁸ Ma al di là delle vicissitudini del film, che vede Maciste impegnato in vere e proprie schermaglie con alcuni soldati austriaci, è interessante osservare la creatività e gli sforzi delle case di produzione del periodo nel promuovere i propri interpreti. È un caso estremo, ma non sembra essere l'unico.⁵⁷⁹ Come è noto Bartolomeo Pagano è la vera e propria rivelazione del film *Cabiria*. Il suo successo appare se non proprio inaspettato quantomeno non pianificato. A giudicare proprio dai paratesti, conservati al Museo Nazionale del Cinema di Torino, la produzione

⁵⁷⁸ Cfr. Cherchi Usai 1985: 16-20.

⁵⁷⁹ Scrive Meret Ernst (2004: 55): «Zwar hatte man bewegliche Reklamefiguren schon 1913 eingesetzt, ebenso war 1914/1915 zu 'Der Golem' eine überlebensgroße silberbronzene Figur aufgestellt worden».

non sembra puntare sul nome dell'attore non professionista scovato da Giovanni Pastrone tra i camalli genovesi. Soltanto il regista valorizza fortemente con le sue scelte, il corpo scultoreo di Pagano. Più che una strategia divistica, la scelta di Pastrone rivela l'intento di associare il corpo dell'attore alla scultorea antica. Un proposito che diviene realtà, ma che fa sì che il pubblico italiano vada letteralmente in visibilio per questo personaggio non protagonista. Non è solo la sovraesposizione e l'estetizzazione del corpo, del materiale, che portano al successo Pagano, è anche il personaggio di Maciste – impavido, virile, votato all'azione, moralmente inattaccabile – che riscuote molte simpatie. Anzi, sarà proprio il personaggio ad avere la meglio sull'attore. Un successo personale, quello di Pagano-Maciste, che costringerà la produzione a cambiare strategia dopo le prime proiezioni italiane e a puntare sull'attore genovese per aumentare ulteriormente il successo del colossal. Bartolomeo Pagano presenzierà infatti ad alcuni spettacoli e comparirà sui manifesti destinati alla distribuzione internazionale.⁵⁸⁰ Ma non solo. Maciste, un anno dopo, diventerà protagonista assoluto del film eponimo e darà così inizio a una serie che segnerà tutti gli anni Dieci e buona parte degli anni Venti.⁵⁸¹ La statua di Giovanni Riva, scultore formatosi nella Torino di inizio Novecento proprio su modelli classici, rende complessa la costruzione del corpo cinematografico di Pagano e ne mette in risalto, come Pastrone, proprio l'aspetto materiale. Un corpo che vive nel film di *Cabiria*, in quello di *Maciste*, un corpo cinematografico che, supportato da un corpo reale esorbitante, ha gioco facile ad essere trasformato in statuaria da Pastrone e che, all'uscita del terzo film, compare non solo sui manifesti, ma anche in una copia di una vera e propria statua antica: la colonizzazione dell'immaginario europeo da parte dell'attore cinematografico è oramai compiuta.

⁵⁸⁰ Sul personaggio di Maciste cfr. Dall'Asta 1992a e Dall'Asta 2009.

⁵⁸¹ Il successo del personaggio di Maciste continuerà anche nel *peplum* italiano del dopoguerra. In generale sul genere *peplum* nel cinema cfr. l'ottimo Aziza 2009.

Attraverso le nostre analisi del rapporto tra Kafka e il paratesto cinematografico, del manifesto di Asta Nielsen e a partire dal ritrovamento della pubblicità della statua di Maciste sulla rivista *Kinema* sono emersi alcuni punti fondamentali. In primo luogo, possiamo dire che l'attore vive anche nel paratesto cinematografico o, in altre parole, che il rapporto tra attore e spettatore comincia molto spesso a partire proprio dal paratesto e, in particolare, dal manifesto. Il manifesto, oltre a pubblicizzare l'attore come artista, a partire soprattutto dagli anni Dieci, può essere letto come guida alla ricezione e in questo senso abbiamo visto come l'attore possa essere presentato quale mediatore tra spettatore e corpo del film. In generale, come abbiamo visto per la statua di Maciste, i paratesti sono il più chiaro segno della dimensione ubiquitaria del corpo cinematografico che vive nel film ma anche fuori.

Fig. III/1: manifesto del film Die Verräterin del Kino Radium ritrovato a Zurigo

KINO RADIUM

Limmatquai Eing. Mühlegasse

Die Verräterin

Dramatische Kriegsepisode
in der Hauptrolle

Asta Nielsen

Friede wieder über die deutschen Städte

Leutnant v. Malwitz hat seine Frau im Feuer tödend mit sich genommen

Die Soldaten auf dem Schlachtfeld im Moment der ersten Salve

Leutnant v. Malwitz ist wieder im Kampf

Die Soldaten sind wieder im Kampf

Mitwirkende:

Marquis de Bougeval Max Obal
 Yvonne, seine Tochter Asta Nielsen
 Leutnant von Malwitz Rob. von Valberg
 Vajrat, Anführer der Freischärler Emil Albes

Hauptscenen:

| | | |
|--|--|--|
| 1) Auf Vorposten 2) Zwischen Patriotismus und Liebe 3) Ihn zu gefallen 4) Er kommt nicht 5) Duftende Grüns 6) In der Mannschaftsstube 7) Verschmäh 8) Die Versucherin 9) Alarm | | 10) Die Pflicht vor allem 11) Rache!!! 12) Die Freischärler 13) 10 Uhr! Das Zeichen 14) So war es nicht gemeint 15) Rettung um jeden Preis 16) Das letzte Mittel 17) Es ist Zeit 18) „Die letzte Kugel . . . der Verräterin“ |
|--|--|--|

Die Soldaten sind wieder im Kampf

Die Soldaten sind wieder im Kampf

Die Soldaten sind wieder im Kampf

Produktion Act-Gen. „L'UNION“
 Hauptrolle von Asta
 Herausgeber: Film-Vertrieb Gesellschaft m. b. H.

Oesterreichisch-Ungarische Kino-
 Industrie G.m.b.H., Wien
 Vertriebsstelle: Film-Vertrieb Gesellschaft m. b. H.

REKLAMEBUREAU LINDT & CO. BERLIN W 5

Fig. III/2: pubblicità della rivista Kinema del 5 maggio 1917 relativa alla statua di Maciste

№. 15 KINEMA №. 9

ITALA-FILM

Telefon 117 23 PAUL SCHMIDT, ZÜRICH Gladbachstrasse 40

Der schönste Schmuck für Ihr Theater ist die neue
Macistes Kolossal-Statue



Ein Meisterwerk der italienischen plastischen Kunst von dem berühmtesten Bildhauer **Giovanni Riva** in Turin hergestellt. Die Statue gibt die heroisch-klassischen Formen des volkstümlichen Helden **MACISTES** in wunderbarer Weise wieder, wie er den Genuss des Räubers zu Boden ringt.

Höhe der Statue allein Meter 1,54 mit Sockel Meter 2,64.

Lieferbar in Bronze-Imitation und in Terracotta-Imitation aus den Werkstätten der Manufaktur Siena in Florenz.

Originals sind in meinen Geschäftslokalitäten zur Besichtigung aufgestellt.

III/2. *Limina* (parte I): il prologo visuale⁵⁸²

Proviamo velocemente a fare il punto della situazione fin qui delineata per poi metterci, in seguito nei panni, di una spettatrice zurighese agli albori degli anni Dieci. Nella stagione 1910/1911, a Zurigo, si verifica quella che abbiamo definito la “rivoluzione Asta Nielsen”. I suoi film cominciano sin da questa stagione a essere programmati a più riprese nelle sale della città. Nella stagioni successive, il suo nome è sempre più in evidenza negli annunci pubblicitari e insieme a lei altre attrici e altri attori cominciano a guadagnarsi la notorietà. I metraggi superiori alla mezzora sono di stagione in stagione sempre più in evidenza a discapito dei metraggi tradizionali. All’inizio della stagione 1912/1913, più precisamente dal 24 al 30 ottobre, compare su un annuncio del TdSZ (fig. III/3) che il cinema Radium programma due lungometraggi di produzione tedesca, ovvero *Die Verräterin* e *Dagmar, die Brauerstochter* (Dekage-Film GmbH 1912 D).⁵⁸³ La sala apre nei giorni feriali alle 14.30 e chiude alle 22.00, mentre nei giorni festivi apre alle 14.00 e chiude sempre alle 22. La seconda pellicola è presentata come un «Prächtiges Zwei-Akter-Drama», interpretato dai «Erste nordische Künstler» e caratterizzato da «Unübertreffliche Photographie». La prima delle due pellicole la conosciamo bene ormai: si tratta del «Grosses Kriegsschauspiel in 3 Akten und 18 Abteilungen»⁵⁸⁴ che mette chiaramente in evidenza:

⁵⁸² Riprendo questo titolo dal suggestivo titolo della conferenza di Udine dedicata alle soglie del film i cui atti sono stati pubblicati in Innocenti, Veronica - Valentina Re (a cura di) 2004.

⁵⁸³ TdSZ, 24 ottobre 1912, n. 251, p. 7. Sull’annuncio troviamo la dicitura *Monopol-Film*. La presenza di due lungometraggi è dovuta al fatto che nei primi anni Dieci le metrature dei lungometraggi non sono sufficienti a coprire la durata del programma e quindi è possibile programmarne addirittura due. A tal proposito cfr. Müller 1998.

⁵⁸⁴ «Grandioso dramma in due atti [...] migliori artistici nordici [...] una fotografia insuperabile [...] grande dramma di guerra in 3 atti e 18 episodi» (TdSZ, 24 ottobre 1912, n. 251, p. 7).

Asta Nielsen in der Hauptrolle, das temperamentvolle Weib, die weltberühmte Tragödin, der keine menschlichen Motionen [*sic*] fremd, Dämon und Venus in einer Person – ihr Name bürgt für den Erfolg dieses Weltschlagers.⁵⁸⁵

L'annuncio mette in evidenza inoltre il realismo («Realistisch!»), la durata («Spieldauer 1 Stunde») e la qualità di primo livello («Erstklassig») della pellicola. I due film sono presentati nel corso della stessa *séance*, infatti nell'annuncio troviamo anche scritto: Fünf Akte dieser beider Schlager-Ereignisse entrollen ein derart sinnberauschendes Konglomerat noch nie gesehener realistischer Szenen im Boudoir, auf dem Schlachtfeld, während der rasenden Flucht, im Todeskampf und im Liebestriumph – fesselnd bis zum Äußersten».⁵⁸⁶



Fig. III/3

⁵⁸⁵ «Asta Nielsen nel ruolo principale, la donna piena di temperamento, l'attrice tragica famosa in tutto il mondo, a cui nessuna emozione è estranea, demone e Venere in una stessa persona – il suo nome è garanzia di successo per questa pellicola» (TdSZ, 24 ottobre 1912, n. 251, p. 7).

⁵⁸⁶ «Cinque atti di questi due eventi di successo offrono un inebriante insieme di scene realistiche mai viste prima nel boudoir, nel campo di battaglia, durante una fuga precipitosa, nell'agonia e nel trionfo dell'amore – accattivante fino all'estremo» (TdSZ, 24 ottobre 1912, n. 251, p. 7).

Una spettatrice qualunque, di nostra invenzione, già avvezza allo spettacolo cinematografico, ha acquistato il giornale d'annunci e viene così a conoscenza della programmazione di un nuovo film dell'attrice danese. Questa spettatrice ci accompagnerà in una ricostruzione ipotetica dell'esperienza del corpo cinematografico dall'annuncio sul giornale fino alla soglia d'entrata nell'universo diegetico. Questa nostra spettatrice ha tanto sentito parlare della "Duse der Kinokunst" ma per un motivo o per l'altro non è mai riuscita a recarsi al cinema. Lei sa che il film tratta di vicende d'amore sullo sfondo di una guerra e legge pure che il film stesso sarà accompagnato da un'altra pellicola che tratta d'amore. Un paio di giorni dopo incontra un'amica per caso che le racconta degli ultimi film che ha visto e in particolare si sofferma sui dettagli dell'interpretazione della Nielsen e dà pure giudizi estetici sul protagonista maschile. La nostra spettatrice ha proprio voglia di vedere questo film. È primo pomeriggio e fra meno di venti minuti inizierà lo spettacolo. Lei decide così di incamminarsi per le vie del quartiere Niederdorf⁵⁸⁷ per dirigersi verso il cinema Radium. Sulla strada scorge un manifesto da lontano ma non riesce a identificarlo. Si avvicina un po' e riesce a leggere un nome scritto a caratteri gialli: Asta Nielsen. È il nome dell'attrice. Si avvicina ulteriormente, osserva prima con attenzione la fotografia dell'attrice, cerca di farsi un'idea della trama attraverso le fotografie di scena e le didascalie e, infine, va a leggere il nome di tutti gli interpreti, in particolare del protagonista maschile tanto apprezzato dall'amica. È tardi però e lo spettacolo inizia già alle 14.30, quindi continua il suo percorso. Non ha capito bene come andrà a finire la vicenda e si è già scordata il nome dell'interprete maschile, ma non fa niente. Quello che ha capito è che la presenza dell'attrice l'accompagnerà lungo tutto il film. Arrivata al cinema non trova moltissime persone, comunque più di quelle che si

⁵⁸⁷ Il Niederdorf è una parte della città vecchia di Zurigo, oggi metà del tempo libero e dei turisti.

aspettava per una proiezione pomeridiana. Si deve affrettare e compra il biglietto e fa appena in tempo a vedere le fotografie di scena appese nel foyer. Il biglietto le costa un franco, qualche centesimo in più rispetto a qualche anno prima. Per questo motivo decide di non comprare il programma di sala. Una volta entrata, l'arrivo del pianista annuncia che lo spettacolo può avere inizio e che occorre fare silenzio.

La proiezione apre con alcune didascalie in cui troviamo scritti il titolo, il genere e l'autore del dramma,⁵⁸⁸ la compagnia di produzione, la collocazione all'interno dell'*Asta Nielsen-Film-Serie* e, infine, i nomi degli interpreti. Tra quest'ultimi primeggia in grandezza proprio quello di Asta Nielsen. Subito dopo un'inquadratura virata in seppia presenta la stessa attrice su sfondo nero con un elegante costume orientale, busto quasi a tre quarti, il braccio sinistro appoggiato al fianco e lo sguardo rivolto verso il fuori campo, di poco a sinistra rispetto all'obiettivo della macchina da presa (fig. III/4). Si rivolge con un sorriso a qualcuno, forse al marito-regista Urban Gad, che sovrintende ai lavori accanto all'operatore Guido Seeber e abbassa poi leggermente il busto per fare un inchino, per poi rialzarlo, sempre con il sorriso sulle labbra sfiorando l'atto d'interpellazione. La breve inquadratura s'interrompe qui, forse resa monca dalle crudeltà della Storia. Le parole dell'attrice non sono comprensibili, ma è chiaro che questa inquadratura è l'ultima delle soglie che la nostra spettatrice deve oltrepassare per poter entrare nel mondo diegetico vero e proprio e farne esperienza. È un tipo di soglia, quella che la nostra spettatrice ha appena incontrato, molto importante, con una sua storia alle spalle e con un futuro radioso all'orizzonte, una soglia dai molti significati e dalle funzioni plurime, altro luogo in cui poter verificare quella scoperta dell'attore a cui è dedicato il nostro lavoro.

⁵⁸⁸ Il nome riportato è quello di D. J. Rector pseudonimo di Erich Zeiske. Cfr. Gramann – Schlüpmann (a cura di) 2009: 55-61.



Fig. III/4

Ma come chiameremo questo *limes*? Per comodità la definiremo come “prologo visuale”, anche se il termine presenta non pochi problemi. Abbandoniamo qui la nostra spettatrice al suo destino e cerchiamo di capire il perché. Il termine prologo proviene dall’antichità e designa un’«introduzione», un «discorso introduttivo a un’opera», «può essere parte di questa, come ogni prefazione o introduzione, oppure autonomo».⁵⁸⁹ Nel corso della Storia ha assunto differenti significati, ma tutti sembrano connotarsi di sfumature narrative. In questo caso il “prologo” del film *Die Verräterin* appare del tutto autonomo rispetto all’opera e non presenta alcun elemento che rimanda alla narrazione. Esso sembra corrispondere all’immagine emblematica del manifesto analizzato in precedenza.⁵⁹⁰ Un’interpretazione, la nostra, che sembra contraddire quella di Jörg Schweinitz che definisce l’immagine come semplice veicolo di presentazione della star («Vehikel der Starpräsentation»)⁵⁹¹ La corrispondenza tra le due tipologie d’immagini, quella del prologo e quella del manifesto, avviene a livello semiopragmatico: le due immagini funzionano come presentazione dell’attrice in quanto attrice al di fuori del ruolo

⁵⁸⁹ Cfr. la voce relativa nell’Enciclopedia Treccani:

<http://www.treccani.it/vocabolario/prologo/> (Ultima consultazione 31/12/2013).

⁵⁹⁰ Livio Belloï, punto di riferimento centrale rispetto al tema del prologo visuale, ci ha spinto in questo caso a cercare corrispondenze strutturali tra paratesto e testo, nonché tra testo filmico e contesto. Lo studioso compie più volte questa operazione in Belloï 2001.

⁵⁹¹ Cfr. Schweinitz 2003: 88-102.

interpretato, in quanto artista. Esse, inoltre, stabiliscono un forte contatto sensoriale tra osservatore/spettatore e corpo cinematografico. La differenza principale rispetto al manifesto si verifica in termini d'intensità. La soglia del prologo si costituisce inoltre come decisivo programma d'iniziazione («initiatorisches Programm»⁵⁹²) per lo spettatore. Un'operazione che avviene proprio ostentando l'«actor»,⁵⁹³ ovvero l'interprete, ancor prima del personaggio, in quanto artista, appunto, in maniera tale che rimanga sempre presente come ossimorica ed esorbitante latenza visibile del corpo del film.

Il potere programmatico e iniziatorio degli inizi del film è stato analizzato in lungo e in largo dagli studiosi ma il prologo visuale de la *seconde époque* sembra ancora un oggetto alquanto misterioso. Oltre al contributo di Jörg Schweinitz, già citato in precedenza, è da segnalare soprattutto quello di Livio Belloi che al tema ha dedicato riflessioni alquanto interessanti.⁵⁹⁴ In realtà, quello di cui si occupa prioritariamente lo studioso francofono non è il prologo, bensì quello che lui definisce, sulla scorta di Barry Salt, il piano emblematico.⁵⁹⁵ Nel far questo, però, traccia una sorta di metamorfosi di questo vero e proprio condensato visuale⁵⁹⁶ – metamorfosi che non è sinonimo di evoluzione! – che giunge fino agli inizi degli anni Dieci. Egli non parla esplicitamente di prologhi ma, dal nostro punto di vista, traccia implicitamente una genealogia degli stessi e arriva a fornirne delle interpretazioni che in parte faremo nostre. Egli, insomma, non distingue a livello nominale, come faremo noi, tra piano emblematico (proprio della cinematografia-attrazione) e prologo visuale (proprio del cinema della *seconde époque*), ma ne intuisce le differenze e le

⁵⁹² Cfr. Hartmann 2003: 20. Per un approfondimento del tema dell'inizio del film in prospettiva semiopragmatica e per un'abbondante bibliografia relativa al tema dell'inizio del film si rimanda alla stessa autrice in Hartmann 2009.

⁵⁹³ Il termine «actor» è utilizzato più volte sempre in Belloi 2001.

⁵⁹⁴ Oltre al già citato Belloi 2001 si veda anche Belloi 1997.

⁵⁹⁵ Cfr. Barry Salt 2009 (1983): 96-97. Il termine è diventato di utilizzo corrente tra gli studiosi di cinema.

⁵⁹⁶ Cfr. Belloi 2001: 271.

implicazioni storiche che questa stesse differenze rivelano.⁵⁹⁷ Affascinante, infatti, il suo tentativo di analizzare il piano emblematico e, implicitamente, il prologo visuale come veri e propri testimoni oculari del fascio di pressioni differenti e contraddittorie che influenzano produzione ed esibizione.⁵⁹⁸ Si tratta quindi di un'analisi prettamente formale inserita nel contempo in una dimensione diacronica, secondo i dettami di Alois Riegl. Un'analisi diacronica che considera il prologo cinematografico degli anni Dieci come appartenente a una Storia dell'immagine-attrazione,⁵⁹⁹ anche se nel contempo non è negata neppure la sua appartenenza alla tradizione del prologo *tout court*, inteso come adiuvante narrativo.⁶⁰⁰ Ripercorrendo la ricerca genealogica proposta da Belloï incontriamo altri autori che si sono occupati in un modo o nell'altro del piano emblematico. Oltre al già citato Barry Salt, troviamo tra i tanti anche Noël Burch,⁶⁰¹ Tom Gunning,⁶⁰² Eileen Bowser,⁶⁰³ Charles Musser.⁶⁰⁴ È quest'ultimo

⁵⁹⁷ In realtà per i prologhi visuali degli anni Dieci Belloï (2001: 359) parla di «avatars de l'emblème». Per Belloï esiste comunque una forte continuità fra immagine emblematica e quello che noi abbiamo definito come prologo visuale entrambe definite come immagine-attrazione. Si tratta di due definizioni nominali che potrebbero essere messe in discussione, data la complessità e la varietà dei fenomeni che descrivono, ma la cui distinzione serve a noi per segnalare per il piano emblematico la sua potenziale mobilità tra le vedute, la funzione di presentazione del personaggio al di là dell'attore o di pura immagine-attrazione. Per il secondo sottolineiamo invece la collocazione iniziale, la dimensione iniziatica e soprattutto la presentazione dell'attore nelle sue diverse funzioni a cui è subordinata la funzione attrazionale.

⁵⁹⁸ La sfida programmatica per Belloï (2001:13) è quella dell'analisi formale che, sulla scorta degli insegnamenti di Alois Riegl, acquisisce senso soltanto nel momento in cui s'inserisce in una dimensione diacronica.

⁵⁹⁹ Belloï (2001: 13-21) parla di «image-attraction» piuttosto che di cinema delle attrazioni. Lo studioso nel suo studio si concentra sulla scena di strada nel cinema degli operatori Lumière, su quelle che lui definisce *vue attenatoire* e *vue panoramique* e, infine, del piano emblematico.

⁶⁰⁰ Belloï (2001: 272) considera il piano emblematico come «une figure d'entre-deux, en effet, une image-attraction qui n'existe, paradoxalement, que dans son rapport à un récit constitué».

⁶⁰¹ Cfr. Burch 1991 (1990): 186.

⁶⁰² È stato Gunning (1982: 227) uno dei primi studiosi ad occuparsi del tema definendo il piano emblematico come «Introductory Shot» (Gunning 1982: 227). Il termine non ha però avuto fortuna in quanto, come sappiamo, la posizione del piano emblematico poteva talora essere modificata a piacimento dall'esibitore. Gunning intravede nelle *comic strips* coeve la principale fonte d'ispirazione di tali piani. Cfr. anche Gunning 1979: 24-34.

ad esempio a rintracciare le origini del piano emblematico nella pratica dei lanternisti di esibire fotografie di determinate personalità durante le loro esibizioni.⁶⁰⁵ Per Belloï, invece, l'origine del piano emblematico va ricercata nelle teste a trasformazione degli stessi lanternisti.⁶⁰⁶ Una pratica che ritornerà nella cinematografia-attrazione nel genere delle *facial expressions*, secondo la felice definizione di questo gruppo di film data Eileen Bowser, ovvero quei film la cui attrazione risiede proprio nel restituire la mutevolezza d'espressioni di un viso in primo piano.⁶⁰⁷ Questo genere di film, caratterizzati perlopiù da performance presentazionali, avranno vita breve. Uno degli esempi più tardi è infatti costituito dal pregevole *Madame a des envies* (Gaumont 1906 F) di Alice Guy, anche se permanenze del genere le rintracciamo all'interno di film che presentano un universo diegetico piuttosto elaborato come le *Chrisantème rouge* (Léonce Perret 1911 F), una pellicola costruita attorno all'iterazione di primi piani che immortalano l'attrice Susanne Grandais nell'atto di annusare i fiori e nelle successive differenti reazioni.⁶⁰⁸ Intorno al 1904-1905, comunque, con l'incremento di integrazioni narrative, si affermano sempre di più i piani emblematici. Piani emblematici che potranno fluttuare a piacimento da una posizione all'altra dell'ordine di proiezione delle vedute ma che, con il rafforzamento del potere di controllo sull'opera da parte dei produttori,⁶⁰⁹ saranno relegati o all'inizio o alla fine della pellicola senza possibilità di

⁶⁰³ Cfr. Bowser 1982

⁶⁰⁴ Cfr. Musser (1981: 73-83 e 1991: 103-156)

⁶⁰⁵ Cfr. Musser 1990: 316.

⁶⁰⁶ Cfr. Belloï 2001: 273.

⁶⁰⁷ Cfr. Bowser 1982. Per un'analisi molto più approfondita e meno sintetica della questione rimando a Carluccio 1999: 54-77. Belloï rintraccia l'origine del prologo visuale, oltre che nelle teste a trasformazione dei lanternisti, anche in un genere simile che lui chiama a trasformazione fisionomica di cui maestro era Leopoldo Fregoli.

⁶⁰⁸ È inutile sottolineare la grande differenza che intercorre tra le *grimaces* della performer immortalata dalla Guy e il naturalismo della Grandais

⁶⁰⁹ Charles Musser (1981: 73-83 e 1991: 103-156) parlerà addirittura dell'esibitore come autore.

spostamento da parte dell' esercente.⁶¹⁰ In entrambi i casi essi segneranno nientemeno che la nascita della «persona» cinematografica:

Aux franges du récit, un espace se creuse désormais, qui alloue une visibilité neuve à la figure humaine: une visibilité qui est fonction, tout à la fois d'un cadrage (rapproché), d'un arrière-plan (figé: fond neutre ou toile peinte) et, accessoirement, d'un cache (souvent circulaire); une visibilité qui contribue, par la même, à l'institution du corps exhibé comme 'persona' dans le pleine acception du terme.⁶¹¹

L'emblema ha numerose funzioni ma serve tra le altre cose, quindi, a una messa in rilievo del personaggio che però non coincide con un' ostentazione dell' attore:

Cette mise en exergue de la *persona* filmique reste cependant confinée, on l'aura remarqué, au plus strict anonymat: si la notion de personnage trouve ici à s'affirmer, c'est en dehors de toute référence à l'instance qui la soutient et l'actualise en diégèse, c'est-à-dire l'*actor*. Une *persona* sans *actor*: tel pourrait être, par excellence, le sujet-type du plan-emblème originel.⁶¹²

Secondo Belloï, la scoperta del personaggio non coincide infatti con la scoperta dell' attore, bensì con quella dello spettatore:

L'invention du personnage de cinéma (à l'écran) se révèle inséparable, historiquement parlant, de l'efflorescence d'une autre entité, disposée très exactement en vis-à-vis (face à l'écran): soit le *spectateur de cinéma*. C'est à partir de ce moment relativement circonscrit que le jeu de la fiction trouvera à se déployer dans la *mise en présence*, dans l'interaction désirante et toujours renouvelée de deux corps enfin constitués.⁶¹³

L'emblema come immagine-attrazione cattura questo neonato spettatore e annuncia non soltanto se stesso in quanto immagine-attrazione, ma un racconto di là da venire o la chiusura dello stesso. Esso è quindi (spesso) al servizio di un mondo diegetico e della sua abitabilità – nelle forme peculiari della

⁶¹⁰ Non è d'accordo Nicole de Mourgues (1994: 19) che parla del piano emblematico come di un piano mobile.

⁶¹¹ Belloï 1997: 64. In questo saggio Belloï si concentra proprio sul personaggio delle origini. Lo studioso traccia un percorso che va dall' assenza della persona fino alla nascita del personaggio.

⁶¹² Belloï 2001: 316.

⁶¹³ Belloï 2001: 326. Il secondo corsivo è nostro.

cinematografia-attrazione – da parte dello spettatore. Una funzione che rimane tale nel prologo della *seconde époque* anche se il gioco si complicherà di parecchio e il prologo stesso, filiazione diretta del piano emblematico d'apertura, assumerà funzioni e significati molto differenti.

Questa complessità delle funzioni del prologo non impedisce però di rintracciare, come per il piano emblematico, un elemento caratteristico, ovvero l'ostentazione non più del personaggio filmico, bensì dell'attore.⁶¹⁴ Come il piano emblematico, il prologo della *seconde époque* segna un'ulteriore presa di potere delle istanze di produzione e una specializzazione ancora più forte degli esercenti, seguite però da una novità: l'emergere di un'istanza di mediazione che non è altri che l'attore.⁶¹⁵ Per Belloi questo processo ha inizio con i cosiddetti *film d'art*, ovvero nel momento in cui nelle didascalie compare il nome dell'attore e la relativa affiliazione teatrale.⁶¹⁶ Di sicuro i prologhi della *film d'art* segnano un passo importante in questa direzione, ma essi, indicazioni a parte, non sembrano espletare funzioni molto più complesse dell'emblema.⁶¹⁷ In tal senso, risultano forse più importanti alcuni piani emblematici posti in chiusura, a suggello di una performance, in cui *screen personalities* interpellano il pubblico alla stessa maniera di Max Linder in *Les débuts de Max au cinéma*.⁶¹⁸ Si tratta in questo caso di instaurare un contatto diretto tra performer e pubblico per rafforzare la relazione con esso, un vero e proprio ammiccamento con lo scopo di farlo tornare di nuovo in sala anche i giorni successivi per vedere nuove avventure del tipo da lui interpretato.

⁶¹⁴ Cfr. Belloi 2001: 358-389.

⁶¹⁵ Cfr. Belloi 2001: 358-389.

⁶¹⁶ Cfr. Belloi 2001: 358-389.

⁶¹⁷ Su tale argomento cfr. anche Abel 1994: 264-265; 308.

⁶¹⁸ Pensiamo almeno a *Calino s'endurcit la figure* (Gaumont 1910 F) o anche all'inizio del film *Pinocchio* (Antamoro 1911 I), con il personaggio di Polidor interpretato da Ferdinand Guillame. Questa pellicola è uno degli esperimenti, condotti durante gli anni Dieci, in cui il personaggio delle comiche si trova alle prese con il lungometraggio. Sul prologo di questo film cfr. Eugeni 2003. Sulla carriera del comico cfr. Mosconi 2000a.

Il prologo visuale della *seconde époque*, a partire almeno da Asta Nielsen, assume invece funzioni talora molto complesse e sicuramente più differenziate, quantomeno più efficaci rispetto ai primi *film d'art* nel far emergere l'interprete al di là del personaggio. Belloï, infatti, si riferisce genericamente a una messa in rilievo dell'attore senza distinguere se si tratta di mostrarne la dimensione d'*artista*, quella del *materiale*, l'attore al *lavoro*, la *figura cinematografica* oppure il *personaggio*. L'esempio dei film della stessa attrice dimostra che occorre operare delle distinzioni. Si passa dalle forme più semplici, come in *Die Verräterin*, molto breve e caratterizzato da un principio di discontinuità con il racconto, o in *Die arme Jenny* (Urban Gad 1912 D), con la stesse modalità di messa in rilievo dell'attore al di là del personaggio riscontrate nel film appena citato,⁶¹⁹ a forme molto più complesse, con forti legami con il racconto e soluzioni estetiche piuttosto elaborate. Pensiamo almeno al prologo più tardo del film *Die Börsenkönigin* (Edmund Edel 1918 D),⁶²⁰ o al bellissimo prologo del film *Mod Lyset* (Holger-Madsen 1919 DK), in cui attraverso delle dissolvenze Asta Nielsen è mostrata in tre tappe del suo cammino esistenziale che la porta dall'edonismo cinico dell'inizio, verso l'illuminazione religiosa con cui si conclude il film.⁶²¹

⁶¹⁹ In *Die arme Jenny* (Urban Gad 1911 D) vediamo l'attrice a tre quarti rispetto alla macchina da presa, impettita, con un costume non appartenente alla povera Jenny del titolo, con il braccio destro leggermente sollevato, la mano che stringe un tenda, forse un sipario che le fa da sfondo e un'espressione alquanto seria rivolta verso il pubblico. L'espressione, caratterizzata da uno sguardo intenso, si trasforma dapprima in un sorriso e poi in una vera e propria risata che la porta a distogliere lo sguardo dall'obiettivo. Come in *Die Verräterin* crediamo trattarsi di una risata indotta da qualcuno dietro la macchina da presa, probabilmente il marito-regista Urban Gad. Non è da escludersi una certa vena ludica nell'attrice e nella sua troupe.

⁶²⁰ Questo prologo è tra quelli analizzati da Jörg Schweinitz (2003: 94-95) nel suo contributo. Lo studioso tedesco associa lo stile di questo prologo all'estetica delle cartoline delle dive. Egli sottolinea inoltre il ruolo di vera e propria soglia narrativa del prologo preso in esame.

⁶²¹ L'attrice all'inizio è presentata su sfondo nero all'interno di una cornice ovale finemente decorata, con un vestito scuro molto elegante e decorato da un evidente collo di pelliccia. I capelli sono raccolti ma vaporosi. La vediamo nell'atto di volgere la testa lentamente verso la macchina da presa, con una mano al petto e, una volta sfiorato l'atto d'interpellazione, portarsi anche l'altra mano al petto ricongiungendola all'altra in segno di preghiera. Il tutto con leggero movimento ansimante del busto. Una volta ricongiunte le mani, una dissolvenza

In questo prologo vediamo riassunto il vero e proprio itinerario della protagonista verso la redenzione, un percorso che è segnato da due metamorfosi del personaggio, la cui trasformazione drammatica coincide con una vera e propria trasfigurazione visuale dell'attrice, ostentando ancora una volta le sue grandi capacità mimetiche. La presentazione del personaggio nel prologo mette in rilievo così il lavoro dell'artista, le sue capacità metamorfiche. Un prologo che è seguito dalla presentazione diegetica dei personaggi (e dagli attori) di contorno attraverso didascalie e brevi quadri introduttivi, secondo una formula che si affermerà soprattutto negli Stati Uniti già a partire dalla metà degli anni Dieci.⁶²² Questa compresenza di prologo visuale e di presentazione diegetica dei personaggi rende il primo meno necessario dal punto di vista della comprensione del racconto da parte dello spettatore, confermando così che il prologo della *seconde époque*, spesso, è sì adiuvante della narrazione, ma soprattutto forma riflessiva, programmatica, spettacolare, ludica e, non da ultimo, ostentativa. Nel prologo della *seconde époque*, sempre a partire dai film della Nielsen, si mostra al pubblico anche l'istanza registica o (proto)autoriale. Urban Gad compare, infatti, in un frammento del film *Die Suffragette* (Urban Gad 1913 D), sullo sfondo degli studi cinematografici.⁶²³ Gli esempi non sono

in uscita ci mostra l'attrice nella stessa posizione nell'atto di preghiera, ma con un vestito più umile e i capelli raccolti e schiacciati. Una volta abbassata la testa, sempre con le mani congiunte e leggero spasimo corporeo, una dissolvenza in uscita la fa scomparire insieme alla cornice, mentre una in entrata fa comparire un'altra volta l'attrice nella stessa posizione di prima, ma questa volta con una tunica bianca molto semplice e i capelli sciolti, lunghi e vaporosi. Al termine del prologo, l'attrice apre le braccia e nel mentre solleva la testa al cielo avvicinandosi alla macchina da presa.

⁶²² Pensiamo almeno al prologo di *The Cheat* (Cecil De Mille 1915 USA).

⁶²³ A proposito di prologhi e autorialità potremmo rimandare a un altro prologo di un film della Nielsen, *Das Eskimobaby*, in cui vediamo l'attrice che discute brevemente della sceneggiatura probabilmente con uno dei due sceneggiatori (Louis Levy e Martin Jörgensen), volendo così affermare agli occhi dello spettatore il controllo totale sul processo creativo. Un prologo che, se vogliamo, ha una funzione simile rispetto a un film come *Die Filmprimadonna* (Urban Gad 1913, D), di cui conosciamo purtroppo soltanto dei frammenti.

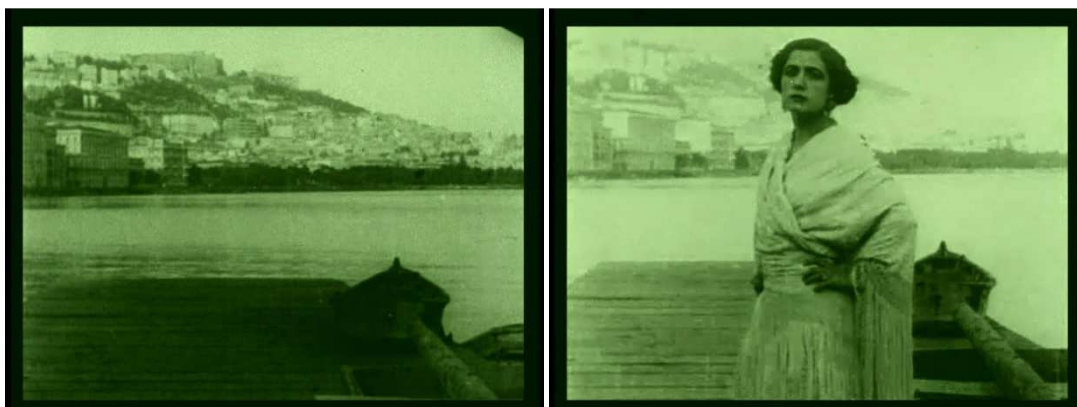
pochi, li troviamo anche tra i titoli dell'*Autorenfilm*⁶²⁴ o in un film molto particolare come *Il Fauno* (Febo Mari 1917 I), in cui Febo Mari si presenta contemporaneamente come autore e attore in un prologo visuale alquanto elaborato.⁶²⁵

Il vero protagonista del prologo degli anni Dieci è comunque in generale l'attore, o meglio, l'attrice. L'autorialità in Europa in questo periodo è un concetto alquanto precario: anche quando emerge il problema di attribuire la paternità di una pellicola, essa è spesso contesa dallo scrittore e dal regista. Il prologo serve sovente a mettere in risalto le grandi dive del tempo. Pensiamo soltanto ad *Assunta Spina* (Gustavo Serena 1915 I), in cui l'immagine di Francesca Bertini, nei panni della protagonista, si staglia sullo sfondo del golfo di Napoli (fig. III/5). Con una dissolvenza in entrata la vediamo apparire e coprire quello che potrebbe essere una qualsiasi immagine di un dal vero dell'epoca. La vediamo comparire con il corpo di tre quarti, la testa di profilo e con uno scialle molto vistoso che le conferisce un aspetto sì popolare ma altresì raffinato (fig. III/6). Successivamente la vediamo incrociare lo sguardo con l'obiettivo e sistemarsi lo scialle con un ampio gesto della mano (fig. III/7) e, infine, distoglierlo di nuovo e porsi come se fosse nell'attesa di qualcuno (fig. III/8). Il prologo appare in qualche modo programmatico nel rivelare sin da subito l'estetica del film: su di uno sfondo genuinamente verista, o protoneorealista, si lascia apprezzare lo stile pittorialista dell'attrice. Si crea una vera e propria tensione (*Spannung*) tra il corpo dell'attrice e l'immagine e sembra quasi di poterla toccare. In questo caso a emergere dal corpo del film,

⁶²⁴ Un prologo straordinario è quello di *Wo ist Coletti?* (Max Mack 1913 D) per il cui commento rimando a Schweinitz 2003. Anche Abel Gance era solito affermare la sua non più fragile autorialità attraverso i prologhi.

⁶²⁵ Anche negli anni Venti troviamo tali esempi. In *Alexandra* (Theo Frenkel, 1922, NL) dell'olandese Theo Frenkel troviamo nel prologo il regista che legge un copione, mentre gli attori sono segnalati soltanto in una didascalia.

oltre all'*artista* Bertini, ormai conosciuta dai più, è la *figura cinematografica*, ovvero l'attrice che si fa visione percepibile sia otticamente, sia apticamente.⁶²⁶



⁶²⁶ Sulla differenza tra visione ottica e visione aptica, ma anche la possibilità di una coesistenza tra questi due tipi di percezione, citiamo il seguente passo tratta da un interessante quanto illuminante articolo di Kelly Burt pubblicato sulla rivista on-line svedese *Film International* <http://filmint.nu/?p=8957> (ultima consultazione 31/12/2013): «Vivian Sobchack states that the film ‘entails the visible, audible, kinetic aspects of sensible experience to make sense visibly, audibly, and haptically’ (Sobchack 1992: 9). The haptic offers a way to reframe theories of spectatorship that have tended to privilege the gaze in order to account for a bodily response to film. While viewing a film, we are presented with images which can either be at a distance from us, leading us to identify objects and position ourselves within the scene thus resulting in an established recognition within space, or so close to objects that we can see minute details, allowing our eyes to scan over their texture. This creates an image which is tactile, touchable – without ever physically touching. The term for this mode of seeing is “haptic visuality” (Marks 2000: 163). Marks details in her book *The Skin of the Film* the difference between haptic visuality and optical visuality. Haptic visuality and optical visuality are modes of vision that, like the senses, exist together but can be individually distinguished. Optical visuality is the deep space vision we engage with while viewing a scene. Haptic visuality is the touch response gained when presented closely with the tactile image – one which can be described as a caress. The tactile image is one which comes very close to the frame, and that is at times indistinguishable to the senses. A salient point that Marks mentions in her book is that this lack of certainty of the object by the eye leads to other senses having increased involvement, uniting in a shared response, leading to a more integrated sensory experience. It is this ocular lack of certainty of the object that requires assistance from the other senses (ibid: 162). The closer we are to the object, the greater the touch response. Marks notes that ‘[t]he difference between haptic and optical visuality is a matter of degree’ and that in most cases both are involved (ibid: 163)». Per una discussione più approfondita rimandiamo a Sobchack 1992; Sobchack 2004: 53-84; Barker 2009; Marks (2000; 2002).

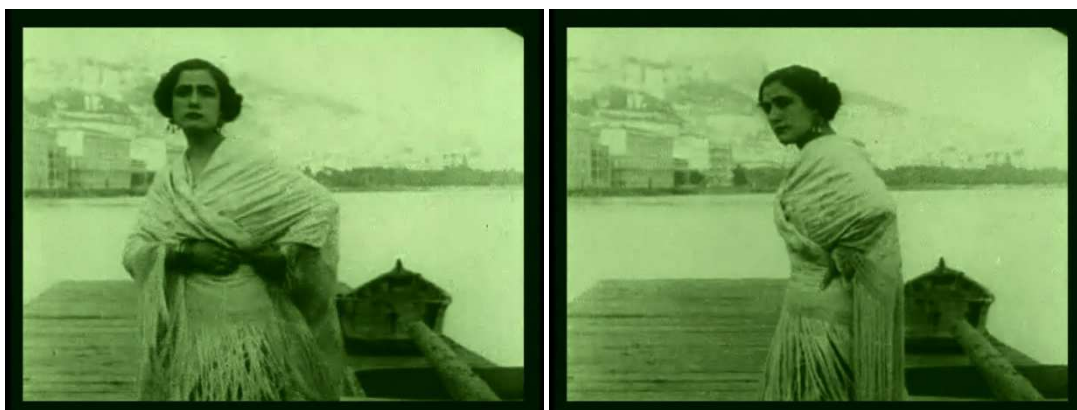


Fig. III/5-6-7-8

Il corpo del film si mostra così scisso tra un corpo delle cose realista e un corpo cinematografico melodrammatico ed esorbitante come quello della diva italiana. Il primo, lo sfondo, lungi dall'apparire inadatto, conferisce ancora più forza al personaggio protagonista e al dramma in generale. Di questo e di altri prologhi è da segnalare, in particolare, l'ambiguità del regime finzionale. Capita sovente, infatti, di trovarsi di fronte a un prologo che segna un graduale passaggio (o più passaggi) dall'interpellazione da parte dell'attore a un distacco dello sguardo dalla camera o viceversa. Questi fenomeni che potremmo chiamare di *dissolvenza finzionale* conferiscono ancor più al prologo visuale un forte aspetto liminare, fanno in modo insomma che sia l'interprete stesso molte volte a catturare dapprima lo spettatore con lo sguardo e in seguito ad accompagnarlo nel processo di creazione di un universo diegetico.⁶²⁷

All'interprete sembra affidato il compito di mediare tra questo universo e lo spettatore: la dissolvenza finzionale di produzione della sua performance coincide con l'ingresso nella finzione *tout court*. È il caso di *Alexandra* (Curt A. Stark 1914 D) con Henny Porten come protagonista che appare nel prologo in un'inquadratura a mezza figura, in costume, di profilo, appoggiata a un albero, con lo sguardo rivolto leggermente verso il basso (fig. III/9). Ad un certo punto

⁶²⁷ Per queste analisi ci rifacciamo in particolare alle teorie di Roger Odin (2011) e al suo metodo semiopragmatico.

lo solleva e lentamente gira la testa, si sofferma con lo sguardo al limite dell'interpellazione e poco dopo guarda dritto nell'obiettivo, sempre con espressione malinconica (fig. III/10). Alla fine distoglie di nuovo lo sguardo dall'obbiettivo e abbassa il capo lentamente (fig. III/11).



Fig. III/9-10-11

Ancor più interessante è il prologo di *Suzanne* (René Hervil-Louis Mercanton 1916 F) con Susanne Grandais nei panni della protagonista. All'inizio del prologo vediamo il fogliame di un albero inquadrato a distanza ravvicinata, a un certo punto compare il viso dell'attrice e sembra accorgersi quasi per caso della macchina da presa, guarda in macchina, distoglie per un attimo lo sguardo, guarda di nuovo in macchina ammiccando impercettibilmente e, infine, s'immerge di nuovo nel fogliame (fig. III/12-13-14-15-16).



Fig. III/12-13-14-15-16

In questo prologo la parete di fogliame costituisce una vera e propria raffigurazione della funzione di soglia del prologo e il gioco del trascinarsi dello spettatore nel mondo della diegesi sembra essere ancora più esplicito.⁶²⁸ Anche in questo caso, inoltre, la *figura cinematografica* sembra darsi a vedere in termini non solo ottici ma sinestetici. Anche quando il prologo si conclude con lo sguardo in macchina è comunque la tensione creata tra assenza e presenza di interpellazione a creare i presupposti per la cattura dello spettatore e la sua successiva iniziazione al mondo diegetico vero e proprio. In *Madame Tallien* (Enrico Guazzoni 1917 I), ad esempio, che oltretutto presenta un motivo decorativo ottenuto con un mascherino che incornicia Lyda Borelli,⁶²⁹ la diva italiana passa dall'assenza di interpellazione, all'interpellazione insistita, con oltretutto un passaggio che la raffigura nei panni della Nostra Signora del Termidoro, personaggio simbolico rappresentante la Dea Ragione, che compare alla fine del film (fig. III/17-18-19).⁶³⁰ Differentemente decorata, ma rispondente a un principio estetico del tutto simile, è la presentazione dell'attore Ruggero Barni nei panni di Jean Guéry (fig. III/20-21-22).

⁶²⁸ Sul significato dello sfondo nel piano emblematico e su suo rapporto con l'universo diegetico rimando ancora una volta a Belloi 2001: 306-311. Lo sfondo sembra servire, in unione con il piano emblematico posto alla fine, all'induzione del blocco forzato da parte dello spettatore del processo di diegetizzazione che, per la forma stessa del racconto, potrebbe protrarsi all'infinito. Questo accade ad esempio in pellicole quali *Rube and Mandy visit Coney Island* o *Toto et sa sœur*. In queste due vedute l'immagine emblematica interviene «à sectionner d'un coup le lien fondateur unissant les personnages à l'espace et à court-circuiter de la sorte tout développement ultérieur».

⁶²⁹ Si tratta di un mascherino che incornicia l'attrice in una sorta di ghirlanda. Tali effetti non erano così rari anche se forse si affermano soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Dieci. Un effetto simile compare nel prologo di *Mod Lyset*.

⁶³⁰ Cfr. Jandelli 2006: 120. Da segnalare anche il prologo di *Fior di male* (Carmine Gallone 1915, I) che ritrae la diva con un cucciolo di leone e quello di *Carnevalesca* (Amleto Palmeri 1918 I) che si costituisce come diegetico anche se in maniera del tutto particolare. Il film apre infatti con l'inquadratura del castello dove si svolgono i fatti, quasi un *establishing shot*, e successivamente prosegue con una totale della festa in maschera che ivi si sta svolgendo. In seguito i personaggi principali che partecipano alla festa sono presentati in serie in costume, ma le inquadrature relative danno l'idea di una sospensione temporale del racconto.

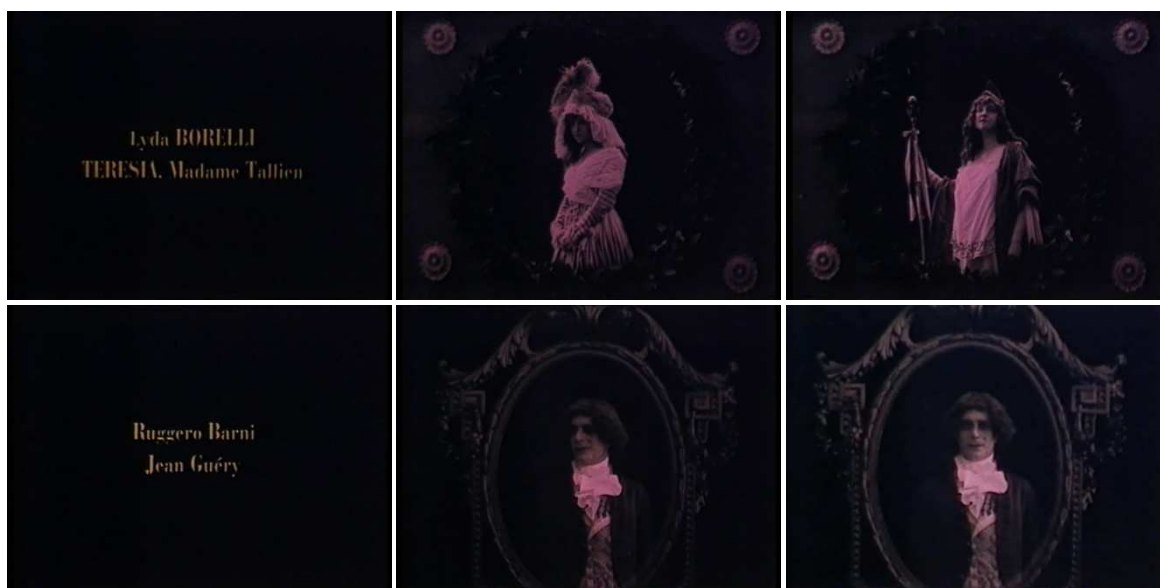


Fig. III/17-18-19-20-21-22

A emergere dai prologhi sono più aspetti dell'attorialità cinematografica. Permane in molte produzioni, infatti, l'esigenza di definire al meglio i personaggi, soprattutto nei film che presentano intrecci complessi o comunque, invece del protagonista unico, «Plurale Figurenkonstellationen».⁶³¹ È il caso, ad esempio, di *Salambò* (Domenico Gaido 1914 I), pellicola della Pasquali, che presenta la protagonista e altri tre personaggi colti nel loro costume di scena e in pose particolari. Nella copia americana distribuita dalla World Film Company da noi visionata la protagonista appare in primissimo piano coperta con un velo nero che successivamente scopre per mostrare il proprio viso e interpellare con grande intensità il pubblico. In un secondo momento l'attrice distoglie lo sguardo dall'obbiettivo, in seguito vi ritorna e infine si ricopre con il velo (fig. III/23-24-25-26)⁶³²

⁶³¹ «un insieme composto di personaggi» (Tröhler 2007).

⁶³² Il velo come la tenda sembra rafforzare la funzione di soglia del prologo. La forza di questo primo piano, l'intensità dell'interpellazione e lo stesso velo sembrano connotare il personaggio di mistero e sembrano conferirle sin dall'inizio, oltre a un'aura di sacralità, una psicologia più profonda rispetto agli altri eroi del dramma storico.



Fig. III/23-24-25-26

Gli altri tre personaggi appaiono in figura intera. Questi prologhi servono a conferire ai personaggi tratti caratteristici e sembrano meno elaborati rispetto alla presentazione della protagonista Suzanne De Labroy e al relativo gioco riflessivo e ostentativo di sguardi e svelamenti.

A emergere è il prologo e la personalità di Mario Guaita-Ausonia⁶³³ che contribuirà, insieme a Pagano e altre personalità, a fare del cinema italiano della *seconde époque*, un cinema «musclé»,⁶³⁴ un cinema fatto di corpi eccessivi da ammirare attraverso uno sguardo aptico e nello stesso tempo dinamico. Aptico perché i corpi dei forzuti assomigliano a statuaria antica, dinamico perché nello stesso tempo sono corpi performanti, acrobatici, sportivi.⁶³⁵ Marco Guaita-Ausonia in quanto figura cinematografica ricalca la statuaria antica, ma nel contempo è anche attore al lavoro in quanto modifica vistosamente le sue pose e i suoi atteggiamenti (fig III/27-28-29-30).



Fig. III/27-28-29-30

⁶³³ L'attore, già interprete di Spartaco, interpreta ancora il ruolo dello schiavo ribelle (Matho) che per amore della protagonista Salambò cesserà la rivolta contro Cartagine e addirittura la difenderà contro i romani che la assediano. Guaita-Ausonia posa fiero in costume in figura intera di fianco a un'enorme statua leonina. Lo sguardo in macchina non è continuo, quasi a dare l'idea di un'oscillazione tra personaggio e attore. Alla fine compie l'atto di indossare l'elmo e di gettarsi sulle spalle il mantello

⁶³⁴ Cfr. Dall'Asta 1992a e anche Späth – Tröhler 2008: 170-193.

⁶³⁵ Cfr. Verdone (a cura di) 1961.

Non solo divi, quindi. Oppure divi un po' particolari, ovvero quelli che abbiamo dichiarato rientrare nella categoria del personaggio-divo. Ci riferiamo ad esempio a *Fantômas*, i cui prologhi visuali sono stati oggetto di analisi molto approfondite che sembrano confermare le nostre tesi. Lo stesso Livio Belloï vi dedica più pagine sottolineando come

La question de l'entrée en matière se pose avec beaucoup plus d'acuité encore dans une tout autre sphère du champ cinématographique, avec l'émergence progressive de grandes formes narratives, au premier rang desquelles figurent, évidemment, le film à épisodes et le serial.⁶³⁶

All'apertura della serie troviamo infatti ben quattro piani costituenti il prologo visuale tutti dedicati all'attore protagonista (René Navarre) e al suo personaggio. Nel primo troviamo René Navarre senza trucco, senza costume e ciò che viene esibita è proprio l'istanza attoriale, l'attore in quanto artista. Nei tre piani successivi vediamo invece tre differenti personaggi, nessuno dei quali è propriamente *Fantômas*, bensì sue creature, suoi travestimenti. Il grande assente di questo prologo in serie è proprio lui, il personaggio protagonista, che però si definisce proprio in quanto attore diegetico, un trasformista alla Fregoli,⁶³⁷ «eine Ikone der Performance».⁶³⁸ Il paradosso è presto spiegato: *Fantômas* in quanto personaggio è il vero divo, ma è un divo *in absentia*. *Fantômas* riesce a ingannare la forza pubblica rappresentata da Juve, il personaggio del commissario, nemico giurato del protagonista, rappresentante della *ratio* borghese perdente nei confronti della *transformatio* anarcoide.

Anch'esso avrà spazio nei prologhi visuali della serie ma soltanto nel secondo episodio, *Juve contre Fantômas* (Louis Feuillade 1913 F), in cui appare

⁶³⁶ Belloï 2001: 365.

⁶³⁷ L'associazione tra *Fantômas* e Fregoli compare anche in Belloï 2001: 366. Egli parla infatti come ricordato del genere del film a trasformazione fisionomica, variante del film a espressione facciale, come antesignano di questo prologo in serie. L'associazione tra Fregoli e il detective cinematografico della seconde époque ritorna anche in Gunning 1993: 124-128. Gli attori sono presentati attraverso prologhi anche nella serie di *Zigomar*.

⁶³⁸ «Un'icona performante» (Maurer Queipo 2005: 99-116).

nelle vesti di Bréon.⁶³⁹ Anche in questo caso abbiamo un’attualizzazione di quella che Belloï definisce immagine-attrazione che diviene configurazione ostentativa, ovvero ostentazione del ruolo del performer in quanto attore.⁶⁴⁰ Quello che i prologhi citati tematizzano è la «prise de rôle»,⁶⁴¹ uno dei grandi *topoi* della letteratura criminal-poliziesca che, oltretutto, contribuirà a rendere tanto popolare il genere sugli schermi di tutta Europa. Un prologo che pone lo spettatore al di sopra degli altri personaggi dal punto di vista del sapere e del vedere. Un prologo che è una sorta di indice cronologico degli eventi a seguire.⁶⁴² Secondo Tom Gunning, questo prologo avrebbe la funzione di rendere ancora più lineare il racconto, meno complesso, secondo la tradizione della letteratura popolare a cui si rifà.⁶⁴³ Ma non solo: il prologo instaura un regime ludico⁶⁴⁴ che è confermato dall’adattamento ulteriormente semplificato di Feuillade, adattamento tendente a eliminare gli elementi più intricati dell’intreccio.⁶⁴⁵ Un regime che spinge lo spettatore alla costruzione di un mondo, a diegetizzare, ma a farlo in maniera “leggera”. La scarsità di intrighi, l’onniscienza, l’andamento lineare del racconto, il suo essere costantemente sotto gli occhi dello spettatore e non *off screen* servono per non ostruire il legame peculiare che lega insieme attore/personaggio e spettatore negli anni Dieci, un legame che è una *mise en présence* al presente puro o, se vogliamo, a un presente che può al massimo proiettarsi nel futuro del racconto a venire, o

⁶³⁹ A differenza di René Navarre che si trasforma nei personaggi creati da Fantômas e non in Fantômas stesso, Bréon si trasforma in Juve.

⁶⁴⁰ Un’altra configurazione ostentativa la ritroviamo sempre nel primo episodio quando Gurn, il terzo personaggio impersonato da Fantômas, è catturato da Juve. Fantômas-Gurn, in contatto con Lady Beltham grazie alla complicità di una guardia carceraria, riesce a farsi sostituire in prigione da Valgrand, famoso attore teatrale che nel frattempo aveva deciso di interpretare sulle scene proprio Gurn: il personaggio-attore (cinematografico) ha la meglio su quello teatrale!

⁶⁴¹ Cfr. Belloï 2001: 368.

⁶⁴² Cfr. Belloï 2001: 369.

⁶⁴³ A tal proposito è davvero magistrale il confronto tra incipit del romanzo e prologo visuale del primo episodio operata dallo studioso in Gunning 2004: 127-143.

⁶⁴⁴ Riprendo questa espressione da Heide Schlüpmann (2013) che la utilizza però in accezione leggermente diversa.

⁶⁴⁵ Cfr. Champreux 1993.

della serie stessa.⁶⁴⁶ Non è solo il caso di *Fantômas*, ma anche di altri adattamenti, infatti, come scrive lo stesso Gunning:

The narration in the 1910s from literary sources often unscrambled the events of the *syuzhet* and presented them in a chronologically linear fashion.⁶⁴⁷

Non è solo il caso degli adattamenti, aggiungiamo noi, ma anche dei racconti originali come quello di *Filibus* (Mario Roncoroni 1915 I), film italiano disprezzato da alcuni critici per l'implausibilità della trama,⁶⁴⁸ che sembra rifarsi, almeno in parte, a *Fantômas*, di cui riprende le strategie di *mise en présence* del prologo.⁶⁴⁹ Proprio nel prologo, infatti, abbiamo la presentazione di tutti gli attori nei panni del rispettivo personaggio e soprattutto la presentazione in *absentia* del personaggio protagonista. Ciò che vediamo, infatti, sono i tre personaggi "interpretati" dallo stesso *Filibus*, a sua volta interpretato dalla bella Cristina Ruspoli (fig. III/31-32-33-34).

⁶⁴⁶ Monica Dall'Asta (1992b: 250) parla di «esthétique de l'illustration» in riferimento al cinema degli anni Dieci. Della stessa autrice si cfr. almeno Dall'Asta (a cura di) 2004.

⁶⁴⁷ Tom Gunning 2004: 134. Si veda pure l'articolo dell'autore americano dedicato alla miniserie di Jasset che ha come protagonista Zigomar in Gunning 1993. Cfr. anche Leplongeon 1992 e Tsivian 2004.

⁶⁴⁸ Cfr. Martinelli – Bernardini 1993: 190-193.

⁶⁴⁹ Scrive un critico della rivista *Film*: «Gli attori fanno egregiamente quel che il *metteur en scène* ha voluto. La fotografia è ottima, ma non riesce purtroppo a salvare dal ridicolo *Filibus*. [...] Io non conosco l'autore di *Filibus*, ma mi permetto di dargli un consiglio amichevole: se non sa fare l'autore di cinematografista, smetta, ma per carità non vada a rubacchiare in certi capolavori polizieschi di scrittori francesi (quel famoso guanto di pelle di *Filibus* non è della banda di *Fantomas*?), non faccia di queste indelicate cose. Mi dispiace vedere l'autore di *Filibus* querelato per plagio letterario. E basta» (Monsù Travet, *Film* (Napoli), 10 aprile 1915 ora in Martinelli – Bernardini 1993: 190-193). Il film, come ha giustamente notato Vittorio Martinelli, presenta una commistione tra poliziesco ed elementi fantastici: «La Corona è stata una società cinematografica sorta a Torino, quando Umberto Corona, il titolare, decise di allargare la sua attività nel settore, sino ad allora limitata alla distribuzione dei film nel nord-ovest della penisola. Dei 36 film prodotti tra il '14 e il '18, per la maggior parte lavori avventurosi, di piccolo cabotaggio, interpretati da attori di secondo piano, si conosceva fin'ora solo *Filibus*, un curioso e divertente antenato dei film di fantascienza, con una elegante avventuriera, l'attrice Cristina Ruspoli, che saliva e scendeva sulla terra da una misteriosa aeronave parcheggiata fra le nuvole a combinare le più astruse malefatte». Cfr. la scheda di Vittorio Martinelli nel catalogo della XXVI edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna (1997).



Fig. III/31-32-33-34

Come in *Fantômas* abbiamo quindi un'ostentazione del personaggio in quanto attore, o meglio, attrice diegetica e, indirettamente, dell'attrice stessa che lo interpreta. Un film in cui il dispositivo ludico, orientato, più che al racconto, alla messa in rilievo delle azioni del personaggio protagonista e soprattutto del suo gioco, inteso come *play* o, per dirla alla tedesca, come *Spiel*. Interessante però leggere le critiche che si dimostrano che, forse, il “gioco” degli autori si è spinto un po' troppo oltre. Scrive Gino Muré:

Conoscete 'Filibus'? Se no, vale lo stesso, se sì, me ne dispiace tanto. Perché, a quale scopo l'autore ha concepito questo strano personaggio? Perché ha voluto mettere su tante avventure, vi prevengo che sono tutte 'straordinarie', prive di nesso, se queste, dico avventure, non tendono ad una fine, non hanno una soluzione da poter almeno attirare la curiosità della platea? Si può paragonare ad un romanzo, cui sia stata strappata la fine.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Gino Muré, *L'Alba Cinematografica*, 25 gennaio 1916 in Martinelli – Bernardini 1993: 190-193.

Chiaro segno che le spinte verso una maggiore coerenza nel racconto filmico non sono assenti e che non sempre il “gioco” è accettato di buon grado e che alcuni commentatori coevi vorrebbero una maggiore attenzione rispetto alla scrittura e al racconto cinematografici.⁶⁵¹

Come mostra questo ultimo esempio e quelli precedenti, il prologo visuale della *seconde époque* svolge numerosi funzioni. Come hanno giustamente rimarcato Belloï e Schweinitz, il prologo serve a mettere in rilievo l'attore e talvolta la star ma questa messa in rilievo avviene secondo strategie di volta in volta differenti che prendono in considerazione i diversi aspetti dell'attorialità che abbiamo elencato all'inizio di questo capitolo. Il prologo non serve poi solo per “mostrare” l'attore, ma conferisce molto spesso all'attore l'incarico di far entrare lo spettatore nella finzione. Possiamo dire quindi che il prologo, ancor più del manifesto cinematografico, sancisce la centralità assoluta dell'attore nel processo di mediazione tra universo filmico e spettatore.

⁶⁵¹ Sulla sceneggiatura nel cinema muto italiano cfr. Alovisio 2005 e pure Alovisio 2006.

III/3. *Limina* (parte II): l'inizio del film, il prologo narrativo e la morte in scena

Con il prologo visuale, forma tutta particolare di peritesto cinematografico, ci siamo avvicinati ancora di più al racconto. Ma non è detto che le soglie siano terminate. Le sequenze iniziali, infatti, il più delle volte integrano il prologo visuale. Talvolta soltanto a loro, in assenza di prologhi visuali, è affidato il compito della presentazione dei personaggi e degli attori, oltre che quello di accompagnare lo spettatore all'interno del racconto. Riuscire ad analizzare approfonditamente, per tutto il periodo storico che stiamo prendendo in esame, questo punto sensibile del testo filmico è uno sforzo che richiederebbe tutt'altro spazio rispetto a quello che abbiamo a disposizione. Ci limitiamo allora ad analizzare soltanto due casi in cui l'inizio del film è fondamentale per porre le basi per la scoperta di un attore molto particolare. Due casi che segnano sia la nascita ufficiale di un divo della *seconde époque*, sia il principio di un culto di una tipologia d'attore la cui fortuna si spingerà ben oltre i confini italiani e segnerà più epoche della Storia del cinema: il culto del forzuto.⁶⁵²

III/3.1. Maciste alias Bartolomeo Pagano

L'uomo forte al cinema, come abbiamo visto, è parte importante della cultura performativa della cinematografia-attrazione. Il cinema finzionale degli anni Dieci riprende indirettamente la grande popolarità di un Eugen Sandow e dei suoi epigoni, la componente attrazionale intrinseca in questi corpi, nonché l'efficacia delle loro performance presentazionali e le assorbe nei fragili universi diegetici dei film della *seconde époque*, un po' come avviene per il trasformismo alla Fregoli nelle forme del racconto criminal-poliziesco cinematografico. In questo periodo assistiamo di frequente all'assorbimento di

⁶⁵² Sulla fortuna del forzuto nel cinema muto italiano cfr. Martinelli – Quaragnolo 1981.

alcune forme performative della cinematografia-attrazione non devote alla finzione, oppure al semplice richiamo di altre in alcuni film.⁶⁵³ Il forzuto è uno degli esempi più fulgidi di questo legame tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*. Non si tratta di permanenze o ritardi “attrazionali”, ma di sfruttamento e di “addomesticamento” dell’attrazione.

Secondo una tradizione il personaggio del forzuto fa il suo ingresso nel cinema italiano nel 1912, in un film d’incredibile successo come *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni 1912 I). Nel film tratto dal romanzo di Henryk Sienkiewicz, il forzuto in questione è Bruto Castellani che interpreta il personaggio positivo di Ursus. La trama è conosciuta: nell’antica Roma, ai tempi di Nerone, il soldato patrizio Vinicio ama la cristiana Licia, la quale è ambita anche da Nerone. Condotta al palazzo imperiale rischia di subire violenza da Vinicio, ma è tratta in salvo proprio dal cristiano Ursus, il suo schiavo possente, che la porta presso un confratello per allontanarla dai pericoli. Vinicio si pente del comportamento ignominioso e si converte al Cristianesimo; il suo amore per Licia ottiene persino la benedizione dell’apostolo Pietro. In seguito, però, Nerone fa incendiare Roma con il solo scopo di trovare ispirazione poetica e, allorché il popolo si rivolta, accusa i cristiani di essere i responsabili della catastrofe. Licia e Ursus sono condannati a morte e portati nell’arena, ma sarà proprio quest’ultimo a salvarla di nuovo affrontando a mani nude il toro sul quale è legata. Vinicio ottiene la liberazione di Licia e la folla riunitasi al circo insorge contro Nerone, il quale, vistosi ormai perduto, si fa pugnalare da uno schiavo. Sin dal primo film in cui compare il forzuto, egli è connotato positivamente. I forzuti nel cinema italiano, in particolare, ottengono le simpatie, non solo per la grande forza, ma anche per la limpidezza morale che è messa a confronto, solitamente, con altri personaggi corrotti, decadenti e molli. La carriera

⁶⁵³ Pensiamo già citata tradizione del *tableau vivant* richiamata in un film come *Il fiacre n. 13* (Alberto Capozzi – Gero Zambuto 1913 I) con l’attrice Elena Makowska, oppure *Die Sumpflume* (Viggo Larsen 1913 D) con Wanda Treumann.

cinematografica di Bruto Castellani subisce da questo momento in avanti un'impennata. Più volte egli sarà interprete della figura del gigante buono, ma anche di ruoli differenti.⁶⁵⁴

L'anno dopo è la volta di Mario Guaita-Ausonia che è chiamato a interpretare il ruolo protagonista nel film *Spartaco* (Enrico Vidali 1913 I)⁶⁵⁵ della Pasquali e l'anno dopo ancora, come abbiamo visto in precedenza, quello di Matho, lo schiavo ribelle protagonista di *Salambò*.⁶⁵⁶ Marco Guaita-Ausonia è come Sandow all'inizio della carriera atleta e attore del teatro di varietà, anche se la sua attività d'artista di varietà si esprime in maniera differente. Marco Ausonia, questo il nome d'arte, prima di iniziare la carriera come attore cinematografico è infatti uno dei componenti del trio di performer da cui deriva il suo nome d'arte cinematografico: il trio Ausonia. Un ensemble di grande successo come testimonia l'annuncio pubblicato dalla rivista tedesca *Das Programm* il 6 marzo del 1910 (fig. III/31).⁶⁵⁷



Fig. III/31

⁶⁵⁴ Lo ricordiamo almeno nel metacinematografico (e spassoso) *Una tragedia al cinematografo* (Cines 1913 I), in cui interpreta un direttore di una sala cinematografica.

⁶⁵⁵ L'unica copia non completa a noi conosciuta, insieme allo studio di materiale pubblicitario hanno permesso a Maria Wyke (1997: 45) di ricostruire la trama completa del film.

⁶⁵⁶ Tra i due titoli della filmografia dell'attore segnaliamo anche *La zia di Carlo* (Umberto Paradisi 1913 I), *Sui gradini del trono* (Ubaldo M. Del Colle 1913 I), *L'ultimo convegno* (Enrico Vidali 1913 I).

⁶⁵⁷ *Das Programm*, 6 marzo 1910, n. 413. Ringrazio Daniel Wiegand per la cortese segnalazione di questo e altri annunci più tardi presenti sulla rivista tedesca.

Questa pubblicità rende nota la presenza del trio a Budapest e il suo ingaggio a partire dal 1911 per il territorio tedesco. Nell'annuncio apprendiamo anche che i tre artisti, a causa dei moltissimi impegni internazionali in Inghilterra, Francia, Italia e Russia non erano mai stati disponibili per i teatri di varietà tedeschi. Una delle specialità in cui si esibisce il trio è quella del *tableau vivant* di famosi dipinti e sculture antiche. Nel caso di Ausonia siamo di fronte all'addomesticamento di un'attrazione proveniente direttamente dal teatro varietà.

La conferma del successo del forzuto arriva anche da *Cabiria* (Pastrone 1914 I), il più grande successo della cinematografia italiana della *seconde époque*. Con *Cabiria* fa il suo ingresso il più popolare tra i forzuti e, come già detto, il successo strepitoso appare tanto inaspettato da costringere i produttori a cambiare strategie promozionali poco dopo le prime proiezioni.⁶⁵⁸ Al momento del lancio della pellicola riscontriamo infatti una sfasatura, poi comunque corretta per la distribuzione estera, tra la *mise en présence* operata dalle forme paratestuali, rispetto a quella operata dalla messa in scena.⁶⁵⁹ Le ragioni di questa sfasatura potrebbero essere fatte risalire alle intenzioni di Pastrone, il cui scopo, secondo Claudio Camerini, sembrava quello non di valorizzare l'interprete, bensì il personaggio. L'interprete insomma sarebbe quasi ridotto a

⁶⁵⁸ Per un'introduzione al film e una documentazione dei lavori di restauro rimandiamo soprattutto a Alovio – Barbera (a cura di) 2006. Risultano utilissimi anche i saggi contenuti in Bertetto - Rondolino (a cura di) 1998.

⁶⁵⁹ Scrive Fabio Pezzetti Tonion (2007: 141): «Quali sono le strategie di messa in scena e di rappresentazione di Maciste e in che misura il loro utilizzo e orientamento impone il personaggio, facendolo emergere prepotentemente dall'insieme delle *visioni* che compongono *Cabiria*? La questione è tanto più interessante se si riflette su un dato all'apparenza banale, capace però di mettere in luce una sfasatura tra il testo filmico e i suoi paratesti iconografici, in particolar modo quelli dedicati alla pubblicità. [...] benché Maciste compaia in numerose foto di scena (sempre in compagnia di altri personaggi e mai da solo, se non in due casi), sia invece del tutto assente dalla "galleria di ritratti" costituita dalle foto pubblicitarie degli attori. Un'assenza emblematica, in considerazione del ruolo di assoluto rilievo che il personaggio ha all'interno del film».

mero attante secondo lo studioso italiano.⁶⁶⁰ Un'utopia che non può che rimanere tale, soprattutto quando si ha che fare con un corpo e una personalità come quella di Bartolomeo Pagano. Il corpo di Pagano è infatti un «corps de trop»⁶⁶¹, per citare Comolli, che non si lascia ridurre a mera rappresentazione, vi sfugge per sua natura. La valorizzazione del personaggio di Maciste, inoltre, attuata da Pastrone sia attraverso «il corpo della visione», sia attraverso «il corpo della narrazione»,⁶⁶² non può che restituirci anche l'interprete. Quest'ultimo, come ha scritto giustamente Cristina Jandelli, emerge proprio a partire dalla presentazione dei personaggi. Bartolomeo Pagano e Italia Almirante Manzini, in particolare, alla loro prima apparizione, che avviene comunque tutta all'interno del mondo diegetico, sfuggono dalla dimensione puramente attanziale a causa di una presenza corporea che va ben al di là delle rappresentazione ma, soprattutto, perché presentati in tutta loro verticalità che è anche cifra stilistica del loro agire performativo.⁶⁶³ In particolare è la presentazione di Maciste, che vediamo nella prima immagine successiva alla cornice narrativa che illustra gli antefatti del rapimento della piccola patrizia romana Cabiria e occupa tutto il primo episodio, a situarsi in una zona liminare fondamentale. Un momento in cui si ha l'impressione di passare dall'antefatto allo svolgimento dei fatti veri e propri, al nucleo del dramma che ruota tutto

⁶⁶⁰ Cfr. Camerini 1981. Sembrerebbe dello stesso parere Vachel Lindsay che loda le atmosfere del dramma storico ma non ne apprezza i protagonisti in Lindsay 1915: 55-57.

⁶⁶¹ Cfr. Comolli 1977: 5-16. È necessario precisare che lo studioso francese fa riferimento nello specifico al corpo dell'attore come elemento ingombrante rispetto alla rappresentazione di personaggi storici. Sulla fortuna dei personaggi di Spartaco al cinema in rapporto alle teorie di Jean-Louis Comolli sul personaggio storico al cinema è utile cfr. Späth – Tröhler 2008.

⁶⁶² Cfr. Pezzetti Tonion 2006.

⁶⁶³ Camerini (1981:13-14) parla della recitazione di Italia Almirante Manzini definendola «verticale», in opposizione a quella «orizzontale» di Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), più diffusa all'epoca, un recitazione, quella della Manzini «quasi priva di gesti, consegnata ai movimenti lenti dell'intera figura (florida, solenne, statuaria, fasciata dai panneggi della veste fino ai piedi), alla testa alta, alle braccia tenute prudentemente lungo i fianchi». La presentazione della Manzini avviene comunque con un forte atto d'interpellazione nei confronti del pubblico che sembra ricalcare la forma del prologo visuale.

attorno a Cabiria, Fulvio Axilla e Maciste e ai loro antagonisti.⁶⁶⁴ Una soglia del racconto marcata a livello visivo, in cui a una didascalia che annuncia soprattutto Fulvio segue invece un'esibizione ostentata del corpo scultoreo di Maciste in piano ravvicinato rispetto a Fulvio stesso e a un informatore in profondità di campo. Un corpo comunque a figura intera, ripreso in tutta la sua verticalità, scultoreo, appunto. Bartolomeo Pagano è seminudo, una tunica copre interamente la parte bassa del corpo e soltanto una parte del torso. Il mento è sollevato, quasi a prefigurare iconografie del potere (reale) di là da venire.⁶⁶⁵ La «magistrale tensione prossemica»⁶⁶⁶ dell'attore ligure è rafforzata inoltre dalla serie di pose che offre al pubblico. Maciste è guardingo – si lascia guardare passivamente dallo spettatore, ma è anche portatore di uno sguardo attivo che apre alla dimensione del fuoricampo – deve controllare che nessun nemico si avvicini nel luogo dove sta avvenendo lo scambio di informazioni e questo dà la possibilità a Pagano dapprima di farsi inquadrare a braccia conserte nell'atto di scrutare l'orizzonte (fig. III/32), in seguito, di esibire profilo destro (fig. III/33) e sinistro (fig. III/34) e di dare prova anche, allorquando Maciste sembra avvistare qualcuno all'orizzonte, di prontezza muscolare e gestuale, nel momento in cui stende le braccia con il pugno chiuso pronto a un eventuale attacco da parte nemica. Questa prima parte dell'inquadratura sembra mostrare Pagano nel suo duplice aspetto scultoreo e performativo. Una forma dinamica nello spazio.⁶⁶⁷ L'inquadratura prosegue con l'attore che copre il protagonista in fuori campo, esibendo nuove pose con il braccio destro disteso e il sinistro piegato, di profilo e frontalmente. Nell'ultima parte vediamo invece il sopraggiungere di Fulvio nei pressi di Maciste, uno spostamento che dà modo di verificare la differente impostazione performativa di Mozzato e di Pagano, la

⁶⁶⁴ Sulla ricostruzione del cast di Cabiria è da segnalare l'ottimo studio di Marco Grifo (1996).

⁶⁶⁵ Cfr. Renzi 1975: 139-140.

⁶⁶⁶ Jandelli 2006: 133.

⁶⁶⁷ Come ha indicato Fabio Pezzetti Tonion (2006: 145), in una scena del film la postura di Maciste rimanda chiaramente a *Il pensatore* di Rodin.

prima nervosa e gesticolante, anacronisticamente moderna, la seconda molto più concisa e solenne (fig. III/35). Altre soluzioni di Pastrone a livello visivo imporranno il personaggio di Maciste su quello di Fulvio, ma sarà anche il racconto a determinarne la supremazia.⁶⁶⁸



Fig. III/32-33-34-35

Maciste è, come abbiamo detto, il gigante buono e il confronto con gli altri personaggi, come Bodastoret o Karthalo, rafforza questa connotazione positiva. Inoltre, il suo personaggio è votato all'azione, possiamo dire che sia il vero motore dell'azione, anche se le sue imprese sono subordinate spesso a un ordine proveniente da Fulvio: Maciste salva più volte Cabiria, maltratta l'oste disonesto e delatore, evade di prigione attraverso le sbarre con la sola forza delle braccia, soltanto per citare alcuni esempi. In questo modo è il corpo di Pagano stesso che emerge ulteriormente dalla rappresentazione. Se è vero che Maciste risulta vincente sull'interprete, non è vero che questi scompare: il personaggio stesso di Maciste sembra non assorbire completamente l'atto della performance profilmica di Pagano, la sua energia e, soprattutto, il materiale di

⁶⁶⁸ Cfr. Jandelli 2006.

Bartolomeo Pagano, il suo corpo esorbitante. Il fascino di questo forzuto è giocato anche su questa tensione.

Cabiria crea quindi i presupposti per la nascita del personaggio-divo di Maciste, ma la vera fondazione del mito avviene attraverso un rito di passaggio. Infatti, se il film di Pastrone getta le basi per la popolarità di Maciste, sarà solo con il titolo successivo che la qualifica di divo sarà appropriata a tutti gli effetti. Il film in questione rivela sin dal titolo la centralità assoluta rivestita dall'eroe. Un anno dopo *Cabiria*, infatti, esce nelle sale italiane *Maciste* (Vincenzo Dénizot – Romano Luigi Borghetto 1915 I), con Pastrone non più nel ruolo di regista, bensì in quello di supervisore, accompagnato al sostegno dei due registi, come sempre, da Segundo de Chomón nel ruolo di operatore e responsabile degli effetti speciali. Il rito di passaggio in questione potrebbe essere considerato il film nel suo complesso, anche se in realtà la vera fondazione del culto avviene all'interno della cornice narrativa, in una sorta di prologo che metacinematograficamente intende rivelare l'uomo dietro il personaggio. Il gioco riflessivo non è così semplice e forse occorre rivelarne alcuni retroscena.

Una volta accertata la popolarità di Maciste/Pagano e aver modificato le strategie promozionali di *Cabiria*, Pastrone, da grande uomo di spettacolo quale è, non si lascia sfuggire l'occasione di sfruttare ulteriormente questo successo a favore della sua casa di produzione e decide di dedicare un film appositamente pensato per il gigante buono. Si trattava per Pastrone di emancipare il forzuto dalle angustie del peplum (tra le altre cose molto costoso se allestito con i dovuti crismi) e immergerlo nella contemporaneità per garantirgli, come poi effettivamente accadrà, lunga vita. Cosa non facile dopo aver presentato il personaggio nei panni di un numida di colore. Gli sceneggiatori dell'Itala, come mostrano documenti conservati al Museo Nazionale del Cinema di Torino, propendono per la scelta di farne un professore di cultura fisica, ovvero l'incarnazione di personaggio-performer. Una scelta che è scartata a favore della (rap)presentazione di Maciste nei panni proprio di un attore dell'Itala film,

quindi come personaggio-attore. In questo modo il cambio di razza, colore della pelle, epoca storica e collocazione geografica tra il Maciste di *Cabiria* e il nuovo Maciste appare più che giustificato. Una metamorfosi che viene presentata tutta nelle sequenze iniziali del film che si configurano in questo maniera come soglia intratestuale e soprattutto intertestuale, una soglia nel film e tra due film. In *Maciste* infatti troviamo la protagonista in difficoltà che è costretta a rifugiarsi nel cinema Excelsior di Torino in cui sta per avere inizio la proiezione di *Cabiria*.⁶⁶⁹ In una sala di lusso che ricalca le caratteristiche del teatro all'italiana, un'orchestra ha appena iniziato a suonare e sullo schermo vediamo il titolo di testa rosso che annuncia il film(fig. III/36).⁶⁷⁰ Con la stessa grafica compare il nome di Maciste e subito dopo, curiosamente, un prologo visuale extradiegetico che ritrae Maciste sullo sfondo di un sipario teatrale (fig. III/37-38).



⁶⁶⁹ Due didascalie comunicano che: «Nella via principale ove la giovinetta cerca scampo il cinema Excelsior richiama tuttavia qualche passante»; «Quella sera ancora, dopo infinite repliche il film “Cabiria” aveva riempito la sala».

⁶⁷⁰ Sullo schermo compaiono anche i nomi di d'Annunzio e quello dell'Itala Film.

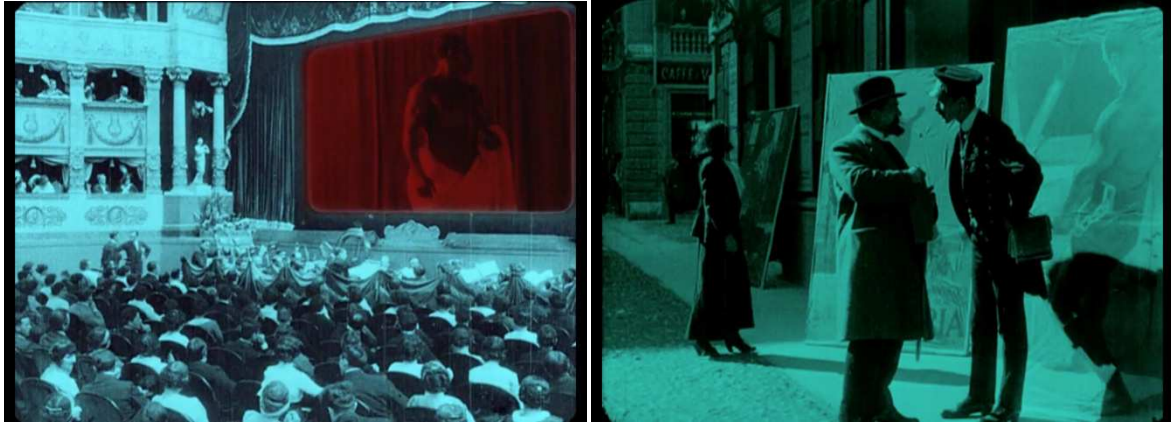


Fig. III/36-37-38-39

Un inserto che, stando alle nostre conoscenze, dovrebbe essere stato girato apposta per il nuovo film. Uno stacco ci porta all'esterno del cinema, in cui campeggiano oltre a due comparse, anche tre enormi manifesti del film, tra cui uno in primo piano che ritrae Maciste di spalle (fig. III/39).⁶⁷¹ In questa scena vediamo la protagonista, interpretata da Clementina Gay, entrare nel cinema quasi di spalle per paura di essere inseguita e in quella successiva urtare per la foga uno spettatore e una colonna della sala cinematografica. Un ulteriore stacco ci porta ancora al di fuori del cinema, con la maschera che tiene in mano con tutta probabilità dei programmi e li offre ai passanti e, soprattutto, gli inseguitori della protagonista che ormai ne hanno perso le tracce e non pensano alla sala cinematografica come luogo di rifugio.⁶⁷² La protagonista, divenuta spettatrice, si gira verso lo schermo e uno stacco ci porta alla scena in cui Maciste riesce a rompere con la sola forza delle braccia le inferriate della prigione in cui è rinchiuso e ad evadere con Fulvio Axilla (fig. III/40-41).⁶⁷³

⁶⁷¹ Sui manifesti di *Cabiria* cfr. Pacini 1996: 210-223.

⁶⁷² La sala cinematografica è qui luogo di salvezza e non ambiente di dubbia moralità o insicuro come nella rappresentazione di molti censori contemporanei.

⁶⁷³ Il film nel film è interrotto una volta con un'inquadratura della protagonista e riprende in piano più ravvicinato sui due protagonisti. Un controcampo riprende poi la stessa scena dall'esterno della prigione. I film dei forzuti presentano molte scene in cui è messo in evidenza il lavoro fisico, la performance profilmica dell'attore. Altri esempi li troviamo in *Spartaco* e nello stesso *Maciste*.

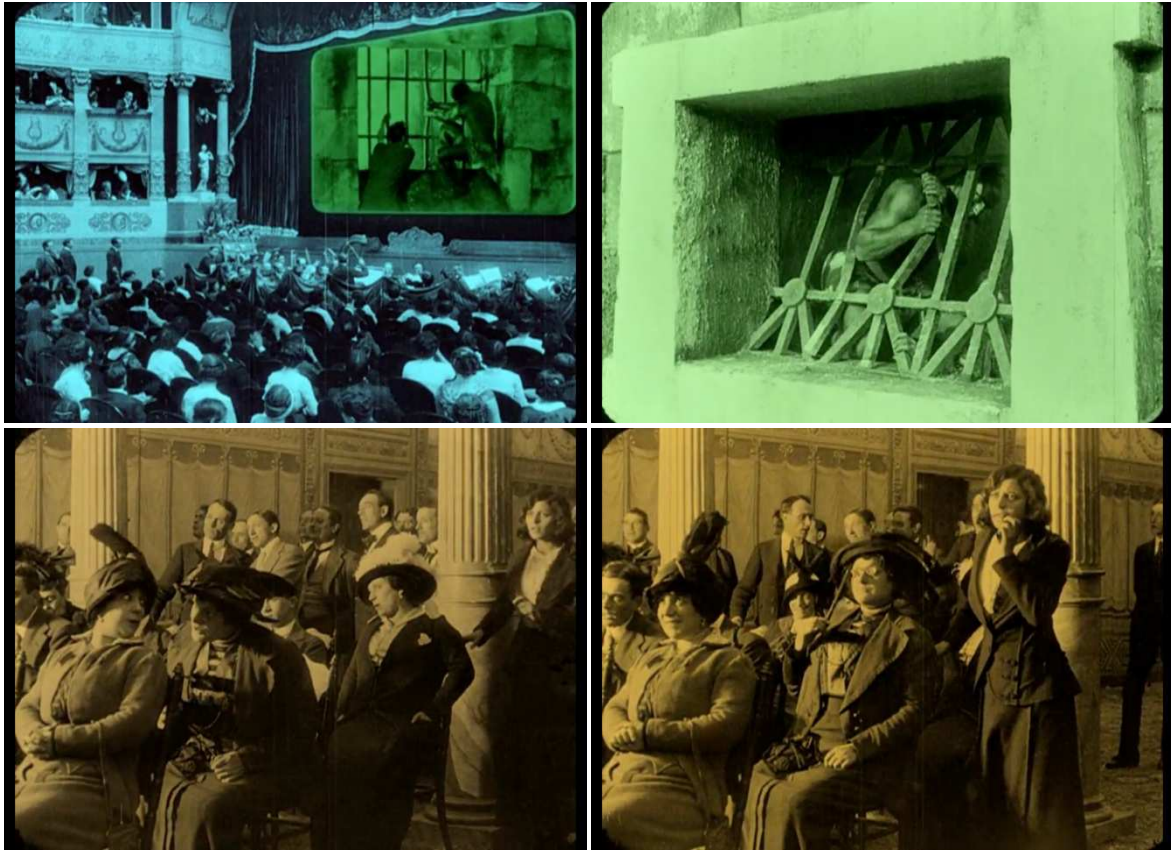


Fig. III/40-41-42-43

La spettatrice si avvicina di qualche passo allo schermo, quasi rapita, si porta una mano al volto partecipe dello sforzo del personaggio e della sua volontà di libertà, lo riabbassa, l'espressione del volto sembra ora più distesa (fig. III/ 42-43). Le ultime due inquadrature mostrano dapprima di nuovo lo schermo, con il marchio ufficiale dell'Itala in evidenza che segna la fine del film, e infine l'esterno del cinema con la protagonista che si allontana dalla sala insieme ad altri spettatori. In queste sequenze iniziali, la protagonista in pericolo invoglia lo spettatore e la spettatrice a un'identificazione con essa e la sua entrata nel cinema Excelsior crea un'omotopia tra schermo e sala cinematografica che sembra rafforzare ulteriormente i presupposti per un'identificazione secondaria da parte dello spettatore. Due brevi inquadrature accompagnate da didascalie ci mostrano la protagonista che durante la sera non riesce a prendere sonno a causa di Maciste e l'indomani, la protagonista stessa che spedisce una lettera

indirizzata al suo eroe.⁶⁷⁴ Il racconto si sposta così negli stessi «teatri dell'Italia di Torino all'arrivo del corriere», come recita la didascalia. Un campo medio ci mostra il cortile antistante il capannone dei vari set brulicante di persone e con un'automobile in arrivo; una panoramica verso destra inquadra poi l'edificio in vetri con le grandi porte aperte che mostrano alcune scenografie. Con uno stacco siamo portati a ridosso delle porte e una carrellata ci accompagna letteralmente all'interno degli studi Italia dove le varie maestranze e gli artisti sono al lavoro. Una didascalia annuncia «l'aperitivo di Maciste» e vediamo degli atleti in profondità di campo e Pagano a figura intera che sostiene un uomo con i piedi sulle sue spalle e una sbarra. Dell'uomo, un acrobata, vediamo solo i piedi e a un certo punto le mani perché si pone a testa in giù sulla sbarra. Due degli atleti si avvicinano a Pagano afferrano la sbarra e sono anch'essi sollevati con forza (fig. III/44).



Fig. III/44

⁶⁷⁴ Le successive didascalie e scene: didascalia: «Le eroiche imprese che il generoso Maciste compie per Cabiria hanno colpito la mente della perseguitata». Inquadratura: la protagonista sdraiata inquadrata in mezzo primo piano su di un pagliaio di schiena non riesce a prendere sonno, si gira verso l'obiettivo e con lo sguardo trasognato rivolto verso l'alto accenna a un sorriso, lo abbassa e poi abbassa anche la testa e la nasconde in mezzo alla paglia. Didascalia: «L'indomani». Inquadratura: La protagonista con aria guardinga spedisce una lettera a Maciste.

Uno stacco ci porta poi nel camerino di Maciste, all'entrata dell'eroe e alla successiva lettura della lettera inviata dalla protagonista:

Ottobre 1915. Egregio Signore, una debole giovinetta perseguitata da potenti malfattori ha sognato nel salvatore di Cabiria il suo difensore. Sabato venturo alle 16 attenderà sul ponte vecchio, persuasa, se il coraggio e la bontà non furono soltanto una funzione scenica, d'incontrarvi Maciste.

Maciste decide di incontrare la ragazza e per farlo si reca prima nella lussuosa casa con tanto di domestici per vestirsi da «bonaccione»⁶⁷⁵ e poi al luogo dell'appuntamento: il rito di passaggio è così compiuto. Lo spettatore reale è stato così accompagnato attraverso le vicende della protagonista a entrare nel quotidiano del personaggio-attore e, infine, a incontrarlo. Proprio lo svelamento del quotidiano di Maciste, professionale e non solo, è condizione per costruirne una *persona* divistica tutta interna al mondo finzionale. Una componente metacinematografica, quella che connota il personaggio di Maciste, che rimarrà una costante anche nel prosieguo della serie e più in generale del macrogenere dei forzuti.⁶⁷⁶

Dietro tutto questo comunque rimane Bartolomeo Pagano, l'interprete, benché raramente citato.⁶⁷⁷ *Maciste* e gli episodi successivi non nascondono infatti un'ampia dose di ironia nel rappresentare il personaggio.⁶⁷⁸ Il personaggio-divo non offusca del tutto l'interprete, anche se il mito non è costruito su quest'ultimo. La performance fisica di Pagano è messa in rilievo, anche dai paratesti, al di là della cornice finzionale. In questo senso potremmo dire che i film dei forzuti, pur non mettendo mai in discussione la finzione,

⁶⁷⁵ Maciste non è soltanto un personaggio-attore ma anche trasformista nella vita "reale". Si traveste da signore per bene e, successivamente, da vecchio ubriacone. I piani della finzione si moltiplicano.

⁶⁷⁶ Cfr. Reich 2013: 32-56.

⁶⁷⁷ In *Maciste e il nipote d'America* (Eleuterio Rodolfi 1924 I), curiosamente, Maciste è titolare di un'azienda di *import-export* chiamata Bartolomeo Pagano.

⁶⁷⁸ Cfr. Reich 2013.

talora promuovono una sottolettura di tipo presentazionale di alcuni momenti della performance complessa.⁶⁷⁹

Tornando al punto, comunque, possiamo dire che il rito di passaggio, oltre che fondazione culturale, è un invito rivolto allo spettatore all'abbattimento delle barriere che dividono gioco forza schermo e sala, una separazione avvertita negli stessi anni da Pirandello come fatale sia per l'attore che per il pubblico, causa di perdita dell'aura dell'interprete stesso. Non è l'unico esempio che potremmo citare.⁶⁸⁰ Pirandello è un grande operatore culturale, oltre che sommo scrittore, ma non sembra riuscire a cogliere nel suo famoso romanzo *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* molti degli sforzi compiuti dal cinema a lui contemporaneo per far incontrare attore e spettatore. I prologhi non sono l'unico esempio. La perdita di presenza (reale) può infatti essere sostituita da un effetto di presenza efficace, da una *mise en présence* riflessiva, ostentata che riesca ad avvicinare corpo cinematografico e corpo spettatoriale. In questo senso, negli anni Dieci, le strategie di costruzione della *persona* divistica in Europa sono sì frutto di una strategia promozionale di un'industria oramai matura, ma spesso sono anche operazioni estetiche che giocano sul superamento virtuale di quella soglia, non invalicabile, tra mondo schermico e mondo reale. Il divismo non si configura soltanto come valore aggiunto del prodotto

⁶⁷⁹ Cfr. *Kinema*, 18 settembre 1915, nr. 37 (fig. III/35).

⁶⁸⁰ Pensiamo almeno al film metacinematografico *Zapatas Bande* (Urban Gad 1913 D), in cui Asta Nielsen interpreta l'attrice principale di una troupe che viene inviata in Italia per girare un *Zigeunerdrama* (un dramma zingaresco). Nello stesso momento in cui gli attori stanno per girare il film, un gruppo di reali banditi vestiti di tutto punto si aggira indisturbato nelle vicinanze. Saranno proprio gli attori ad essere scambiati per banditi. Il gioco tra realtà e finzione sembra quello dei numerosi aneddoti ritrovati sulla rivista *Kinema* (cfr. il quarto paragrafo del primo capitolo del nostro lavoro). In questo film il personaggio di Elena («Die romantische Elena» secondo una didascalia) sembra impersonare, anche se indirettamente, la spettatrice. In una scena vediamo il personaggio di Asta Nielsen entrare nella camera di Elena attraverso una finestra – configurazione enunciazionale per eccellenza !!! – violare la sua sfera privata, intima tanto da farle vivere un sogno secondo quanto indica la didascalia. Una chiara metafora, o meglio, configurazione ostentativa del peculiare rapporto che lega spettatrice e attrice cinematografica, nella fattispecie la Nielsen, durante gli anni Dieci. Di questo film, purtroppo, abbiamo potuto soltanto visionare una copia in pessime condizioni presso la Cineteca di Bologna riversata su VHS.

cinematografico, ma anche come aspetto di quel dispositivo nascente che abbiamo definito come “ludico”, che invita lo spettatore a diegetizzare ma a farlo al fine soprattutto di avvicinarsi, in maniera inedita rispetto alla cinematografia-attrazione, al corpo cinematografico e alle sue emanazioni, ovvero al personaggio.

Fig. III/45: in quest'altra pubblicità sulla rivista Kinema del 18 settembre 1915 è sottolineata la performance fisica (e presentazionale) dell'attore al di là della finzione.

Schweizerische Film-Gesellschaft
Direktion: E. Franzos
Telegr.-Adr.: Franzosfilm GENEVE, Rue du Marché 9 Telephonruf Nr. 6593

LE PREMIER FILM
: DE LA SERIE :
MACISTE

Le plus intéressant, le plus amusant de tous les films policiers parus à ce jour. Grand drame moderne en 5 grandes parties interprété par le colosse **MACISTE** le héros de **CABIRIA**, le plus grand et le plus forte homme du **MONDE**. . . .
Tous ses gestes, ses prouesses, ses tours de force contre les malfaiteurs sont exécutés par **MACISTE** sans efforts, sans trucs, et rien autre que par sa force herculéenne. . . .

III/3.2. La morte in scena

Nella ricerca delle molteplici tensioni che portano il corpo del film e le sue protesi durante la *seconde époque* a ostentare l'attore – ovvero a moltiplicare configurazioni ostentative che mettano in rilievo il corpo cinematografico nel suo essere macchina performante, trasformista, metamorfica, sintesi di rappresentato e rappresentante, spettacolo e motore di narrazione, oggetto d'identificazione o di proiezione da parte dello spettatore – non poteva mancare l'analisi dei paratesti e quella delle soglie d'entrata dell'universo filmico, vere e proprie zone nevralgiche del testo dove sono concentrati sovente punti della sua decifrabilità e della sua esperibilità ultrasemiotica. Non può mancare però nemmeno un accenno a un altro tipo di soglia che chiude il film, benché non chiuda il rapporto tra spettatore e corpo cinematografico. Una soglia che oggi siamo abituati a pensare carica di informazioni relative alle maestranze coinvolte del film, ma che negli anni Dieci, in molti casi, coincide con la fine del racconto, con la chiusura repentina di quel flusso di vibrazioni visuali (e anche sonore) che invitano lo spettatore a creare un mondo diegetico. Anche in questo caso opteremo per il dettaglio, per il frammento, per un tassello che cerchi di comporre il mosaico dell'attore della *seconde époque* e della sua *mise en présence*. Il tassello in questione è quello della morte in scena. Un termine alquanto ambiguo, se il riferimento è cinematografico, che cessa però di esserlo quando prendiamo in considerazione il teatro. In molte culture teatrali, in particolar modo quella romantica e naturalista europee, la morte in scena è uno dei momenti forti del dramma e della tragedia, ovviamente, ma spesso anche un'occasione per l'attore di mettere in mostra le proprie doti mimiche e una personale scelta poetica.⁶⁸¹

⁶⁸¹ L'attore Alamanno Morelli (2007 (1862)) dedica ampio spazio alla resa della morte in scena nel suo studio pedagogico intitolato *Note sull'arte drammatica rappresentativa*. Cfr. Morelli 2007.

Anche nel cinema della *seconde époque*, in alcuni casi, la rappresentazione della morte ricalca le caratteristiche delle grandi agonie teatrali, ne è insomma una diretta filiazione. Un momento certo affascinante di molte pellicole del tempo, in cui emerge chiaramente la volontà di mettere in rilievo l'attore al lavoro; un lavoro non fisico, bensì drammatico ed espressivo, quindi di natura differente rispetto a quello dei forzuti. Siamo lontani dall'oscenità di cui parla Bazin,⁶⁸² in quanto il cinema in questo frangente riesce a mantenere la distanza rappresentativa che appartiene al teatro.⁶⁸³ Per questo forse non è inopportuno definire “morte in scena”, la rappresentazione della morte al cinema che ricalca quella teatrale in quanto a dilatazione del tempo concesso all'attore per restituire gli effetti. In *Die Verräterin*, per citare ancora il film apripista di molte delle analisi di questo capitolo, il momento della morte in scena appare alquanto significativo, prova estrema d'attrice all'estremità dell'esperienza testuale dello spettatore. Una morte funzionale alle necessità drammatiche del testo, se non moralizzante quantomeno sensazionalistica, ma anche fortemente simbolica: senza attrice non si ha più film. La morte dà modo ad Asta Nielsen di mettere in gioco il suo bagaglio recitativo teatrale e appare,

⁶⁸² Il saggio è notoriamente *Morte ogni pomeriggio* pubblicato sulle colonne dei *Cahiers* nel 1946 e ripubblicato successivamente in Bazin 2008 (1958): 27-32. Nel 1961, sulle pagine dei *Cahiers du cinéma* uscì, a firma dell'allievo Jacques Rivette (all'epoca redattore della rivista), un articolo dal titolo «De l'abjection»: l'articolo era una recensione del film *Kapò* di Gillo Pontecorvo, film ambientato all'interno di un campo di concentramento nazista durante la seconda guerra mondiale. In una scena centrale del film, una prigioniera, interpretata da Emmanuelle Riva, si getta contro il filo spinato elettrificato che circonda il campo, seguita dalla macchina da presa che, immobile, la mostra prima di spalle mentre si avvia verso il filo spinato e poi lateralmente, mentre si avvia verso la morte. Nel momento della morte, l'inquadratura cambia punto di vista, e la macchina da presa è piazzata dall'altra parte del reticolato. Il corpo di Emmanuelle Riva è immobile, ancora attaccato al filo spinato. La macchina da presa si sposta in avanti ed inquadra in primo piano il volto della prigioniera morta. È questa scena che è al centro dell'articolo di Rivette: “vedete dunque in *Kapò*, il piano dove Riva si suicida, gettandosi contro il filo elettrificato: l'uomo che decide, in quel momento, di fare un carrello avanti per inquadrare il cadavere dal basso verso l'alto, avendo cura di inserire la mano rimasta in alto esattamente in un angolo dell'inquadratura, quest'uomo non ha diritto che al più profondo disprezzo» (Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, n. 120, giugno 1961, p. 54-55).

⁶⁸³ Gli articoli di Bazin e Rivette trattano il tema della morte in relazione all'Olocausto.

rispetto al suo stile consueto, rappresentata in maniera alquanto caricata. La scena è anticipata da una sequenza molto elaborata ottenuta attraverso la tecnica del montaggio alternato. Si tratta di un salvataggio all'ultimo minuto che vede la protagonista insieme all'esercito prussiano affrettarsi per strappare l'amato tenente dalla morte per fucilazione. Quando ormai i fucili sono puntati e manca soltanto il segnale di far fuoco da parte dei ribelli, Yvonne, con i capelli sciolti,⁶⁸⁴ arriva correndo verso il tenente e gli si butta addosso portando scompiglio tra le fila dei soldati che presi alla sprovvista non sparano (fig. III/46-47).



Fig. III/46-47

Yvonne sembra frapporsi tra il plotone e il tenente. Il capitano dei ribelli accorre vicino ai due e cerca di strappare via Yvonne dal tenente che in risposta strattona il nemico. Giungono allora i soldati prussiani, la scena è concitata: alcuni soldati ribelli muoiono sotto il fuoco prussiano, altri scappano uscendo dalla parte destra dell'inquadratura, altri sono catturati, il capitano, colpito alla schiena da una pallottola, cade a terra. Alcuni prussiani inseguono i ribelli fuggiti, altri cercano di disarmare quelli catturati. Yvonne e il tenente sembrano rimanere fuori dalla mischia e rimangono abbracciati in posizione periferica

⁶⁸⁴ Il capello scomposto appartiene alla tradizione teatrale ottocentesca. Uno degli elementi che, secondo i trattatisti, è un particolare che indica «uno stato interiore di felicità e disperazione» (Ortolani 2001: 60). Sulla rappresentazione della morte e in generale della scena di delirio è istruttivo rifarsi alle famose descrizioni dell'interpretazione della Mirra alfieriana e della Pia de' Tolomei forniteci da Adelaide Ristori (1887).

rispetto al centro dell'inquadratura e non molto ravvicinata (fig. III/ 48-49).



Fig. III/48-49

Una composizione drammatica dell'immagine che sembra anche in questo caso creare due spazi distinti, uno dove si consuma l'azione dei soldati e l'altro dove si crea una vera e propria sfera intima all'interno dell'immagine stessa. L'esigenza è in realtà quella di far rimanere in campo i due protagonisti, a discapito della verosimiglianza, e di preparare proprio la scena della morte. Questa doppia composizione drammatica è soltanto apparente. Il capitano dei ribelli, allo stremo delle forze, cerca di rialzarsi sulle ginocchia. Una didascalia interrompe il flusso continuo dell'immagine e recita «Die letzte Kugel ... der Verräterin». Il capitano fa partire una pallottola che colpisce la schiena della protagonista. Il corpo di Asta Nielsen allora s'irrigidisce, s'inarca (fig. III/50-51).



Fig. III/50-51

Il protagonista le afferra le braccia e la accompagna letteralmente al centro dell'inquadratura in posizione più ravvicinata rispetto all'obiettivo, dove cade sulle ginocchia. Il viso dell'attrice con la sua espressione di dolore è ora al centro dell'inquadratura e sembra protendersi verso il pubblico. Asta Nielsen si accascia su un fianco, il suo corpo e quello del collega assumono una posizione estremamente pittorica che rimanda all'iconografia della Passione di Cristo (fig. III/52-53).



Fig. III/52-53

La Nielsen, sempre sostenuta da Robert von Valberg e con le ultime forze, pone il braccio sulla sua testa e la avvicina a sé per un ultimo bacio; infine perde completamente le forze, le braccia cadono a peso morto e spira (fig. III/54-55).



Fig. III/54-55

La scena della morte è alquanto lunga⁶⁸⁵ e ci regala un picco performativo dell'attrice, un a solo «senza freni»,⁶⁸⁶ con i capelli sciolti, segno del fluire incontrollato della passione, della perdita di ogni controllo e inibizione. In questo frangente vediamo l'attrice nell'atto estremo di coraggio, nel fremere della passione, nello spasimo dovuto alla ferita mortale e nel momento in cui perde completamente le forze e spira. La recitazione in questo frangente eccede la rappresentazione. Siamo lontani da un finale molto più “alla Nielsen,” alquanto minimalista, come quello di *Afgrunden*, segnato quasi dallo svuotamento emozionale del corpo dell'attrice che appare, dopo l'omicidio dell'amato, completamente privo di *élan vital*,⁶⁸⁷ avulso dalla realtà. Si tratta di un momento performativo eccezionale rispetto al consueto stile della Nielsen caratterizzato da un pittorialismo discreto, dal contenimento e dalla leggerezza del gesto. In questo frangente il *topos* della rappresentazione della morte ha la meglio sullo stile dell'attrice e la spinge all'effetto. Un *topos* che tornerà anche,

⁶⁸⁵ La copia da noi visionata è inficiata da almeno due tagli che rendono problematica un'analisi più strutturata.

⁶⁸⁶ Prendo questa espressione da Lauwert 2000.

⁶⁸⁷ In realtà anche in questo film abbiamo la rappresentazione di una “morte in scena”, quella del protagonista maschile, meno ostentata di quella della pellicola *die Verräterin* e molto più goffa.

ad esempio, nel film *Komödianten* (Urban Gad, 1913 D), purtroppo perduto,⁶⁸⁸ e in molti altri film della *seconde époque*.⁶⁸⁹

III/3.2.1 La morte in scena e il mattatore italiano: Ermete Novelli

La tradizione della morte in scena segna alcune prove di importanti attori teatrali operanti nel contesto produttivo italiano, che nasce compromesso con l'arte teatrale a partire addirittura dal primo "vero" film del 1905.⁶⁹⁰ A giocare un ruolo di primo piano nell'ingaggio sistematico di interpreti del teatro di prosa è sicuramente l'influenza esercitata da parte della *Film d'art* e della SCAGL.⁶⁹¹ In particolare, sul modello della prima delle due case di produzione prenderà corpo, nel 1909, il progetto della Film d'Arte Italiana.⁶⁹² Da questo momento, grazie anche allo sdoganamento del cinema operato da alcune voci autorevoli in campo teatrale, l'ingaggio di interpreti del teatro di prosa che conta diventerà una prassi comune.⁶⁹³ Anzi, in un contesto produttivo come quello italiano, che in pochissimo tempo diviene protagonista della scena europea, l'attore teatrale sembra giocare un ruolo di primo piano.⁶⁹⁴ È un processo segnato da più resistenze e conflitti rispetto a quello francese, non c'è dubbio, ma tutto

⁶⁸⁸ La reazione alla morte del figlio da parte dell'attrice è ricordata anche dal commentatore della rivista *Kinema* («Aus Zürcher Lichtspieltheatern», n. 23, 7 giugno 1913, p. 11).

⁶⁸⁹ Sulla morte in scena nel contesto russo degli anni Dieci cfr. Tsivian 2003.

⁶⁹⁰ Ne *La presa di Roma* troviamo tra gli interpreti Carlo Rosaspina, già compagno professionale della Duse e Ubaldo Maria Del Colle.

⁶⁹¹ Silvio Alovio (2008) ha dimostrato l'importanza della ricezione critica delle pellicole francesi in Italia come elemento fondante di una nuova consapevolezza legata all'attore cinematografico. Molte voci della pubblicistica del Belpaese, infatti, sottolineano con forza, oltre a una serie d'attributi di qualità di queste pellicole, soprattutto la presenza di attori teatrali di talento.

⁶⁹² Sono anche le altre case di produzione ad adeguarsi: Cines, Itala Film, d'Ambrosio e altre case introducono nei loro cataloghi delle serie artistiche sul modello francese. Cfr. pure Alovio 2008: 216-217.

⁶⁹³ Cfr. anche Aniello Costagliola, "Attori in pellicola", *Lux*, n. 11, ottobre 1909.

⁶⁹⁴ Uno dei primi storici del cinema muto italiano, Eugenio Ferdinando Palmieri (1940: 130), sottolinea questa filiazione teatrale dell'attore cinematografico italiano con queste parole: «carico di risfavillante tradizione, fu, anche sullo schermo, il migliore, perché unico al mondo, portò allo schermo la fantasia, la «tecnica dell'improvvisazione».

sommato piuttosto veloce considerando la giovane età della cinematografia italiana.⁶⁹⁵ Solo la FAI, tra il 1909 e il 1910, ingaggia Ferruccio Garavaglia, Cesare Dondini, Teresa Mariani, Dante Cappelli, Vittoria Lepanto, Giannina Chiantoni, Olga Giannini e, persino, Ermete Novelli.⁶⁹⁶ Quest'ultimo è una delle personalità di maggior rilievo a operare tra Otto e Novecento, facente parte della cosiddetta generazione del “mattatore” – insieme a personalità del calibro di Eleonora Duse e Ermete Zacconi – nata come diretta filiazione di una generazione ancor più gloriosa, ovvero quella del Grande Attore, che segna la parte centrale dell'Ottocento.⁶⁹⁷ Proprio a Ermete Novelli dobbiamo due delle più celebri interpretazioni shakespeariane italiane del muto: stiamo parlando di *Re Lear* (Gerolamo Lo Savio/Film d'arte Italiana 1910 I) e *Il mercante di Venezia* (Girolamo Lo Savio/Film d'arte Italiana 1910 I) accanto a Francesca Bertini, una delle future protagoniste del divismo italiano.⁶⁹⁸

Nel primo dei due film abbiamo la rappresentazione della morte da parte dell'attore. Morte che avviene dopo quella di Cordelia – che non vediamo perché ha luogo fuori campo secondo i dettami del testo shakespeariano – dopo che l'attore ha portato il corpo della Bertini nel piano ravvicinato dell'inquadratura per esprimere tutto il suo strazio.⁶⁹⁹ Una morte in scena anticipata dal lungo vaneggiare del personaggio protagonista, a cui segue un mancamento reso piuttosto goffamente dall'attore.

Il film d'esordio con la FAI⁷⁰⁰ è comunque *La morte civile* (Gerolamo Lo Savio 1910 I), cavallo di battaglia di Novelli stesso tratto dal famoso dramma di

⁶⁹⁵ Sui conflitti e le resistenze del contesto italiano cfr. Alovisio 2008: 219-220.

⁶⁹⁶ A tal proposito rimando a Gherardi 2009.

⁶⁹⁷ A tal proposito rimando almeno a Pardieri 1965 e Persiani 2002.

⁶⁹⁸ Il personaggio di Cordelia sembra aderire perfettamente allo stile attorico di una Francesca Bertini già caratterizzata da assenza di affettazione.

⁶⁹⁹ Nella copia da noi visionata, pubblicata dal *British Film Institut*, la didascalia annuncia la morte del protagonista ma poi la veduta s'interrompe nel bel mezzo dello strazio di Lear.

⁷⁰⁰ Il primo contatto con il cinema avviene grazie a Fregoli il risultato è la veduta dal sapore ironico *Impressioni di Ermete Novelli: Ermete Novelli legge il giornali* (serie Fregoli n. 2, 1899) e quella Ermete novelli in famiglia (serie Fregoli n. 7, 1899) conservata alla Cineteca

Giacometti, che risente fortemente del metraggio ridotto (250 metri), in quanto non permette all'attore uno sviluppo pieno della psicologia del protagonista. Tuttavia, il formato ridotto non gli impedisce di interpretare il lungo a solo recitativo che termina con la morte del protagonista. In questo film Novelli interpreta Corrado, Olga Giannini Novelli veste i panni di Rosalia e Franco Liberati appare brevemente in quelli di Alonzo, il fratello della donna.⁷⁰¹ Il soggetto originale ritrovato negli archivi Pathé, conservati presso la Bibliothèque Nationale de France, riassume così la storia:

Per scappare alla collera del fratello, il quale non approva il suo matrimonio segreto con l'italiano Corrado, Rosalia fugge con sua figlia e suo marito. Quest'ultimo, litigando con il cognato che li ha inseguiti, lo uccide. Condannato all'ergastolo dopo tredici anni, riesce a scappare e depistando la Polizia si rifugia per qualche tempo in un convento. Smascherato dal padre superiore del convento, l'evaso viene informato della sorte di sua moglie e di sua figlia, adottate dal dottor Palmieri. Corrado, fraintendendo i sentimenti di quest'ultimo, si reca da lui per aggredirlo e riprendersi la figlia. Palmieri riesce facilmente a discolarsi. D'altronde l'ex prigioniero di fronte alla legge non esiste più e a causa della condanna ha perduto la patria potestà sulla figlia. Distruggerà per sempre la felicità di sua figlia, facendo scoppiare lo scandalo? L'amore paterno trionfa. Corrado acconsente a cedere i suoi diritti al benefattore di sua figlia. Ma sconvolto da tanta commozione, lo sfortunato ha un malore e muore benedicendo la figlia.⁷⁰²

Si tratta di una versione che modifica il testo originale di Giacometti, in cui il protagonista si suicida prendendo del veleno.⁷⁰³ In questa scena l'adattatore Ugo Falena, con ogni probabilità su indicazione di Novelli, riprende la scelta operata in teatro originariamente da Tommaso Salvini – successivamente ripresa in teatro dallo stesso Novelli – di modificare la morte in scena ideata da Giacometti per «evitare lo sconcio di una morte anti-artistica e per non cadere

nazionale di Roma. Su Fregoli si rimanda alla sua autobiografia in Fregoli 1936 e a Colagreco 2002: 40-67.

⁷⁰¹ Cfr. Liberati 1930: 120-121 e Giannini Novelli 1993.

⁷⁰² Prendiamo questa informazione da una didascalia di una copia in cattive condizioni consultata presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

⁷⁰³ Cfr. Giacometti 1891 (1861).

nell'inverosimile». ⁷⁰⁴ Si tratta di una scena tendente a un naturalismo che comunque non preclude la restituzione dell'effetto. ⁷⁰⁵ Ermete Novelli opta nel suo allestimento teatrale e cinematografico dell'opera per la scelta drammaturgica operata da Salvini anche se le intenzioni e i risultati saranno alquanto differenti. ⁷⁰⁶

Nella copia da noi consultata, Novelli appare già nel prologo visuale che ce lo consegna in mezzo primo piano nelle vesti del personaggio, con un'espressione tra il tormentato e il corrucciato che intende restituire, almeno nel prologo, la psicologia del personaggio, più che instaurare un contatto tra corpo cinematografico e spettatore (fig. III/55). Novelli sfiora sì in questo prologo l'interpellazione e rivolge per due volte fugacemente lo sguardo verso l'obiettivo, ma non sembra sfruttare consapevolmente lo sguardo in macchina. Il personaggio della domestica compie invece una serie d'inchini rivolti al pubblico (fig. III/56).



Fig. III/55-56

Come nota la critica del tempo, la «pellicola si svolge rapidamente», ⁷⁰⁷ troppo rapidamente per un dramma come quello giacomettiano, giocato sulla complessa psicologia del protagonista e sul dramma della sua compagna,

⁷⁰⁴ Tommaso Salvini, «Una lettera aperta», La scena illustrata ora in Pandolfi 1954. Si veda a tal proposito Perrelli 2011.

⁷⁰⁵ Cfr. D'Angelo 2012: 171-174.

⁷⁰⁶ Cfr. a tal proposito Davide Gherardi 2009: 291-293 che definisce la performance teatrale di Novelli come grandguignolesca.

⁷⁰⁷ Emmeci, *La Vita Cinematografica*, Torino, n. 2, 30 gennaio 1911. Pubblicato parzialmente anche in: Bernardini – Martinelli, 1910: 269.

anch'essa vittima del conflitto creatosi tra l'ordinamento giuridico vigente, che la considerava libera dagli obblighi coniugali, e l'autorità ecclesiale, che non le permetteva di rifarsi una vita. Una rapidità che porta alla rappresentazione di «un'azione scheletrica, aridissima, che appena appena ci dà una pallida idea del grande dramma»,⁷⁰⁸ a «un affastellamento di movimenti e di personaggi, che l'arte avevano del tutto dimenticato»⁷⁰⁹ e che porta Novelli in particolare a recitare attraverso un gesticolare «che manca di drammaticità, che non è sostenuto e che non sembra sentito».⁷¹⁰ Siamo nel regime di messa in evidenza dell'azione pura (*handlungsbetont*).⁷¹¹ Il formato corto ancora egemone, sembra dirci l'attento commentatore, è assai dannoso per l'attore teatrale e, oltretutto, a Novelli è imputata una mancanza di studio approfondito dello specifico cinematografico.⁷¹² La morte in scena attira l'attenzione del recensore che nota con sguardo clinico come l'attore dimenticandosi di essere davanti all'obiettivo, «che registra ogni più piccola mossa, [...] ha cercato per parecchi secondi, con la gamba destra, la posizione più comoda per poter cadere, morendo».⁷¹³

Un disvelamento della meccanica performativa più spicciola, del gesto funzionale alla resa dell'effetto, non può che risultare sgradevole in un

⁷⁰⁸ *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, Napoli, n. 134, 26 novembre 1910. Pubblicato parzialmente anche in Bernardini – Martinelli 1996: 269, 271.

⁷⁰⁹ Emmeci, *La Vita Cinematografica*, Torino, n. 2, 30 gennaio 1911.

⁷¹⁰ Emmeci, *La Vita Cinematografica*, Torino, n. 2, 30 gennaio 1911.

⁷¹¹ Cfr. Kessler – Lenk 1995: 195-202.

⁷¹² A lui è contrapposto dallo stesso critico, l'esempio positivo *L'Assassinat du duc de Guise* (Le Film d'Art 1908 F) e di Le Bargy. Cfr. Emmeci, *La Vita Cinematografica*, Torino, n. 2, 30 gennaio 1911. Per Gherardi (2009: 285) la critica del tempo nota una «discrepanza tra resa schermica ed azione fisica» del Novelli.

⁷¹³ Emmeci, *La Vita Cinematografica*, Torino, n. 2, 30 gennaio 1911. Ora in: Bernardini – Martinelli 1996: 269. Il critico scrive inoltre: «ed ecco che l'effetto di una morte che sulla scena impressiona tanto, s'è perduto in cinematografia per quel lungo movimento della gamba destra, che ne fa veder troppo la preparazione, togliendo alla pellicola il momento emozionante» e, sempre nello stesso articolo esprime considerazioni molto interessanti relativamente all'anonimato degli attori (siamo all'inizio del 1911): «Il pubblico dei cinematografi ha già più di un beniamino: per ora distingue l'attrice con gli occhioni espressivi dall'altra bionda e esile, o da quella fortemente passionale, veemente: ma presto s'impossesserà dei nomi delle artiste e degli artisti prediletti e, citandoli spesso, formerà attorno a loro una aureola di piccola celebrità, e le Case produttrici se li contenderanno a colpi di biglietti di banca».

momento di tale intensità drammatica, soprattutto se esposto alla lente cinica della macchina da presa. Tanto più se è uno degli attori – Ferruccio Garavaglia – a spingere il Novelli, seduto su una sedia, nel momento della caduta. Al di là delle qualità tecniche della performance ci sembra però utile rimarcare come nella tradizione teatrale italiana, soprattutto quella naturalista, la morte in scena dia modo di dispiegare effetti e di restituire una resa mimetica dei momenti che precedono il decesso. Attimi che sono caratterizzati da spasimi, singulti, riprese improvvise di vigore, abbandono della braccia, cadute, e, nel caso di Novelli, dall’exasperazione della tensione drammatica, soprattutto nel momento in cui è a colloquio con la figlia.



Fig. III/57-58-59-60-61-62-63-64-65: la sequenza della morte de *La morte civile* (1910)

La morte in scena portata sullo schermo crea una configurazione ostentativa, mette in evidenza l’attore al lavoro. È lo stesso attore, con la sua esperienza pregressa in teatro, con il suo materiale, che crea un *frame* ostentativo, dilata, anche se soltanto in una sola scena, lo spazio in cui, appunto, esibire il suo

lavoro. Una messa in evidenza molto rischiosa visto che può rivelare elementi funzionali che infastidiscono il commentatore sopracitato.

Il conflitto tra sintomatologia ed azioni drammatiche del protagonista sembra essere al centro della performance del mattatore, più che la resa naturalistica della scena. Non ce la sentiamo di azzardare paragoni con il Novelli attore di teatro, ma in questo frangente risultano calzanti le famose considerazioni di Silvio d'Amico, avversario di tutti gli eccessi dell'attore teatrale a lui coevo, che scorge nel mattatore lucchese i residui di una civiltà attorica in via d'estinzione, quella del comico dell'arte. Un attore capace in teatro di dare rilievo alla parola, più che al carattere, al frammento più che al dramma, capace di riprodurre, imitare, simulare, improvvisare con grande maestria senza tuttavia dare spessore semantico alla sua recitazione. Proprio questa caratteristica, però, rende interessante dal nostro punto di vista l'interpretazione della morte in scena. Accogliamo la critica di D'Amico ma la ribaltiamo a favore del Novelli.⁷¹⁴ Il progetto de *La morte civile* può infatti considerarsi non riuscito da più punti di vista, lo stesso Novelli non appare impeccabile, ma riesce con grande impeto a mettersi in evidenza in quanto attore al lavoro – un tipo di attore certo particolare, istrione cangiante, sublime guitto⁷¹⁵ – al di là della rappresentazione e delle angustie del formato corto; un attore in cui personaggio e testo esistono ma sono ridotti quasi a strumento utile per dispiegare l'effetto e per tradurre fisiologicamente la tensione drammatica.

Prima dell'affermazione del lungometraggio è quindi l'attore teatrale, il Grande Attore, a richiedere implicitamente più spazio influenzando la sua stessa *mise en présence*. Questo film, o meglio la morte in scena di Novelli, segna come o forse più delle prime pellicole della *Film d'art* un passo importante, quantomeno dal punto di vista simbolico, verso la scoperta dell'attore in Italia, e apre la strada al divismo successivo, soprattutto quello declinato al

⁷¹⁴ Gli strali polemici contro il Grande Attore sono contenuti notoriamente in D'Amico 1929.

⁷¹⁵ Il riferimento è qui a Persiani 2002.

femminile.⁷¹⁶ I confini del ruolo sembrano andare piuttosto stretti all'attore di tradizione. La carriera del Novelli proseguirà e avrà a che fare con altre interpretazioni nei panni del padre nobile – *Michele Perrin* (Eleuterio Rodolfi 1913 I), *La gerla di papà Martin* (Eleuterio Rodolfi 1914 I), *Il più grande amore* (Enrico Novelli 1915 I) – ma con un formato a lui più consono. L'accoglienza della critica sarà molto più benevola.⁷¹⁷

III/3.2.2. Zacconi e la rappresentazione della morte nei manuali di recitazione per l'attore cinematografico

Ermete Novelli è seguito di lì a poco nell'avventura cinematografica da un altro mattatore della scena italiana: Ermete Zacconi. Anche lui, come Ermete Novelli, nella sue prime esperienze cinematografiche, che andranno ben oltre l'epoca del muto, interpreterà la parte del padre nobile. Con *Padre* (Gino Zaccaria-Dante Testa 1912 I), *Lo scomparso* (Dante Testa 1913 I) e *L'emigrante* (Febo Mari 1915 I) siamo di fronte a una sorta di trilogia in cui Zacconi ripropone sempre lo stesso tipo del padre che si sacrifica per il bene della famiglia. Il secondo dei tre titoli è stato oggetto di un'analisi molto acuta del teatrologo Gerardo Guccini che ha ravvisato come, con questo film, Zacconi riuscisse a realizzare «uno spettacolo che traducesse in situazioni e immagini i valori della sua poetica naturalista», che consisteva nell'«individuare il quadro clinico e le condizioni psichiche del personaggio e di tradurre poi le conoscenze

⁷¹⁶ Sui rapporti tra protodivismo teatrale maschile e divismo femminile in Italia cfr. Lotti 2011: 112-128.

⁷¹⁷ Cfr. Martinelli 1993a: 234-235 e Martinelli 1993b: 133. Ne *Il più grande amore* sarà ancora un'emozione dovuta al riavvicinamento con il figlio a provocare la morte del suo personaggio, Ottavio Imperiali. Il nome di Ermete Novelli compare anche su alcuni annunci del TBdZ e in quelli della rivista *Kinema*. Compare addirittura, messo ben in evidenza, come interprete principale in alcune pubblicità del film *Caio Giulio Cesare* (Enrico Guazzoni 1914 I), del distributore *Luzerner Filmverleiher-Institut*, al posto del quasi omonimo, ma molto meno famoso, Amleto Novelli, vero interprete del film. Non è certo ma potrebbe trattarsi di una delle tante “furbate” pubblicitarie.

acquisite in somatizzazioni e sintomatologie cliniche esatte». ⁷¹⁸ Ne *Lo scomparso* sono proprio la rappresentazione della malattia ⁷¹⁹ (un'infezione tubercolare molto grave) e del successivo avvelenamento, che porterà il protagonista alla morte, a far emergere la poetica zacconiana. ⁷²⁰ La critica del tempo coglie questi aspetti e sottolinea proprio la grandezza della morte in scena:

Zacconi ormai può contare un altro trionfo per l'arte sua meravigliosa. L'impareggiabile interprete di personaggi patologici o che divengono tali in seguito a violente commozioni, ha avuto agio di segnare sullo schermo, indelebilmente, la sintomatologia dell'avvelenamento con la stricnica con tale precisione da far testo anche per i cultori delle scienze mediche. Ed è in questo avvelenamento che la film ha la sua massima ragion d'esistere giacché tutta la trama converge a questo fine e l'imperizia dell'ideatore della film si è troppo preoccupata a mostrarlo con ingenua evidenza. [...] La maschera di Zacconi è unica. L'impressione che se ne riceve guardandola in tutte le sue contrazioni è semplicemente terribile. Peccato che il dramma è troppo misero per avere un finale di così vasta evidenza. ⁷²¹

La trama del film, secondo il critico, nonostante il formato lungo, sembra comunque congegnata per poter giungere al pezzo forte del repertorio zacconiano. Anzi, il dramma sembra costruito proprio attorno alla performance di Zacconi e gli altri interpreti sono recepiti, come accadeva spesso nel caso del mattatore, come "pertichini". ⁷²² A riprova della tendenza accentratrice di Zacconi sta il finale del film, che non è la morte in scena, qui soltanto soglia del racconto, bensì una sorta di epilogo visuale che ritrae l'attore accomiarsi in frac davanti alla macchina da presa, vera soglia testuale. Un episodio che fa

⁷¹⁸ Guccini 1991: 91-92.

⁷¹⁹ Sulla rappresentazione della malattia in Zacconi e in altri interpreti cfr. Livio 1989: 83-89.

⁷²⁰ Nel film c'è anche una scena in cui Zacconi guarda al microscopio dei bacilli e Pastrone la ricorda con orgoglio, confondendosi e attribuendola al film *Padre*, in un'intervista rilasciata a Mario Verdone del 1952 pubblicata nove anni dopo su *Bianco e Nero* (1961, n. 1, vol. 8).

⁷²¹ Keraban, "La Cine-Fono e la Rivista "Fono-Cinematografica", Napoli, n. 236, 10 aprile 1913. Ora in Bernardini – Martinelli 1994: 233-234.

⁷²² «I poveri artisti che debbono lavorare tra una convulsione e l'altra del morente fanno, pur essendo discreti, la figura di burattini mossi da un goffo burattinaio» (Keraban, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, Napoli, n. 236, 10 aprile 1913 ora in Bernardini – Martinelli 1994: 234). La performance di altri attori non è percepita così negativamente dalla critica.

stizzare a Zurigo Karl Bleibtreu, censore di ogni vanità attoriale, che non sembra eccessivamente entusiasta del film in questione.⁷²³ Ritornando sul tema della morte, occorre rimarcare che Zacconi, qualche anno prima del suo esordio cinematografico, era già entrato in forte polemica su tale tema. Oggetto del contendere già nel 1895 è proprio *La morte civile*; nella fattispecie il tradimento alla fedeltà del testo da parte di Tommaso Salvini (e successivamente di Ermete Novelli). In realtà, come afferma Gigi Livio, il vero obiettivo di Zacconi non è tanto difendere l'integrità del testo di Giacometti, bensì la sua poetica d'attore positivista. Si passa da un naturalismo mediato da una decoro neoclassico,

⁷²³ «Übrigens wird “der Verschollene” wohl schweres Geld gekostet haben, weil Zacconi darin die Hauptrolle spielt und nach seiner gewohnten Spezialität Krankheit und Tod verbildlicht. Sonst gibt ihm aber das Stück gar keine Gelegenheit zur Entfaltung schauspielerischer Eigenschaften und man hätte dazu einen „Star“ nicht bedurft. Doch beim Kinowesen wird natürlich, je mehr es sich dem Theater nähert, der Reklameklügel genau so einreißen, und als schöne Aussicht begrüßen wir das Schlußbild, wo Herr Zacconi im Frack vor das internationale Kinopublikum zweier Welten tritt und sich freundlich lächelnd dem Wohlwollen empfiehlt. Wenn heute manche Bühnen schon den Unfug der „Hervorrufe“ verbieten, so zeigt eine solche Übertragung einer Komödienunsitte aufs Kino die naivste Barbarei» (Karl Bleibtreu, «Kino und Theater (quinta parte)», *Kinema*, 3 maggio 1913, n. 18, p. 4). Nello stesso numero appare una critica molto positiva che pone l'accento sempre sulla malattia come strumento per mettere in mostra le doti mimiche («mimische Ausdrucksfähigkeit») del mattatore italiano. Eugen Lenhoff, «Allgemeine Rundschau», *Kinema*, 3 maggio 1913, n. 18, p. 9. Qualche settimana più tardi un altro commentatore ha un parere positivo rispetto alla performance di Zacconi, ma sembra molto critico rispetto alla scena della morte; addirittura si chiede se sia lecito rappresentare tali scene: «Die Muskelverzerrungen und Krampfstände des Vergifteten, die dem Publikum gezeigt werden, haben freilich mit Kunst so gut wie gar nichts mehr zu tun, und gerade die Kinoanhänger werden gerechtfertigte Bedenken hegen, ob die Popularisierung des Strychnintodes zu den Kulturaufgaben des Kino gezählt werden darf». Anonimo, «Allgemeine Rundschau», *Kinema*, 24 maggio 1913, n. 21, p. 9. La poetica positivista del Zacconi ritornerà tre anni dopo nel film *Gli spettri* (A.G. Caldiera 1918 I) dove interpreta Osvald, uno dei personaggi più “zacconiani” della drammaturgia moderna. Già ne *L'emigrante*, il personaggio protagonista è paragonato da un critico al suo Osvald teatrale. Il critico mostra un atteggiamento assai negativo rispetto a Zacconi nelle vesti di attore cinematografico: «Si vede che tutto questo grigio doveva avere la luce da Ermete Zacconi. Il quale, come è grande in tanta vasta parte del teatro contemporaneo, è mediocre anch'esso nel più umile, ma assai diverso, campo del cinematografo. Qui vedete, chiara e continua, la monotonia di un giuoco esteriore, che male s'addice all'ingenuo protagonista; qui vedete il tremolio morboso e lo sbarrare degli occhi di Osvaldo; qui vedete l'attore preoccupato del suo effetto personale, immediato, come se dominasse ancora nel mondo della ribalta» Antonio Rosso in *Apollon*, Roma, aprile 1916. La carriera dell'attore al cinema proseguirà ben oltre l'epoca del muto e supererà anche la poetica positivista. Cfr. a tal proposito Chiti 2003: 287.

quello di Salvini, a un naturalismo di stampo scienziato.⁷²⁴ Il Corrado di Zacconi deve così morire non di crepacuore, ma di veleno, e Zacconi l'attore sceglie proprio la stricnina.⁷²⁵

La rappresentazione della morte trova spazio nella manualistica dedicata all'attore di cinema di area italiana. I manuali d'attore dell'epoca del muto sono fonti molto particolari da prendere talora con le pinze. A volte la loro lettura sembra disorientare se paragonata alla pratica attorica coeva. Occorre chiedersi infatti in quale contesto istituzionale nasce il manuale in questione, nonché quale funzione svolge e a chi si rivolge.⁷²⁶ Occorre anche porsi delle domande sull'attendibilità della fonte che si ha in mano.⁷²⁷ Nonostante queste premesse, i

⁷²⁴ Cfr. Livio 1989: 92. La poetica positivista di Zacconi consiste nello studiare in maniera scientifica e nel voler rendere in maniera estremamente realista i sintomi della malattia. Il risultato è però estremamente espressionista. Su Zacconi rimandiamo anche a Geraci (1993a; 1993b)

⁷²⁵ Questa la descrizione della morte dell'attore da parte di Sabatino Lopez (1898-1899) riportata in Livio 1989: 92: «Ermete Zacconi, è attore naturalista [...]. Qualcuno si occupa, fin troppo, di recitare *bene* e anche di recitare *bello*: lui si occupa esclusivamente di recitar *vero* e di recitar *forte*. Guardate un esempio nella Morte civile, Corrado ha da morir di veleno. E tra i veleni Zacconi ha scelto per Corrado la stricnina. Una volta che ha scelto è deciso. La sua morte ha da essere lunga e terribile, e lunga e terribile sarà. Anzi, nella verità più lunga e terribile che si possa [...] Una caduta, una bella caduta non gli piace perché non è vera; l'avvelenato per stricnina – egli ne ha visto uno – si contorce, si divincola, si intirizzisce, poi si aggruppa, cade avvolto siccome una serpe, ed egli si contorce, si divincola, s'intirizzisce, si aggruppa, cade avvolto come una serpe».

⁷²⁶ È quello che fa Maria Paola Pierini (2013) confrontando due manuali di area statunitense. Si cfr. anche il pionieristico studio di Cristina Jandelli (2004).

⁷²⁷ È il caso, ad esempio, di un manuale scritto nel 1923 da Rino Galasso e Olindo Simonetti che plagia (talora malamente) molte parti del manuale di Paolo Azzurri. Questi sono i manuali d'area italiana che ho consultato: Azzurri, Paolo (1917) *Come si possa diventare artisti cinematografici. Manuale teorico-pratico*. Firenze: Scuola Cinematografica Azzurri (edizione rivista e aggiornata del manuale a puntate pubblicato sulla rivista *Teatro ed arte* nel 1915); Azzurri, Paolo (1926 (1917)): *Come si possa diventare artisti cinematografici. Manuale teorico-pratico*. Firenze: Scuola Cinematografica Azzurri (edizione riveduta e corretta); Scocco, Giovanni (1918) *L'arte silenziosa. L'espressione dei sentimenti portati al cinematografo*. Roma, Luzzati; Galasso, Rino – Olindo Simonetti (1923) *Per diventare attori cinematografici. Manuale teorico-pratico per gli aspiranti dell'arte muta*. Trieste: Paolo Fichera; Guerzoni, Giuseppe (1928) *Cine-scuola epistolare illustrata. Arte, industria, commercio cinematografico*. Milano: Edizioni della Cinegrafica; Battista, Beniamino (1931) *Come si diventa artisti cinematografici*. Napoli: Cine-Ars. Anche il manuale di Renzo Chiosso per sceneggiatori dà importanti indicazioni relative all'arte dell'attore (Chiosso, Renzo (1927) *Corso per formarsi autore cinematografico*. Roma: Scuole Riunite).

manuali destinati all'attore cinematografico riescono a rivelare, spesso meglio della teoria accreditata, una *doxa* (proto)teorica non sempre facilmente ricostruibile storicamente, nonché elementi fondamentali per analizzare aspetti tecnici della prassi attoriale.⁷²⁸ In questi manuali, come dicevamo, la caduta e la rappresentazione della morte costituiscono momenti d'importanza capitale per l'attore. La presenza di istruzioni in tale direzione dimostra quanto per una performance attoriale ripresa in continuità come quella della *seconde époque*, almeno in Italia, sia necessario curare aspetti tecnici impensabili per un attore del cinema classico: l'occhio impietoso della macchina da presa è sempre in agguato e a soccorrere l'attore interviene soltanto raramente il montaggio. Ma l'attenzione rivolta a tale *topos* performativo, attenzione che va ben oltre la *seconde époque*, rivela che il Grande Attore e con lui il teatro tutto è riuscito a imporre un frame di sua pertinenza tanto da farlo diventare una convenzione della (rap)presentazione.

Paolo Azzurri dedica spazio al tema nella sua edizione del manuale del 1917, sottolineando soprattutto la difficoltà per l'attore di compiere delle cadute adeguate, realistiche, decorose e, soprattutto, in sicurezza. In tal senso egli distingue e descrive la maniera di cadere per avvelenamento, per arma da fuoco e per arma bianca.⁷²⁹ Stessa cosa fanno Rino Galasso e Olindo Simonetti qualche anno dopo.⁷³⁰ Ma è il manuale di Guerzoni, pubblicato nel 1928, a dedicare uno spazio straordinario sia al tema delle cadute, sia al tema della morte, distinguendo uno dall'altro.⁷³¹ Questo manuale si caratterizza per lo sguardo retrospettivo, per l'anacronismo intrinseco, quindi non deve trarre in inganno la data di pubblicazione. Anzi, questa è la riprova del perdurare di un dispositivo, di una cultura attoriale, appartenenti alla *seconde époque* che

⁷²⁸ In altra sede ho analizzato la (strana) commistione presente in questi manuali tra teorie emozionaliste e tentativi di codificazione. Cfr. Lento 2013.

⁷²⁹ Cfr. Azzurri 1917: 36-37.

⁷³⁰ Cfr. Galasso – Simonetti 1923: 139-140.

⁷³¹ Cfr. Guerzoni 1928.

riusciranno comunque in parte a resistere, almeno in Italia e con molta fatica, alla nuova temperie cinematografica degli anni Venti.⁷³² Guerzoni illustra le tecniche per effettuare cadute decorose in sicurezza di lato, in avanti, di spalle, da una seggiola.⁷³³



Fig. III/66-67-68: Illustrazioni che accompagnano gli esercizi sulle cadute del manuale di Guerzoni (1928)

La parte più interessante è comunque quella relativa alle morti che dimostra per quanto tempo il paradigma zacconiano d'impronta positivista sia perdurato nel cinema italiano. L'autore, infatti, descrive con dovizia di particolari e correda con appositi esercizi per l'aspirante attore, le agonie che precedono la morte per consunzione (per tisi), per paralisi-cardiaca, per sincope e sfinimento, per avvelenamento, per avvelenamento con stricnina (come il Zacconi de *Lo scomparso!!!*), con curaro e con acido arsenioso.⁷³⁴

⁷³² Cfr. Lento 2013.

⁷³³ Cfr. Guerzoni 1928: 609-621. Il fatto che Guerzoni abbia un occhio retrospettivo è testimoniato anche dalla presenza di moltissime foto che ritraggono gli attori italiani degli anni Dieci. Una testimonianza sulla difficoltà nell'effettuare le cadute ci è data da Franco Liberati che nei suoi ricordi legati alla sua breve scena scrive: «Al sole luccicavano le taglienti lame di due pugnali, poi io cadevo, in mezzo ai commenti satirici dei riminesi [...]. Provammo due o tre volte la lotta, la rissa, la caduta, ma, dopo morto, io respiravo più forte di prima. E facevo l'effetto di quegli attori che, sul palcoscenico, dopo essere stati definitivamente ammazzati, si accomodano nella migliore posizione per aspettare la caduta del sipario» (Liberati 1979 (1918): 36-37).

⁷³⁴ Guerzoni 1928: 622-658.



Fig. III/69-70: *Illustrazioni del capitolo intitolato Morte per paralisi cardiaca in Guerzoni (1928)*



Fig. III/71-72: *Illustrazioni del capitolo intitolato Morte per avvelenamento con stricnina in Guerzoni (1928)*

Queste pagine dimostrano il legame tra la sintomatologia mortifera e il dispiegamento degli effetti e rimangono un documento straordinario della possibilità di esprimere l'eccesso da parte dell'attore della *seconde époque*. Dimostrano anche l'importanza del ruolo giocato dall'attore teatrale italiano, a inizio anni Dieci, nel processo di creazione e consolidamento di una delle configurazioni ostentative più straordinarie della *seconde époque*, in cui all'attore è concesso di mettersi in gioco e di portare sullo schermo una poetica del tutto personale.

III/3.2.2. Eleonora Duse e la morte fuori scena

A distinguersi dalle scelte di Novelli e Zacconi, sul versante femminile, sarà Eleonora Duse che nel suo unico film, *Cenere* (Febo Mari, 1916, ITA), sceglie altre strategie di (rap)presentazione, altre maniere in cui darsi a vedere.⁷³⁵ Eleonora Duse appartiene alla stessa generazione attoriale di Novelli e Zacconi, quella del mattatore, ma a differenza dei colleghi sceglie altre strategie per esprimere la sua attorialità. È proprio l'attrice, infatti, a controllare direttamente la sua *mise en présence*, a partire dall'adattamento del testo, ma anche per quanto concerne la regia.⁷³⁶ Come Novelli e Zacconi, anche la Duse, infatti, riesce a imporre il suo dominio creativo sul film, forse più che in teatro, ma lo fa in maniera diversa. Rispetto ai primi due mattatori, non è tanto la pretesa di costruire il film attorno ai suoi a soli performativi che caratterizza la Duse, quanto piuttosto la volontà di poter costruire la propria immagine *in toto*. Non è tanto la volontà di darsi a vedere al lavoro ma di incidere interamente sulla sua stessa figura cinematografica e persino sul personaggio che muove la Divina. Quello che colpisce di *Cenere* non sono tanto i momenti in cui emerge con prepotenza la Duse come interprete nel senso classico, ovvero negli episodi di espansione significativa del gesto e della mimica,⁷³⁷ comunque sublimi, ma la capacità della Duse stessa di fare della dialettica presenza-assenza la cifra della sua interpretazione e, quindi, di tutto il film. È lì che risiede buona parte del rapporto tra attore e pubblico, ovvero tra la Duse e «la folla», «la belva».⁷³⁸

⁷³⁵ Il topos recitativo della morte in scena lo ritroviamo in un altro grande interprete, della generazione successiva a quella della Duse, ovvero Ruggero Ruggeri, che nel suo *Amleto* (Eleuterio Rodolfi) realizza una delle «grandi morti realistiche della tradizione italiana» (Guccini 1991: 96) riprendendo iconograficamente la tradizione della messa in scena del testo shakespeariano propria ai comici italiani, ma svuotandola nel contempo di pathos e ampollosità tragica.

⁷³⁶ Elena Dagrada (2008: 85) arriva addirittura a istituire un paragone alquanto suggestivo tra la Divina e Orson Welles.

⁷³⁷ Per esempio nel confronto con Febo Mari verso la fine del film.

⁷³⁸ Scrive la Duse a Febo Mari, regista accreditato del film: «Ebbene, au premier plan – mi fa terrore. Preferirei a questo – tornarmene alla mia solitudine. [...] Mi metta, dunque,

Un'intuizione, questa, tutta cinematografica, ma che ha comunque dei legami con la sua attività teatrale, ovvero con la capacità di rendere le sue improvvise apparizioni sul palcoscenico delle vere e proprie epifanie per lo spettatore.⁷³⁹

I rapporti tra la Duse e il cinematografo sono stati considerati a più riprese dalla critica e l'abbondanza di documenti ci ha permesso di ricostruirli in tutte le loro sfumature.⁷⁴⁰ Negli ultimi tempi, la critica femminista, nelle persone di Cristina Jandelli ed Elena Dagrada, è ritornata sulla modernità della Duse cinematografica, al di là della facile mistica interpretativa. La prima ha sottolineato la continuità dell'esperienza dusiana con quella (anch'essa moderna) delle dive cinematografiche italiane, mentre la seconda ne ha messo in rilievo i tratti di forte eccentricità rispetto al contesto cinematografico coevo.⁷⁴¹ Le due studiose, comunque, hanno messo in luce la consapevolezza dusiana dell'importanza dell'effetto di presenza per la buona riuscita di una performance cinematografica. Benché non tutte le intenzioni creative della Duse siano state rispettate alla lettera, nonostante il contributo di Febo Mari e del produttore d'Ambrosio non siano affatto da sottovalutare,⁷⁴² crediamo comunque che la poetica dusiana riempia il corpo del film. Lo si nota

nell'ombra – mi tenga di scorcio, a passaggio, nulla sia immobile fra questo ritorno di madre al figlio. Au premier plan, – verso la folla – verso la belva, rimanga lei se ne ha la forza» (citata in Signorelli 1949: 35). Non è da escludersi che la «belva» in questione si riferisca alla macchina da presa. Questa è una metafora che ritorna infatti anche in Pirandello, nel suo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

⁷³⁹ «Prima della sua entrata in scena un giovane e bell'attore fornì una prestazione superba, tenendo magnificamente il palcoscenico. Come avrebbe fatto la Duse a superare la straordinaria prestazione di questo giovanotto? Poi, dal fondo del palcoscenico, all'estrema sinistra, la Duse entrò in scena sbucando dall'archivolto, piano piano, quasi senza farsi notare. Si fermò dietro un cestello di crisantemi bianchi che troneggiava su un pianoforte a coda e, silenziosamente, cominciò a rimetterli a posto. Un mormorio percorse la platea, e la mia attenzione lasciò immediatamente il giovane attore per concentrarsi sulla Duse [...]. Dopo il veemente discorso di lui, ella parlò pacatamente guardando il fuoco. Non c'era traccia di istrionismo; la sua voce veniva dalle ceneri di una tragica passione. Non compresi una parola, ma mi resi conto di essere alla presenza della più grande attrice che avessi mai visto» (Chaplin 1964: 232).

⁷⁴⁰ Per un'abbondante bibliografia rimandiamo a Jandelli 2006.

⁷⁴¹ Cfr. Dagrada 2008 e Jandelli 2006.

⁷⁴² Soltanto negli ultimi anni sono stati riconosciuti i meriti di Febo Mari rispetto all'impresa di *Cenere*. Cfr. Genovese 1998 e Gherardi 2009.

soprattutto dall'inizio e dalla fine del testo filmico che sembrano corrispondere in buona parte alle intenzioni dell'attrice espresse nei documenti a nostra disposizione e che sono un saggio di quella che potrebbe essere definita una poetica della presenza. Partiamo dall'inizio che non propone un prologo visuale di presentazione dell'attrice, ma entra subito nel vivo dell'atmosfera del dramma.

Dopo i primi cartelli, infatti, tra cui uno che riproduce il testo di una lettera inviata da Grazia Deledda alla Duse,⁷⁴³ vediamo un'immagine virata di un monte con alle spalle un'alba e, subito dopo, un altro cartello con scritto «alle falde del Gennargentù». La possibilità di entrata dello spettatore nella finzione narrativa sembra garantita senza eccessivi sforzi. Dopo questa contestualizzazione geografica, appare la protagonista con un velo bianco in testa, in un ambiente tipicamente rurale, seduta su di un muretto ai bordi di un ruscello con in braccio il figlio Anania ancora bambino. S'intravede con difficoltà la parte del viso tagliato dall'ombra del velo (fig. III/73), fino a quando l'attrice non abbassa quasi impercettibilmente la testa per avvicinarla a quella del figlio e il suo viso scompare del tutto (fig. III/74). Il velo della madre fa ora ombra per metà al viso del figlio. La scena dura qualche secondo ed è segnata dalla staticità della Duse e del bambino – se si eccettuano i loro vestiti mossi dal vento – contrapposta al movimento trasversale dell'acqua.

⁷⁴³ I cartelli della copia a nostra disposizione sono i seguenti: CENERE – Interpreta ELEONORA DUSE (primo cartello); PARTE PRIMA (secondo cartello); A Eleonora Duse. Cenere è la storia di una povera donna di Sardegna che, abbandonata dal primo uomo che amò, cacciata di casa, raccolta dalla pietà di un'altra donna, dopo anni di miseria riconduce il figlio della sua colpa fino alla porta del padre di lui, perché solo il padre può dargli un avvenire di bene: e lei sparisce nell'ombra. Affido a lei, come amica, questa storia di amore e dolore perché Lei sola può illuminarla con la luce della sua anima e viverla con la sua grande arte sincera. GRAZIA DELEDDA (terzo cartello); Rosalia Derios ELEONORA DUSE – Anania, suo figlio FEBO MARI (quarto cartello); PARTE PRIMA – L'infanzia del bambino. La separazione dalla madre (quinto cartello).



Fig. III/73-74

L'apparizione è significativa di una volontà della Duse di scomparire, di stare nell'ombra, di negare l'esibizionismo tipico della diva cinematografica, di non concedersi al piano ravvicinato, anche se questa strategia superficialmente antiostentativa riesce paradossalmente a imporre e a dare una forte caratterizzazione alla sua Presenza. Questa immagine, infatti, racconta molto del personaggio di Rosalia, costretta a vivere lontana dal mondo e soprattutto dal figlio, ma anche del lirismo dell'interprete. Un'attrice, occorre anche dire, che solo per il fatto di essere nominata nei paratesti e nei cartelli evoca già abbastanza di per sé.

Il tema dell'ombra è un vero e proprio *leitmotiv* narrativo e formale del film che ritorna, ad esempio, nella scena in cui vediamo la protagonista in silhouette osservare il figlio un'ultima volta prima dell'abbandono, oppure nella scena dell'insonnia di Anania, in cui il bambino ha l'impressione di scorgere l'ombra della madre con le mani protese proiettata sul muro di casa.⁷⁴⁴ La presenza della Divina, nella prima scena, sembra però avere la meglio sul senso o quantomeno sembra confondersi con esso. C'è lo dice con prepotenza il velo la cui funzione è quella di celare una delle superfici significanti più importanti del corpo, quella del viso, ma anche l'assenza quasi totale di movimento. Questo schermo non porta alla negazione dell'attrice, ma ne ridefinisce il ruolo che tende soprattutto nelle sequenze iniziali, seppur utopisticamente, alla

⁷⁴⁴ Cfr. sempre Dagrada 2008.

presenza pura, al di là del suo potere di significazione. La Duse sconfessando quasi il suo ruolo di attrice in senso tradizionale, sembra ridefinirlo rispetto al cinema.⁷⁴⁵ L'attrice Duse è lì con tutta se stessa a testimoniare il dolore di una donna semplice, la protagonista del romanzo della Deledda, che è anche il dolore di tutte le madri che in quel momento vivono la paura per un figlio in guerra. Un personaggio che è figura completamente in disparte della Storia, cancellato da quello che nella Sardegna di allora era considerato un errore di gioventù: il sesso fuori dal matrimonio. Un'assenza che per il figlio è piuttosto una latenza intensamente presente nella sua vita interiore. Personaggio e attrice sembrano corrispondere su più livelli. Anche la Duse, come ha scritto Brunetta,

cerca di capire le esigenze e le possibilità interpretative in rapporto al nuovo mezzo e inventa una recitazione quasi da teatro giapponese, rinunciando all'enfasi del gesto e neutralizzando il più possibile la presenza del suo corpo. Anziché sfidare la macchina da presa [...] opta per una specie di gioco a rimpiattino, vestendosi anche di nero, in modo da neutralizzare qualsiasi possibilità d'intervento della luce nei confronti del suo corpo.⁷⁴⁶

In tutta la prima parte, si fatica a scorgere il viso della Duse. Lo vediamo in tutto il suo splendore senile dopo il prologo narrativo che racconta l'abbandono. Dopo questo prologo, infatti, compare un cartello che evidenzia la cesura – «Corse il tempo ... La madre nascosta nella sua isola ... Il figlio studente a

⁷⁴⁵ Nell'epistolario dusiano ritroviamo a tal proposito un passaggio molto interessante della Divina: «*Ho visto (Griffith) ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio ... Se dovessi, (supponiamo, ma non oserò mai farlo) se dovessi recitare Cenere, – anche allora, pur riconoscendo l'opposta cosa che è film e recita, pure, resterei nell'ombra, – come madre deve col figlio*» (Signorelli 1959: 24). Corsivi non miei.

⁷⁴⁶ Brunetta 2008: 105. Ancora Olga Signorelli: «Eleonora Duse vede il *cinema* soprattutto come un mezzo di espressione lirica, musicale, *un'arte di trasposizione*: non solo fotografie che si muovono, ma una specie di musica che prende corpo. Invece di copiare il teatro, il cinema dovrebbe diventare un'arte autonoma che ha il diritto di essere per le sue intrinseche vastissime possibilità, mentre il teatro è schiavo di infinite condizioni. L'obbiettivo della macchina da presa è un vetro che vede le anime, ingrandisce ogni movimento, potrebbe quindi mettere in rilievo le minime vibrazioni, rivelare quell'oltre di realtà, che sulla scena per lo più va perduto a causa della distanza, e che solo nei rari momenti di suprema grazia i grandissimi attori riescono a far intuire! Più che la cruda realtà il cinema dovrebbe rendere gli stati d'animo, le sensazioni e l'atmosfera: l'eco degli avvenimenti stessi» (Signorelli 1938: 279-280).

Roma ... uno stesso pensiero di dolore li univa» – dopodiché per la prima volta si erige, a figura intera, di profilo, la Duse con i capelli bianchi raccolti, il volto segnato dal tempo e il corpo avvolto in una lunga tunica nera, «quasi una silhouette che si staglia contro il paesaggio ripreso dal vero» (fig. III/75).⁷⁴⁷



Fig. III/75

Dopo questa inquadratura, vediamo il figlio ormai studente a Roma che non riesce a pensare che alla madre e poi ancora la Duse che, questa volta, si gira verso l'obiettivo e guarda dritto in macchina. Per Cristina Jandelli, proprio lo sguardo in macchina e l'alternarsi dell'immagini di madre e figlio, fanno di questa inquadratura, un'immagine mentale, anche se quest'ultima sembra piuttosto avere tutte le caratteristiche di un prologo visuale posto all'inizio del film.⁷⁴⁸

⁷⁴⁷ Jandelli 2006: 169

⁷⁴⁸ Cfr. Jandelli 2006: 169-170. Per Jandelli si tratta inoltre di un ingresso ritardato della diva tipico del diva film italiano anche se questo sembra stridere con la poetica antiostentativa espressa dall'attrice. Per Olga Signorelli, la Duse durante le trattative «aveva dovuto vincere l'intenzione dei produttori che volevano fare di lei la figura centrale, circondata dalle dive del giorno» (Signorelli 1959: 23). È da segnalare, inoltre, che Olga Signorelli, spettatrice di allora, descriverà l'inizio del film in questi termini: «Mi ritorna nella memoria, come se lo avessi veduto ieri; la Duse appare ritta lì, in un giardino fiorito. È vecchia, imponente con il suo volto da Madonna addolorata. I capelli candidi, trafitti dalla luce avvolgono come una aureola la fiera testa. In seguito l'azione si trasferisce nel passato. Vediamo la Duse giovine, ogni cosa intorno a lei è irradiata di luce. Sul suo volto penzola un leggero fazzolettino bianco con cui scherza il vento, ora sollevandolo, ora celandole il viso. Ma le morbide, agili movenze della sua esile, flessibile figura inducono a credere che ella è giovine, che il suo volto sia giovanilmente fresco e bello. I suoi movimenti hanno un incanto profondo. Eccola seduta presso un muro di pietra. Culla il bambino, e pare di vivere di quell'amore: le sue mani hanno la levità dei petali di un fiore: tenerezza irradia dalla sua persona, e dal sole che

Le espansioni gestuali e mimiche dell'attrice segnate sempre dalla mancanza di movimenti del labiale, caratterizzano soprattutto il confronto, il vero e proprio corpo a corpo dell'attrice con Febo Mari.⁷⁴⁹ Nel finale, invece, come abbiamo detto, torna ad esprimersi quella che crediamo essere la più genuina poetica cinematografica dell'attrice, tutta fondata su di un pudore antiesibizionista e sul raccoglimento delle figurazioni giottesche da lei ideate.⁷⁵⁰ La risposta negativa del figlio, desunta dal colore del fazzoletto che avvolge l'amuleto, porta alla disperazione la protagonista, disperazione che segna uno dei pochissimi momenti in cui il gesto della Duse non appare controllato, rigoroso, minimale. Ma è solo un attimo. L'interpretazione dell'attrice ridiviene subito severa, contenuta. La disperazione comunque rimane e caratterizza le scene che anticipano la morte. Questa però non la vediamo. Possiamo scorgere fugacemente Rosalia che di schiena si rifugia in casa per spirare, è un attimo (fig. III/76). Come abbiamo detto Rosalia muore quindi fuori campo, in pochi istanti, e successivamente, quando il personaggio della vedova la trova (fig. III/77), è già «distesa come una salma sacra» (fig. III/78).⁷⁵¹

occhioggia a chiazze sul fazzoletto, sul vestito, sulle sue dita, sul volto del bambino». (Signorelli 1949: 40). Potrebbe trattarsi di un errore della Signorelli, ma non è da escludere, per le caratteristiche dell'inquadratura, che si trattasse inizialmente di un prologo visuale poi rimontato. L'immagine ha un che di estraneo, tanto più se consideriamo l'immagine successiva che ci mostra la Duse in una scena altamente significativa, quella della calza. La studiosa ritorna sui suoi ricordi di spettatrice anche qualche anno dopo e sembra confermarli: «Andai a vedere *Cenere* nel giugno del '17. Era con me Papini. Non ho mai potuto dimenticare quel film. La Duse, come protagonista della vicenda, passa da un'età della vita a un'altra, da una condizione a un'altra. Dapprima, vecchia, avvolta in un dolore profondo e fermo: poi, giovane irradiata di luce e di vita» (Signorelli 1958: 26).

⁷⁴⁹ Per Cara «i due attori stanno così a rappresentare nello stesso film due concezioni opposte della cinematografi: per la Duse è parte plastica autonoma, per F. Mari è teatro filmato». Lo studioso è spietato con Mari quando si dichiara soddisfatto di non vederlo troppo sullo schermo, «con la sua gestualità eccessiva, con la sua recitazione retorica» prima dell'incontro con la madre» (Cara 1984: 76; 80).

⁷⁵⁰ Sull'influenza giottesca rimandiamo anche a Jandelli 2006: 164-168.

⁷⁵¹ Dagrada 2008: 87.



Fig. III/76-77-78

Nessun sintomo e nessuna agonia vengono a preparare la sua morte. La morte fuori campo viene qui a confermare una poetica fatta di pudore ma anche e soprattutto l'affinità tra attrice e personaggio. Alla reazione del personaggio minore è lasciato tutto il pathos della scena. Rosalia, vissuta da eroina, almeno nell'interpretazione dusiana, è una reietta dalla società e, quindi, deve trovare la morte al di fuori dello sguardo della «belva», del pubblico. Quello che le viene concesso è l'onore di un funerale da parte di alcuni compaesani e le lacrime di un figlio che non ha saputo salvarla dal sacrificio estremo (fig. III/79-80).



Fig. III/79-80

Siamo lontanissimi da una sovraesposizione recitativa, sulla scorta di Novelli e Zacconi, in cui l'effetto di presenza marcato si esprime o attraverso la resa funambolica del conflitto tra sintomo fisiologico e dramma, o attraverso la resa mimetico-espressionista dell'avvelenamento. È infatti la figura cinematografica dell'attrice a rimanere impressa nella memoria dello spettatore e l'amore per il personaggio di Rosalia. Il corpo dusiano nella figurazione giottesca del *Compianto sul Cristo morto* è lì infatti a testimoniare, con tutta la sua auratica

immobilità, il tragico riscatto *post mortem* del personaggio, il martirio che consegna tutte le Rosalia di questa terra alla santità.

III/4. Il cinema della *seconde époque* e la performance nella performance

Contesti, pretesti, paratesti, peritesti, zone liminari. Il corpo cinematografico comincia ad acquisire sempre maggiore visibilità raggiungendo una vera e propria sovraesposizione nel sociale. Il corpo cinematografico, infatti, è sempre meno vittima dell'anonimato, assume a plusvalore estetico ed economico dell'opera filmica, egemonizza le pratiche discorsive relative al cinema, occupa spazi importanti della sfera del visibile dell'intrattenimento urbano. Il corpo cinematografico diviene principale mediatore tra corpo del film e corpo spettatoriale, accompagnando quest'ultimo nell'entrata e nell'uscita del mondo diegetico. Il corpo cinematografico, le sue capacità metamorfiche, simulatorie, mimiche, gestuali, si configurano sovente come il cuore dell'esperienza cinematografica stessa e l'attore cinematografico emerge in quanto artista, come materiale, come lavoro, come figura cinematografica. Il corpo cinematografico è produttore di senso ma si offre soprattutto in quanto presenza, piacere, emozionalità e sensazione. In quanto a presenza è esorbitante, emerge sovente al di sopra della rappresentazione, nelle forme più disparate a cui abbiamo accennato e in quelle che stiamo per accennare. Nel nostro percorso abbiamo considerato, come abbiamo visto, la rappresentazione della morte. Non ci siamo soffermati tanto su di una fenomenologia performativa legata a questo momento spettacolare, quanto piuttosto sulla morte in scena come *frame* o come configurazione ostentativa in cui è possibile osservare l'attore al lavoro o l'attore come pura figura cinematografica, come pura immagine. Il nostro oggetto d'analisi principale, oltre alla Nielsen, è stato il mattatore teatrale

italiano prelevato dalla serie culturale del teatro di prosa. Un prelievo che non avviene in maniera diretta, ma con alcune delle dinamiche di negoziazione tipiche dei rapporti tra cinema e teatro dell'epoca analizzate in varie forme dalla storiografia cosiddetta post-Vardac, storiografia alla quale in parte ci rifacciamo.⁷⁵² Proprio la morte in scena, un *frame* performativo che abbiamo visto essere presente anche nell'esperienza attoriale di Asta Nielsen, ci permette di introdurre una delle produzioni di punta più straordinarie della *seconde époque*, quantomeno nella nostra ottica di valorizzazione della componente attoriale, uno dei punti di riferimento più forti nelle nostre riflessioni, nonché, oserei dire, produzione d'avanguardia del cinema europeo dell'epoca: il *diva film*.

III/4.1. Il teatro e il cinema

Secondo una tradizione consolidata, il diva film ha inizio nel 1913 con *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini 1913 I), un'opera in cui la prima attrice teatrale Lyda Borelli si presenta al pubblico cinematografico come attrice teatrale di successo. La trama è alquanto elaborata: nel Granducato di Wallenstein il capo di Stato Maggiore è il colonnello Julius Holbein, padre di Elsa. Fingendo di corteggiare quest'ultima, la spia Moise Stahr, sottrae dalla cassaforte i piani segreti delle fortificazioni del Granducato e scompare. Il colonnello, sospettato di tradimento, si toglie la vita, mentre la figlia Elsa viene condannata all'esilio dal granduca. Elsa, all'estero, diviene, dopo aver assunto l'eloquente nome di Diana Cadoleur, un'attrice di successo. Durante questo periodo ella incontra il principe Massimiliano, figlio del granduca, convalescente dopo una lunga malattia. I due immancabilmente si innamorano.

⁷⁵² Per un'introduzione alla storiografia post-Vardac rimandiamo a quanto già indicato nella nostra premessa.

Decidono, un giorno, di compiere un romantico viaggio in battello. Il caso fa sì che sullo stesso battello viaggi anche Stahr, la spia, che, respinto malamente da Elsa, scrive anonimamente al granduca della scomoda relazione che il figlio sta intrattenendo. I due protagonisti scoprono entrambi le reciproche identità e sono costretti a separarsi. Massimiliano decide, dopo tentennamenti, di non rinunciare all'amore di Elsa e accorre nel teatro in cui Elsa sta per esibirsi nella *Dame aux camélias*. Elsa, disperata, recitando il ruolo della protagonista, assume del veleno che la fa cadere riversa. Le sue ultime parole saranno quelle che danno il titolo al film.

La morte in scena è letteralmente una morte che avviene sul palco teatrale anche se, il momento fatale, sarà mostrato soltanto al pubblico cinematografico. Durante l'ultima scena del dramma, infatti, con un'inquadratura semisoggettiva che ricrea il punto di vista del figlio del Granduca, il principe Massimiliano di Wallenstein, posizionato su di un palchetto all'italiana, vediamo Elsa che, dopo aver assunto il veleno sta per spirare proprio nel momento in cui dovrebbe recitare la scena della morte di Marguerite. Un servo di scena si accorge che quello che sta accadendo sul palco teatrale ha poco a che fare con la finzione e fa chiudere il sipario. Massimiliano, che ripreso di spalle sembrava anch'esso sospettare cosa stesse accadendo, si affretta verso il palco. Fino a questo momento dispositivo teatrale e cinematografico sembravano praticamente coincidere. Il palchetto buio, il protagonista maschile ripreso di spalle e l'incorniciatura della protagonista ad opera dell'arco di proscenio sembravano riprodurre la sala, lo spettatore cinematografico e la superficie schermica. Da questo momento in poi la coincidenza tra i due dispositivi viene meno, così come l'identificazione diretta tra pubblico e personaggio maschile. La macchina da presa ci porta in uno spazio precluso alla rappresentazione teatrale, oltre il sipario chiuso, laddove sta per consumarsi un dramma riservato solo al pubblico cinematografico. Questa scena riassume bene, infatti, la dinamica intermediale della pellicola che si rifà in maniera esplicita al teatro ma, nello stesso tempo, ne

rimarca la differenza. Sul palco teatrale ormai occultato alla vista del pubblico ha inizio la lunga sequenza, quasi due minuti, che vede la protagonista, all'inizio attorniata dal servo di scena e altri uomini, tenersi il petto seduta sul bracciolo di una sedia. All'arrivo di Massimiliano, i due rimangono soli e comincia così un vero e proprio a solo borelliano – con Mario Bonnard che le fa letteralmente da spalla – fatto di pose, contorcimenti, occhi strabuzzati, mani sulle tempie.



Fig. III/ 81-82-83-84-85-86: La sequenza della morte in scena di Lyda Borelli

Uno dei crescendo performativi che ha fatto parlare di «cinema isterico» in rapporto alle dive italiane.⁷⁵³ Il corpo borelliano risponde al veleno ora cercando sollievo nell'amplesso dell'amato, ora divincolandosi con veemenza e, infine, ritornando ancora tra le sue braccia per proferire la parole che danno il titolo alla pellicola: «ma l'amor mio non muore!». Un inserto in primo piano riprende il labiale dell'attrice, seguita da una caduta ancora a figura intera sul canapè, o meglio, da un lancio di Bonnard del corpo dell'attrice sul divano per preparare l'inquadratura finale in un primo piano sottolineato da un iris in cui l'attore stringe in un abbraccio il corpo disteso dell'attrice.



Fig. III/ 87-88-89-90: La sequenza della morte in scena di Lyda Borelli

Il diva film è il genere devoto alla morte finale della protagonista, oppure allo svenimento o, talora, a una semplice caduta. Si tratta di un frame performativo che solitamente è al culmine di quella che Lauwert definisce come una

⁷⁵³ «Le italiane mi sorprendono sempre, senza dubbio perché sono molto vicine a me. Il loro cinema è decisamente il più erotico [...] Con i film ispirati dalle opere letterarie o teatrali [...] si definiscono le principali caratteristiche del cinema italiano: lascivia, ricchezza, romanticismo isterico, passioni esacerbate» (Kyrou 1957: 28-29).

«recitazione senza freni», senza più inibizioni.⁷⁵⁴ La diva italiana muore in scena per poter rinascere di nuovo nei panni di una nuova creatura femminile, una *mater dolorosa*,⁷⁵⁵ una donna devota all'amore impossibile,⁷⁵⁶ *femme fatale*, *femme de nulle part*,⁷⁵⁷ oppure nei panni di se stessa, di un'attrice, di una star o altro ancora. Lo svenimento, la semplice caduta a terra sono pure, come dicevamo, motivi di una performance giocata sovente sull'eccesso. Importante, come mostrano i manuali pedagogici del tempo, è gestire al meglio le cadute, riuscire a liberare una quantità di energia notevole senza dimenticare la necessità di non scomporre quel pittorialismo a cui la recitazione della diva italiana è solitamente devota. La diva italiana, infatti, più di altre categorie di interpreti crea letteralmente l'immagine che abita. La sua recitazione si integra agli effetti di presenza, soprattutto quelli legati alla composizione dell'immagine,⁷⁵⁸ riesce a influenzare il dispositivo di esibizione del corpo, un dispositivo che abbiamo definito come *mise en présence*. La morte in scena, in un modo o nell'altro, ci dice che la diva italiana è figlia del Grande Attore.⁷⁵⁹ La pellicola diretta da Caserini nel suo complesso mostra, però, sul piano simbolico, ma anche su di un piano formale, che questa filiazione teatrale non è dell'ordine della ripetizione pedissequa di stilemi, ma negoziata e alla fin fine assai originale. La contaminazione mediale esibita dal *diva film* non è fine a se stessa ma serve spesso proprio per fare emergere l'attrice o l'attore come in *Histoire d'un Pierrot* (Baldassare Negroni 1914 I), in cui Francesca Bertini

⁷⁵⁴ Lauwert 2000. Su tale tema cfr. Censi 2008.

⁷⁵⁵ Dalle Vacche 2008.

⁷⁵⁶ «La “Elsa Holbein” di *Ma l'amor mio non muore!*, che rinuncia alla felicità avvelenandosi, o la “Alba d'Oltrevita” di *Rapsodia Satanica* che rinuncia all'amore per ottenere dal Diavolo la giovinezza, sono personaggi torturati da complessi problemi di coscienza, animati da una viva spiritualità, in cui si possono intravedere certi sviluppi che saranno tipici, ad esempio, nella Garbo americana costruita appunto sulla formula della “rinuncia alla felicità” e degli “amori impossibili» (Montesanti 1952: 64).

⁷⁵⁷ Sulle tipologie femminili faccio riferimento a Brunetta 2008.

⁷⁵⁸ Sulla diva come arabesco e sul suo rapporto con la scenografia che abita cfr. Chiattonne 1948.

⁷⁵⁹ Cfr. Lento 2011.

veste i panni del protagonista maschile dell'omonima pantomima di Ferdinand Beissier, accanto a Leda Gys. Il critico Umberto Barbaro ha lodato la sobrietà scenografica del film e il vivace dinamismo nelle scene di esterni, nonché il tentativo di trasformare l'accompagnamento musicale in vero e proprio elemento cinematografico.⁷⁶⁰ Con *Histoire d'un Pierrot* l'omologia cinema e pantomima sembra porre l'accento proprio «sugli aspetti descrittivi e rappresentativi della *performance* lasciando in secondo piano le componenti del racconto».⁷⁶¹

Ma l'amor mio non muore non significa solo contaminazione mediale ma anche performance nella performance. Sono molti i momenti nel film in cui Lyda Borelli si esibisce in quanto attrice o in quanto performer, nelle scene in cui suona il pianoforte, durante il provino e soprattutto quando recita in teatro. In questo ultimo caso sembra di vedere *Afgrunden* e i moltissimi film in cui la Nielsen interpreta un'attrice o, comunque, una performer. Sono momenti analizzati con grande acume da Heide Schlüpmann che interpreta il motivo della performance nella performance nei film della Nielsen come il tentativo di marcare una differenza ben precisa tra medium teatrale e cinematografico. Una performance nella performance che talora può assumere i caratteri autotematici nel caso in cui è proprio l'attività di attrice cinematografica ad essere posta al centro della rappresentazione.⁷⁶² Ancora più significativi, quantomeno per la nostra analisi, sono però i momenti di performance nella performance in *Mariute* (Edoardo Bencinvenga 1918 I) e ne *L'illustre attrice Cicala Formica* (Lucio D'Ambra 1920 I), soltanto per citare due esempi. Nel primo dei due film, di certo una pellicola autopromozionale della diva e non priva di spunti

⁷⁶⁰ Cfr. Barbaro 1964: 702. Il noleggiatore univa infatti al film una partitura per piano metronomizzata con la indicazione particolareggiata dell'azione cinematografica su ogni rigo e le 80 parti di orchestra portavano richiami numerici alla partitura per piano. Su questa pellicola cfr. anche Camerini 1984: 23-26

⁷⁶¹ Mosconi 2006: 29. Per una bibliografia relativa al rapporto tra cinema e pantomima in Italia e al relativo dibattito si rimanda a questo studio.

⁷⁶² Cfr. la filmografia completa in Gramann – Schlüpmann 2009.

ironici, vediamo Lia Formia nei panni di se stessa. Tutti i cliché dello stardom primordiale, che permangono nell'immaginario collettivo, sono mobilitati: la diva è Artista, votata alla lettura e allo studio,⁷⁶³ creatura indisciplinata, va a letto tardi proprio per dedicarsi alle sue letture, arriva tardi sul set la mattina facendo aspettare tutti i compagni di lavoro, tiranneggia il set ma anche il regista, interpretato dal regista-attore Gustavo Serena. Al momento del(la) film nel film la recitazione si fa più caricata, l'intento parodico sembra sotteso. La finzione è svelata attraverso la comunicazione dell'attrice con la troupe. Ma a un certo punto, in una pausa della lavorazione «un compagno d'arte, reduce dal fronte per una breve licenza, racconta le feroci sevizie che subiscono le popolazioni oppresse dall'invasore ...», «impressionando la squisita artista».⁷⁶⁴ Il film nel film, con il suo giocare con la categoria della finzione, giustapposto a questa scena, serve proprio a far vedere la partecipazione della diva al dolore dei soldati al fronte. Al di là della (frivola) finzione, sembra dirci la Bertini, l'attrice, l'Artista, la diva soffre per la Patria, tanto più che Francesca Bertini s'impegnerà, come altre attrici, proprio a favore dei soldati.⁷⁶⁵ Questo episodio sembra riprendere l'aneddotica teatrale relativa agli episodi in cui attori o attrici teatrali sono turbati da eventi reali durante una loro performance e in questo senso assume una valenza antropologica.⁷⁶⁶ Aneddoti che sono anche delle implicite dichiarazioni di poetica, in questo caso di poetica emozionalista poiché, in quanto comunque (buona) finzione, questo film mostra un'attrice sensibile, empatica, antididerotiana nel momento giusto, che sente ciò che interpreta.⁷⁶⁷ Tant'è che la protagonista stessa, dopo aver udito il racconto, sogna di rivivere le tragiche vicende e di immedesimarsi letteralmente nella

⁷⁶³ Il topos della diva lettrice lo ritroviamo in molte pellicole tra cui *Afgrunden* e *Malombra* (Carmine Gallone 1917 I).

⁷⁶⁴ Cito i testi delle didascalie tratte dal film.

⁷⁶⁵ Si cfr. a tal proposito Jandelli 2006.

⁷⁶⁶ Cfr. Vicentini 2005 e il primo capitolo del più aggiornato Vicentini 2012.

⁷⁶⁷ Sull'emozionalismo nel cinema muto italiano cfr. Lento 2013.

contadina friulana Mariute.⁷⁶⁸ Il cinema di questo periodo è un cinema riflessivo, talora molto consapevole e il cinema delle dive mostra ancor più di altri tale consapevolezza.

Con *L'attrice Cicala Formica* (Lucio D'Ambra 1920 I), pellicola di Lucio d'Ambra che forse non appartiene più al cinema de la *seconde époque* ma ne offre uno sguardo retrospettivo, l'intento parodico si fa molto più marcato. Oggetto è proprio la diva italiana che non sembra più godere dei fasti del recentissimo passato. Lia Formia interpreta un'aspirante attrice cinematografica che, dopo essere riuscita con molta fatica a girare un film, scopre che la sua performance è stata completamente inficiata da un operatore imbranato che ha fatto in modo che la pellicola risultasse girata tutta al contrario. Come *Arthème Operateur* (Ernest Servaes 1913 F) anche qui la tecnica giunge a rovinare completamente la performance, ma in questo caso è la parodia, la critica allo strapotere attoriale ad essere messe al centro, e non l'attrazione della tecnica in sé e il corpo ad essa sottomesso. Siamo nell'ordine della resa dei conti autoriale da parte di un regista-autore e non importa se per far questo è scomodato un trucco risalente all'età della cinematografia-attrazione.⁷⁶⁹

III/4.2. Il circo

Contaminazione mediale e performance nella performance sono parte anche del cinema danese e non solo delle prime pellicole di Asta Nielsen. L'ambientazione circense, ad esempio, vero e proprio motivo della produzione di questa importante cinematografia della *seconde époque*, sembra assurgere, tra le altre cose, a metafora celebrativa dell'artista cinematografico, che altri non è che l'attore, una sorta di «ritratto dell'artista da saltimbanco», per citare in

⁷⁶⁸ Sul film cfr. Gaberscek – Jacob 1996.

⁷⁶⁹ Cfr. Aprà – Mazzei (a cura di) 2002.

maniera eterodossa lo studio di Jean Starobinski dedicato a quella che lui definisce come l'immagine simbolica del clown, dell'acrobata nella letteratura, nel teatro e nell'arte figurativa.⁷⁷⁰ Il rapporto cinema-circo non è prerogativa della cinematografia danese e nemmeno del cinema degli anni Dieci, come dimostra uno studio di Matthias Christen, ma in questo contesto più che in altri l'ambientazione circense sembra andare decisamente nella direzione di una diegetizzazione della fortissima componente attrazionale propria del circo e non soltanto nella ricreazione di un'atmosfera, come sembra invece prediligere il cinema classico.⁷⁷¹ Senza contare poi che questa cinematografia, a partire proprio da *Afgrunden*,⁷⁷² sembrerebbe aver contribuito all'esplosione di popolarità di questo genere in contesti europei quali la Germania e, in misura minore, Italia e Francia.⁷⁷³ Alfred Lind, infatti, operatore del film di Urban Gad, gira come regista sette film circensi. In Danimarca, subito dopo *Afgrunden*, gira tre pellicole legate a questo tema: *De fire Djaevle* (1911), *Den flyende cirkus* (1912) e *Bjørnetæmmeren* (1912)); mentre qualche anno dopo va persino a girare in Italia (*Il Jockey della morte* (1915) e *L'ultima rappresentazione di gala del circo Wolfson* (1916) e addirittura in Svizzera (*Cirque del la mort* 1918).⁷⁷⁴ Il primo titolo della filmografia di Lind è un adattamento della popolare novella pubblicata in francese alla fine dell'Ottocento dall'autore danese Hermann Bang, ovvero *Les quatre diables: excentrisk Novelle* (1890) e in seguito

⁷⁷⁰ Cfr. Starobinski 1970. Si tratta di una citazione eterodossa in quanto Starobinski non fa alcun riferimento all'attore ma all'artista, allo scrittore che utilizza l'immagine del saltimbanco come condizione dell'artista nella società. Nel cinema degli anni Dieci manca però l'autore "forte" e questa metafora sembra così ricadere sull'attore stesso che dà vita al clown, che ne è l'autore.

⁷⁷¹ Cfr. Christen 2004:169-172.

⁷⁷² Cfr. Christen 2004: 169-172.

⁷⁷³ Cfr. Gad 1921 (1920): 50-51.

⁷⁷⁴ Il film fu girato tra Basilea e Ginevra, nelle alpi vallesane e negli Ateliers del Petit-Lancy, *Le cirque de la mort* (*Arena des Todes* 1917/18). Questo film è stato salvato grazie ad una copia al nitrato in 35mm muta, conservata alla Cineteca Nazionale di Roma (*L'arena della morte*, copia di distribuzione locale probabilmente incompleta, con cartelli in italiano). Per una scheda dettagliata cfr. Dumont 1987: 27: 28. In Germania nei tardi anni Venti gira *Tragödie im Zirkus Royal* (Alfred Lind 1928 D).

ripubblicata in danese con il titolo *De fire Djaevle* (1895), mentre il secondo cerca di rifarsi all'omonimo romanzo popolare di Carl Muusmann.⁷⁷⁵

Questi e altri esempi mostrano il legame del genere della cinematografia danese con la letteratura popolare dell'Ottocento, uno dei punti di riferimento fondamentale per il cinema degli anni Dieci, non solo per quanto concerne il genere circense. Nel caso del circo, proprio la letteratura popolare appare ottimo veicolo per poter inglobare nell'ambito diegetico, oltre a una serie di ruoli tipici, anche molte tipologie performative proprie della cinematografia-attrazione:

Der Zirkus verfügt – im Vergleich zu anderen Institutionen der modernen Massenunterhaltung – über ein hochgradig diversifiziertes Repertoire an performativen Routinen und Rollenangeboten. Zu seinem Figurenbestand gehören Akrobaten, Trapez- und Hochseilartisten, Dompteure, Schulreiterinnen, Clowns, Freaks, ein Stallmeister sowie wahlweise ein Direktor oder eine Direktorin.⁷⁷⁶

Tipologie che potrebbero essere inglobate nell'universo diegetico anche attraverso la citazione di altre forme di spettacolo, quali il vaudeville o il varietà, ma che soltanto il circo riesce ad amalgamare al meglio con la rappresentazione del quotidiano e del lavoro, indissolubili rispetto alla realtà nomade e faticosa di questo ambiente. Il circo, inoltre, è di per sé un'arte che sembra aderire meglio, rispetto al varietà e al vaudeville, alla mancanza di parola e alla volontà della produzione cinematografica di superare il *cultural discount*, ovvero le barriere culturali nazionali e linguistiche che possono inficiare l'esportabilità del prodotto culturale.⁷⁷⁷ L'ambientazione circense diviene così una sorta di "palcoscenico diegetico" ove poter apprezzare le performance attoriali. Il film circense della *seconde époque* non è un cinema

⁷⁷⁵ Cfr. Christen 2010 : 36.

⁷⁷⁶ «Il circo ha a disposizione – rispetto ad altre istituzioni dello spettacolo di massa – un repertorio molto diversificato di pratiche performative e di offerta di ruoli. La sua riserva di personaggi comprende acrobati, trapezisti ed equilibristi, domatori, amazzoni, clowns, fenomeni da baraccone, stallieri, direttori e direttrici» (Christen 2010 : 41).

⁷⁷⁷ «Un palcoscenico per i racconti» (Christen 2010: 43). Sul concetto di *cultural discount* cfr. Hoskin – Rolf 1988.

delle integrazioni narrative, bensì un cinema delle integrazioni attrazionali, in un contesto diegetico che, più che apparire come *Kosmos* narrativo, appare invece come «Schauplatz von Geschichten».⁷⁷⁸ In questo “teatro di storie da raccontare” la performance nella performance – presentazionale, quantomeno nel mondo diegetico – serve anche a mettere in evidenza e ad avvicinare al mondo dello spettatore la performance “della vita reale”:

Abgesehen davon, dass sie zur Konstitution der diegetischen (Zirkus-)Welt beitragen, erfüllen Attraktionen im Zirkusfilm eine Reihe weiterer Aufgaben. Sie betreffen die Figuren, die Handlung und den emotionalen Bezug des Zuschauers zu den Filmartisten.⁷⁷⁹

L'attrazione stessa, lungi dall'essere entità completamente separata dalla narrazione, la innerva servendo molteplici scopi e crea anche una sorta di spazio altro, un altro piano di realtà, che avvicina il mondo diegetico che sta fuori da questo spazio e il mondo dello spettatore. Lega lo spettatore ai personaggi rappresentati, ma crea anche un legame forte con l'attore. Christen si sofferma in particolare sulla famosa scena della danza in *Afgrunden* che crea empatia tra lo spettatore e il personaggio di Magda,⁷⁸⁰ ma, aggiungiamo noi, anche con la stessa Asta Nielsen (al di là della condizione divistica), in quanto l'oltrepassare la zona liminale del palcoscenico del suo personaggio appare come atto enunciativo, riflessivo della sua condizione di attrice: Asta Nielsen è infatti attrice che interpreta un personaggio che si esibisce, un personaggio performer. Senza contare, poi, che la performance (profilmica) in questione, come accade sovente nei film d'ambientazione circense, non è completamente assorbita dalla narrazione e fa emergere il corpo dell'attore in azione e in tutto il suo

⁷⁷⁸ Cfr. Christen 2010: 81.

⁷⁷⁹ «Oltre a contribuire alla costituzione dell'universo diegetico circense, le attrazione svolgono una serie di ulteriori compiti. Esse si riferiscono ai personaggi, alle azioni e al legame emozionale dello spettatore con gli artisti del film» (Christen 2010: 103).

⁷⁸⁰ Cfr. Christen 2010: 104. Sull'empatia con il personaggio cinematografico e sulle condizioni in cui avviene cfr. almeno Smith 1995.

erotismo.⁷⁸¹ L'universo diegetico precario del lungometraggio degli anni Dieci in Europa sembra essere fatto per essere abitato dall'attore con forme tutte peculiari che si distanziano da quelle "classiche".

Prendiamo ad esempio *Klovnen* (A.W. Sandberg 1917 D) e cerchiamo di compararlo con il suo *remake* successivo, l'omonimo *Klovnen* (A.W. Sandberg 1927 D) ad opera dello stesso regista per fare emergere la peculiarità delle configurazioni della *mise en présence* degli anni Dieci. Tralasciando l'analisi dei paratesti ci portiamo subito alle soglie del testo filmico che ci dicono già molto del modo in cui l'attore e il personaggio sono presentati al pubblico. Il primo dei due film ci presenta infatti due canonici prologhi visuali in cui i due attori principali, Valdemar Psilander e Gudrun Houlberg, si mostrano al pubblico con i costumi che utilizzeranno in seguito per interpretare i loro numeri circensi. Il primo si presenta infatti con il costume di Pierrot. La seconda, invece, si mostra con il costume da cavallerizza che vedremo nella prima parte del film, quando la protagonista si esibirà in un'attrazione a cavallo. Ambedue guardano in macchina. Il primo sfiora inizialmente l'interpellazione, che diviene in pochissimi istanti più decisa, con un'espressione seria che gradualmente diventa un sorriso acceso (fig. III/91-92-93). La Holdberg regala al pubblico sin da subito il suo sguardo e un sorriso radioso. L'interpellazione è interrotta nel mezzo dell'inquadratura in primo piano per poi essere ripresa alla fine (fig. III/94-95-96). Questi prologhi appaiono superflui dal punto di vista informativo, in quanto i due attori e i rispettivi personaggi sono segnalati insieme agli altri in precedenza da un cartello.

⁷⁸¹ Su *Afgrunden* e in particolare sul ballo scatenato della Nielsen la letteratura è sterminata rimandiamo allora alla bibliografia in AA.VV. 2009 (a cura di).



Fig. III/ 91-92-93



Fig. III/ 94-95-96

Nel film della seconda metà degli anni Venti una didascalia segnala che «The Bunding Circus, on tour through Northern France, trudges its slow way from place to place» e l'immagine d'apertura ci mostra in totale la piccola carovana di un circo composta da carrozze trainate da cavalli in una strada di campagna che avanza lentamente (fig. III/97). L'immagine appare circondata da un iris sfumato. Compare un'altra didascalia in cui è scritto «A newer form of amusement – and one which travels more quickly» e poi vediamo un totale con piccolo gruppo di persone, un'automobile e un grammofono impegnato in un pic nic (fig. III/98).



Fig. III/ 97-98

La successiva didascalia introduce i personaggi: «Marcel Philipp, arbiter of fashion and most famous of Parisien artists in costume and Pierre Beaumont, his chief designer ...». La didascalia in danese segnala anche i nomi degli attori, rispettivamente Robert Schmidt e Erik Bertner. La scena, oltre al totale e alle didascalie è scomposta in altre tre inquadrature più ravvicinate. Nelle prime sequenze sembra stabilirsi un conflitto palese tra tradizione e modernità.⁷⁸² In seguito, ha inizio invece la presentazione dei personaggi che popolano la carovana del circo, tra cui i due protagonisti del film.⁷⁸³ La presentazione, che avviene attraverso didascalie e un mezzo primo piano sottolineato da un iris, è qui completamente assorbita dalla diegesi e soprattutto posticipata rispetto alla presentazione dei due mondi completamente opposti, quello del circo e quello dell'antagonista, due mondi che entreranno ben presto in forte conflitto (fig. III/99-100).



Fig. III/ 99-100

⁷⁸² Il Conflitto tra tradizione e modernità emerge dalla contrapposizione tra il circo e i gruppo di personaggi in automobile e dalla maniera in cui sono presentati. La carovana è presentata infatti con un'inquadratura unica in totale. Il gruppo devoto alla modernità è presentato attraverso un montaggio più brioso. Le quattro inquadrature sono un totale, un campo medio, un piano americano del coprotagonista e, infine, di nuovo il campo medio con i quattro personaggi.

⁷⁸³ Nell'ordine: il direttore del circo James Bunding (Maurice de Féraudy), sua figlia Daisy Bunding (Karina Bell), il clown Joe Higgins (Gösta Ekman), il protagonista, e, infine, la moglie del direttore Gracielle Bunding (Kate Fabian).

Questi due inizi marcano una differenza sostanziale tra i film presi in considerazione. Il primo si apre con i due attori posti al confine della diegesi, al di fuori, mentre nel secondo gli attori sono completamente immersi in un cosmo diegetico, nomi nelle didascalie a parte. Valdemar Psilander e Gudrun Houlberg, al contrario dei loro colleghi, sono i mediatori principali dell'entrata dello spettatore nella finzione, sono posti lì per accompagnarlo ma anche per ricordargli, con una sorta di effetto *imprinting*, che dietro le mentite spoglie del personaggio ci sono sempre loro. Ma non è solo l'inizio a marcare le differenze sostanziali tra le due pellicole, anche la costruzione dello spazio filmico coopera a differenziare gli effetti di presenza del corpo cinematografico. Non dobbiamo pensare a una completa contrapposizione, molte delle soluzioni formali operanti alla fine degli anni Dieci le ritroveremo anche in seguito. L'attore rimane ovviamente un elemento fondamentale nell'economia del film anche successivamente alla *seconde époque*. Tuttavia, durante gli anni Dieci, soprattutto in Europa, questa centralità non è data per acquisita e appare, appunto, ostentata. Oltretutto, il posizionamento dello spettatore rispetto alla rappresentazione e, quindi, in un certo qual modo all'attore appare per molti aspetti differente. In riferimento alla costruzione dello spazio filmico in *Cabiria*, ma collegando l'analisi al contesto produttivo europeo di punta, in un saggio seminale da questo punto di vista, Elena Dagrada, André Gaudreault e Tom Gunning hanno parlato di rappresentazione tridimensionale dello spazio in cui lo spettatore non ha diritto di accesso, ovvero di «spazialità tridimensionale “a circolarità limitata”, dove l'istanza spettatoriale è si condotta vicino alla scena, ma non è mai, o quasi mai, posta *al suo centro*»⁷⁸⁴ come avviene nello stesso periodo nella produzione di punta statunitense. Questo mancato *centramento* dell'istanza spettatoriale, è importante ribadirlo, non è il segno di un ritardo, come certa storiografia ha ipotizzato, quanto piuttosto il risultato di una differente volontà culturale orientata a lavorare sul quadro, sul *tableau*, sulla

⁷⁸⁴ Dagrada – Gaudreault – Gunning 1998:169-170.

relativa autarchia, piuttosto che sulla *mise en chaîne*. Storici e teorici dello stile parlano, infatti, di costruzione dello spazio in profondità, contrapponendola alla costruzione dello spazio filmico attraverso la sua segmentazione, tipica dello stile classico. Soltanto in pochi hanno però sottolineato il rapporto che intercorre tra questo modo di produzione e l'attore. Ben Brewster e Lea Jacobs, ad esempio, hanno scritto pagine fondamentali da questo punto di vista che non hanno solo avuto il merito di illuminare alcune delle caratteristiche comuni allo stile attoriale europeo dell'epoca, riunite sotto l'etichetta di pittorialismo, ma implicitamente anche i rapporti tra stile filmico e stile attoriale, anche se non hanno parlato esplicitamente di effetti di presenza o di *mise en présence*. *Mise en présence*, lo ricordiamo, che riguarda sia attore che spettatore. Quest'ultimo, come abbiamo visto, in questa configurazione spaziale specifica si troverebbero all'esterno della rappresentazione, «in una posizione d'esteriorità rispetto a uno schermo impenetrabile, che irradia immagini che il suo sguardo può solo sfiorare».⁷⁸⁵ *Klovnen*, film del 1917, non è costruito con una radicalità tale a quella di *Cabiria* ma presenta momenti di pura frontalità che effettivamente confermano l'analisi spaziale fatta per *Cabiria*. La prima parte ci mostra ad esempio una scena molto lunga (45'' ca.), risolta con un'unica inquadratura, in cui i due protagonisti, il direttore del circo e la moglie, sono ripresi mentre sono a tavola (fig. III/101).



Fig. III/ 101

⁷⁸⁵ Dagrada-Gaudreault-Gunning 1998.

Sempre nella prima parte, nel camerino della protagonista, la stessa frontalità assume i caratteri di un vero e proprio confronto tra attore e spettatore. All'inizio vediamo la protagonista prepararsi per il suo numero davanti a uno specchio posto quasi perpendicolarmente rispetto all'obiettivo e infine girarsi verso di esso con una sigaretta accesa, interpellando lo spettatore (fig. III/ 102-103).



Fig. III/102-103

Tempo filmico e tempo reale sembrano in ambedue i casi coincidere. Lo sguardo in macchina rafforza quel contatto tra attore e spettatore, stabilito in precedenza nel prologo visuale, proprio nel momento in cui l'interprete stessa, nei panni del suo personaggio, si sta apprestando a compiere la sua performance diegetica. Al non centramento dell'attore, questa la nostra tesi, nel cinema de la *seconde époque*, risponde però il tentativo di affidare all'interprete, anche al di là del personaggio, il compito (quasi esclusivo) di coinvolgere, di immergere, di attrarre lo spettatore nel corpo del film. Questo avviene in alcuni prologhi, negli episodi di messa in abisso della relazione attore/personaggio e spettatore, nell'esorbitanza dello spazio performativo concesso talora all'attore, nella riflessività stessa che caratterizza molti testi dell'epoca. La stessa scena del camerino è risolta assai diversamente nel film più tardo, con la macchina da

presa posta leggermente dietro l'attrice, ripresa di fianco mentre si prepara aiutata dalla madre davanti allo specchio (fig. III/104).⁷⁸⁶



Fig. III/104

In questo caso lo spettatore è completamente assorbito, centrato, nel mondo diegetico a livello percettivo e nello stesso tempo testimone apparentemente voyeuristico degli accadimenti.

Un'ulteriore differenza emerge nel momento più forte del film, quello in cui il protagonista si sta esibendo nella sua canzone del folle danzante («sein Lied vom tanzenden Toren»⁷⁸⁷). Nel film del 1927, assieme a una scenografia molto sfarzosa, ambientato su un palco di un varietà (fig. III/105), insieme a numerose altre comparse (fig. III/106), interviene anche un'elaborata scomposizione in più inquadrature della scena. Una scomposizione in cui il primo piano del protagonista, non perfettamente frontale, gioca un ruolo fondamentale ai fini drammatici e lirici, ma che non assume i caratteri quasi di a parte diegetico propri dello stesso numero interpretato da Psilander (fig. III/107).

⁷⁸⁶ Le scene successive che mostrano le attrazioni del circo nella prima versione sono pure risolte rispettando una rigida frontalità. Lo stesso accade per alcuni tratti del film degli anni Venti, ma solo nella prima parte, ovvero nel momento in cui il regista, rappresentando i numeri del circo di provincia, vuole dare un'idea di passatismo, di tradizione, di povertà di questa formazione artistica.

⁷⁸⁷ Holberg 1918: 54.



Fig. III/105-106-107

Nel 1917, infatti, il numero è caratterizzato da una rigida frontalità, da un'interpellazione che sembra andare oltre le esigenze della rappresentazione⁷⁸⁸, da un'insistenza della macchina da presa sul protagonista dietro le quinte e, soprattutto, da uno sfondo in tessuto, la tenda, che sembra separare Psilander, come accade in alcuni *emblematic shot* e prologhi visuali analizzati in precedenza, dal mondo diegetico (fig. III/108-109).

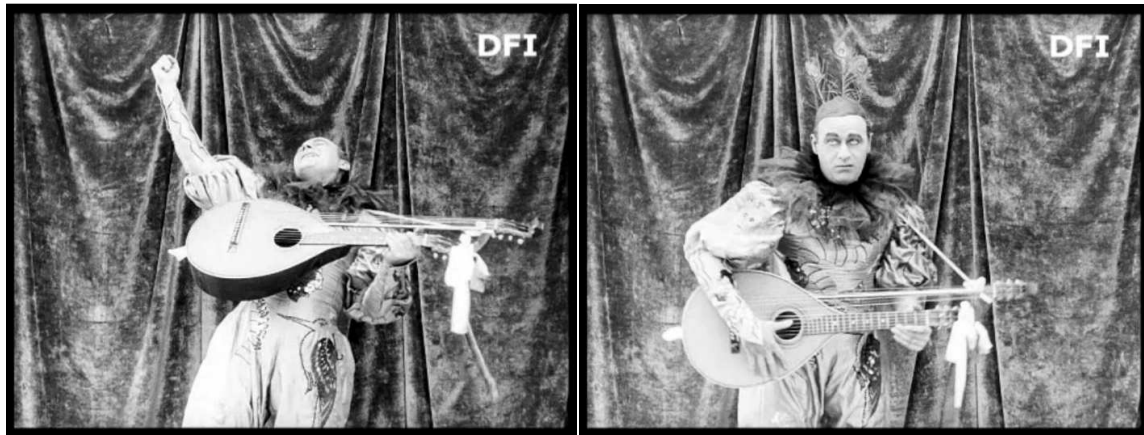


Fig. III/108-109

Non è tanto un a parte attrazionale quello in cui vediamo l'attore danese, ma più che altro una sorta di limbo diegetico nel momento più significativo del film, ovvero quello che riassume l'ascesa e la caduta del protagonista. Questo frame presentazionale mette in risalto le qualità performative e la figura

⁷⁸⁸ Anche nel film del 1927 il protagonista guarda nell'obiettivo ma, trattandosi di una scena sul palco, l'infrazione è allora concessa e fa parte della rappresentazione.

cinematografica di Psilander⁷⁸⁹ e lo avvicina empaticamente al pubblico, prima che una sorta di controcampo alla fine del numero ci ricordi che la sua performance è destinata (più per convenzione che per convinzione) anche a un pubblico diegetico. Riportare queste scene alla categoria di attrazione, leggerle come permanenze di un modo di rappresentazione primitivo (MRP), rischia di ridurre la progettualità del film che mira a fare dell'attore il principale mediatore tra corpo del film e spettatore, fonte esorbitante di vibrazioni da indirizzare nello spazio di comunicazione che condivide con lo spettatore.

La rigida frontalità si ripete nei momenti più intensi del dramma, nella seconda parte, quindi dopo la scoperta del tradimento, nelle scene ambientate nel camerino di Joe e in particolare nel salotto di casa dove avviene l'ultimo incontro prima dell'abbandono della donna. Una rigida frontalità a cui va aggiunta una dilatazione temporale della scena tale da bloccare in maniera assai significativa il racconto. Come giustamente hanno sottolineato Brewster e Jacob, in questa scena la recitazione non opera per far evolvere l'azione quanto piuttosto per mantenere a lungo, assai a lungo, la situazione drammatica e, aggiungiamo noi, per dare modo agli attori di poter esprimere tutto il loro personale talento drammatico attraverso una successione di pose, seppur talora ostentate ed enfatiche, quanto mai efficaci, sicuramente eleganti, e messe in successione attraverso modulazioni controllatissime.⁷⁹⁰ Il cinema della *seconde époque* sembra essere tutto qui, nell'esaltazione, nell'ostentazione della componente attoriale, talora al di sopra del racconto stesso, oppure nell'utilizzo dell'attore come mediatore tra schermo e sala. Cosa che invece non accade, o accade in maniera differente, nel film successivo, che risolve la stessa scena in molto minor tempo, evitando la rigida frontalità e la continuità della ripresa, portando gli attori a un risultato performativo assai differente fondato su di un minimalismo gestuale allo stesso modo affascinante ed efficace. Un attore che

⁷⁸⁹Holberg 1918: 54-56.

⁷⁹⁰Brewster-Jacobs 1997.

negli anni Venti non scompare di certo, ma sembra costituire un tutt'uno con il corpo del film e non eccedergli che raramente.

III/5. Il ritratto dell'attore nel film della *seconde époque*

Un'ultima parola relativa ad alcuni degli effetti di presenza del corpo cinematografico tipici degli anni Dieci spetta alle configurazioni ostentative del corpo cinematografico che hanno a che fare con la categoria di *aura*. È indubbio che stiamo entrando in un terreno minato che rischia oltretutto di portarci troppo in là rispetto allo scopo che ci eravamo prefissati inizialmente. La poliedricità e talvolta l'inafferrabilità del termine inviterebbero a tenersi ben lontani dalla categoria resa celebre dagli scritti di Benjamin. Nonostante questo è stato difficile resistere al fascino euristico esercitato dal dispositivo analitico dell'*aura*, soprattutto nel momento in cui si viene a scoprire inaspettati intrecci tra la categoria benjaminiana e alcune ricorrenze della produzione della *seconde époque*. Si tratta di intrecci mediati dal testo più famoso di Pirandello dedicato al cinema, ovvero quei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* che costituiscono un vero e proprio serbatoio di spunti per comprendere la novità dell'attore per uno spettatore della *seconde époque*. Senza contare poi che l'*aura*, nella sua formulazione più celebre datane da Benjamin, ha direttamente a che fare con la categoria di presenza.⁷⁹¹ Prima di capire quali siano gli intrecci tra *aura* e film negli anni Dieci facciamo però un passo indietro e cerchiamo di ricostruire un profilo quantomeno indicativo della categoria.

L'*aura*, infatti, non è un'invenzione benjaminiana, ma un concetto circolante e piuttosto conosciuto ad inizio Novecento negli ambienti legati alle ricerche teosofiche, cosmologiche e spiritistiche, nel circolo letterario raccolto

⁷⁹¹ Per una definizione della categoria rimandiamo a Fürnkäs 2000.

attorno a Stefan George, nonché termine chiave della tradizione ebraica cabalistica⁷⁹² – che Benjamin accoglie «um ihn [il termine] zu dekonstruieren und für seine Theorie zu 'retten'». ⁷⁹³ Nonostante la sua immensa fortuna, come dicevamo, questo termine appare contraddittorio negli stessi scritti del tedesco, tanto che Josef Fürnkäs ha potuto scrivere addirittura che

bei Benjamin selbst ist *der* Begriff der Aura nicht zu finden. Nachweisbar sind nur mehrere, mitunter schwer vereinbare Hinsichten auf ein kaum objektivierbares Wahrnehmungsphänomen. Diesen Befund stützen in einem performativen Widerspruch gerade jene Interpretationen Benjamins, die, indem sie nach einem Einheitsbegriff streben, vielmehr die Pluralität der Konstellationen und Sinnstufen hervortreiben.⁷⁹⁴

Lo troviamo infatti per la prima volta tra le carte del critico dedicate alle ricerche sugli effetti della Marijuana effettuate tra il 1927 e il 1934. L'aura è caratteristica di ogni oggetto ed è definita in polemica con le interpretazioni dei mistici come «eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt»⁷⁹⁵. Il termine ritorna di nuovo nel saggio pubblicato nel 1931 sulla *Literarische Welt* *Kleine Geschichte der Photographie* ed è associato all'evoluzione della fotografia, dalle origini fino all'inizio del Novecento. I primi esperimenti fotografici, quelli che Benjamin definisce gli «Inkunabeln der Photographie», conserverebbero intatta ancora l'aura che si sarebbe dissolta soltanto dopo pochi anni, ovvero quando il fotografo non sarà più oramai allo stesso livello del suo strumento e si lascerà andare a concessioni al pittorialismo tanto amato dalla committenza borghese che faranno cessare definitivamente quella coincidenza iniziale di oggetto e tecnica ravvisata dal critico.⁷⁹⁶ Una coincidenza che ricomparirà con le foto del parigino Eugène

⁷⁹² Per un approfondimento della genealogia del termine rimandiamo ancora a Fürnkäs 2000.

⁷⁹³ «Accoglie il termine per decostruirlo e per sostenere le sue teorie» (Beil-Herberichs-Sandl 2010: 4).

⁷⁹⁴ «Negli scritti dello stesso Benjamin non si può trovare una descrizione del termine. Sono riscontrabili piuttosto diversi fenomeni della percezione, sotto differenti prospettive, difficilmente oggettivabili» (Fürnkäs 2000: 103).

⁷⁹⁵ «Un incorniciamento in cui la cosa o l'essere sprofonda come in un astuccio» (Benjamin 2009 (1927-1934)).

⁷⁹⁶ Benjamin 2009 (1927-1934).

Atget intorno al 1900, il quale immortalò le strade di Parigi prive di persone. Un fattore che per Benjamin non coinciderà con il ritorno dell'aura, bensì con il suo definitivo dissolversi oppure con il suo rinascere in altre forme.⁷⁹⁷ Benjamin critica la produzione fotografica triviale, sostiene la poetica surrealista anticipata da Atget e sembra rimpiangere i primi dagherrotipi, ma comunque non nasconde nel suo suo ragionamento dialettico il suo favore nei confronti della distruzione dell'aura, almeno nella sua versione tradizionale. Prima della pubblicazione del *Kunstwerk*, nel 1932, Benjamin sembra contraddire il proprio messianesimo tecnologico e nel saggio sullo scrittore russo Leskov non celebra più la perdita dell'aura ma ne rimpiange l'esistenza rispetto alle forme del narrare.⁷⁹⁸ Egli analizza il passaggio dalla tradizione orale a quella scritta. In quest'ultima verrebbe meno la saggezza del narratore che restituisce attraverso la parola l'esperienza proveniente topograficamente e cronologicamente da lontano. Il narratore borghese avrebbe contribuito a questa perdita che sarebbe diventata però irreversibile soltanto con l'evolversi della moderna società dell'informazione. Questo saggio s'inserisce nel contesto più ampio della riflessione benjaminiana sui mezzi di comunicazione di massa e sull'impoverimento dell'esperienza nella società moderna. La sostituzione dell'*Erfahrung* con l'*Erlebnis* provoca per Benjamin la perdita dell'aura narrativa giudicata in questo caso dal filosofo come aspetto negativo e non liberatorio. Per Benjamin l'atrofia dell'*Erfahrung* è conseguenza della velocità delle mutazioni dell'ambiente sociale moderno, la quale porta alla fine della tradizione, alla sua inservibilità, e all'estrema difficoltà del singolo ad accedere

⁷⁹⁷ Anche nel *Kunstwerk*, Benjamin riprende il discorso su Atget e parla chiaramente, riferendosi alle sue foto, di dissolvimento dell'aura. Una scomparsa dovuta all'assenza dell'uomo nell'immagine e quindi al venir meno di quel valore culturale che i primi dagherrotipi riuscirebbero a conservare. Per Franco Vaccari in Benjamin è latente la tesi secondo la quale più che di scomparsa dell'aura, per Atget prima e per i surrealisti poi, si possa parlare piuttosto di trasformazione dell'aura. Cfr. Vaccari 2011 (1979): 17-22.

⁷⁹⁸ L'elogio per l'avvento di nuove tecniche nell'arte utili ai fini di una democratizzazione dell'arte stessa, oltre che nel *Kunstwerk*, ritornerà anche nel saggio del 1937 sul collezionista Eduard Fuchs.

al proprio passato. Come ha ben dimostrato Paolo Jedlowski, Benjamin, nel saggio dedicato a Baudelaire del 1923, riprende Nietzsche e Freud per spiegare come lo choc percettivo tipico dell'esperienza moderna non si sedimenti negli strati più profondi del soggetto e, quindi, non si tramuti in *Erfahrung*. Questo choc infatti si rivelerebbe soltanto al livello della coscienza e, quindi, non risulterebbe disponibile a ulteriori elaborazioni nel seno della memoria profonda, con conseguenze nefaste per la capacità di narrare.⁷⁹⁹ La narrativa di Leskow, e forse di pochi altri ancora, sarebbe ancora capace di conservare questa capacità.

Il termine *aura* appare contrassegnato in Benjamin da ambiguità e slittamenti semantici e soprattutto da giudizi ambivalenti. Anche all'interno dello stesso scritto del 1936, in cui troviamo la più evoluta riflessione attorno al concetto di aura, le contraddizioni non mancano. Per Dieter Mersch, che ha dedicato pagine importanti al problema, non ha senso ricostruire e modernizzare la categoria ma occorre accettarla con tutte le sue incoerenze e problematicità.⁸⁰⁰ Incoerenze e problematicità che diventano dei pregi innegabili se consideriamo l'aura come strumento euristico di interpretazione dei fenomeni estetici in prospettiva storica e non come dispositivo analitico inflessibile e avulso da una qualsiasi contestualizzazione temporale. Non esiste l'aura ma condizioni storiche che la determinano più o meno consciamente e il cinema degli anni Dieci, impegnato in una strenua lotta per un riconoscimento all'interno del sistema delle arti, è certamente un terreno molto fertile dove verificare questo assunto. Soprattutto nel momento in cui Benjamin, come dicevamo, cita esplicitamente I quaderni come punto di riferimento della sua argomentazione.

É noto a molti (ma non a tutti) che nel *Kunstwerk*, Benjamin cita Pirandello e la sua opera nel momento in cui sostiene l'essenziale differenza tra la condizione dell'attore teatrale e di quello cinematografico. Il filosofo

⁷⁹⁹ Cfr. Jedlowski 2007: 15-48.

⁸⁰⁰ Cfr. Mersch 2002.

berlinese in questo frangente parla della macchina da presa e la definisce responsabile di non rispettare la prestazione dell'attore nella sua totalità e presenta quest'ultima come un processo sottoposto a una serie di test ottici. Egli inoltre fa accenno all'impossibilità, sempre dell'attore cinematografico, di esibirsi davanti al pubblico durante lo spettacolo e quindi di adeguare l'interpretazione in base alle reazioni di quest'ultimo durante la performance. Parla anche dell'immedesimazione del pubblico stesso nei confronti dell'interprete che deve passare però attraverso l'identificazione primaria con la macchina da presa.⁸⁰¹ Pirandello, per Benjamin, pur partendo da una posizione critica nei confronti del cinematografo, avrebbe compreso che l'attore davanti alla macchina, per la prima volta, si trova nella situazione di dover agire con l'intera persona vivente ma rinunciando all'aura.⁸⁰² Una decadenza dell'aura a cui il cinema risponderebbe per il filosofo attraverso il culto del divo che sarebbe comunque ridotto alla magia fasulla propria del suo «carattere di merce».⁸⁰³ L'influenza dei *Quaderni* sul *Kunstwerk* sembra comunque andare oltre, anche se la critica non si è molto soffermata su questa seconda somiglianza.

In un passo dedicato alla pittura e successivo a quello in cui è contenuto il riferimento diretto all'opera pirandelliana, l'autore berlinese stabilisce un confronto tra pittore e operatore e li associa rispettivamente al mago e al chirurgo. Il mago come il pittore conserverebbe la distanza tra sé e il paziente riducendola, di poco, attraverso l'apposizione delle mani e, nello stesso tempo, accrescendola, di molto, attraverso la sua autorità; mentre il secondo ridurrebbe di molto la distanza dal paziente penetrando al suo interno e l'accrescerebbe di poco mediante la cautela con cui la mano si muove tra gli organi.⁸⁰⁴ Lo stesso raffronto tra pittore e operatore, declinato in maniera assai differente, emerge

⁸⁰¹ Cfr. Benjamin 1963 (1936): 27-28.

⁸⁰² Cfr. Benjamin 1963 (1936): 28

⁸⁰³ Cfr. Benjamin 1963 (1936): 28

⁸⁰⁴ Cfr. Benjamin 1963 (1936): 35-37.

nelle pagine del romanzo pirandelliano e ne amplia la portata teorica rispetto a quanto analizzato da Benjamin stesso. Pur non citando mai esplicitamente il termine, il romanzo pirandelliano problematizza, infatti, non soltanto la decadenza dell'aura relativamente all'interprete cinematografico, ma anche rispetto allo statuto dell'immagine fotografica che perderebbe definitivamente i poteri associati tradizionalmente alle immagini non riprodotte tecnicamente. Come questo avvenga lo si desume dalla trama.

Il racconto è abbastanza noto e si svolge in prima persona ed è, come indica il titolo, il diario di Serafino Gubbio, operatore cinematografico di una casa di produzione cinematografica.⁸⁰⁵ Altrove ho cercato di dimostrare come il protagonista si configuri come una sorta di parodia del *Künstler* romantico che abita il romanzo d'artista ottocentesco – rappresentato nel romanzo invece da

⁸⁰⁵ Il resoconto delle recenti vicende del personaggio, un timido ingegnere dalle aspirazioni umaniste, comincia dopo una breve presentazione della professione di operatore cinematografico e la giustificazione di fronte al lettore del perché egli abbia deciso di scrivere. Serafino Gubbio giunge a Roma in una notte di novembre e incontra l'amico Simone Pau che lo invita a recarsi presso l'ospizio di mendicizia dove anch'esso ha potuto trovare riparo. In questo luogo di miseria incontra un altro amico, Nicola Polacco, che, divenuto da poco direttore artistico della compagnia cinematografica Kosmograph, intende girare colà alcuni *dal vero* con la propria troupe. Grazie all'intercessione dell'amico, egli diventa operatore cinematografico e comincia la sua avventura alienante dietro la camera. Nella stessa troupe lavora la diva russa Varia Nestoroff che tiranneggia l'intero gruppo e rende impossibile il lavoro di Nicolò Polacco, quello che potremmo anche chiamare anacronisticamente il regista della compagnia. Varia Nestoroff ha un passato torbido e poco chiaro e ha anch'essa avuto a che fare con l'impacciato Serafino. La donna era infatti la modella e l'amante di Giorgio Mirelli, un pittore con cui il protagonista aveva stretto amicizia dopo esserne stato ripetitore di latino e greco. Proprio Giorgio si era suicidato in seguito al tradimento dell'amante con il vacuo e mediocre attore Aldo Nuti, nonché fidanzato della sorella di Giorgio. Serafino nel suo resoconto riferisce soprattutto delle vicende della casa cinematografica Kosmograph, la quale sta girando un film in cui una scena prevede l'uccisione di una tigre in carne ed ossa. Ad interpretare la pericolosa parte del cacciatore che salva la protagonista interpretata dalla Nestoroff dovrebbe essere il prepotente Carlo Ferro, divenuto amante della diva, ma Aldo Nuti si fa cedere la parte. Il giorno delle riprese con la tigre, Aldo Nuti, che da quando è morto Giorgio non riesce a darsi pace, invece di mirare all'animale, spara e uccide la diva e si fa sbranare dalla tigre. Ad immortalare il tutto attraverso la macchina da presa, con la consueta impassibilità, è proprio Serafino, che per il grave shock rimarrà senza parole. Proprio da questo mutismo nascerà la scrittura dei *Quaderni*. Il termine *dal vero* è utilizzato dallo stesso Pirandello e indica un genere o una sequenza di un film di finzione con caratteristiche simili all'odierno documentario. Sulla popolarità di questa tradizione cfr. Bernardini 2002. Sull'utilizzo di Pirandello di un vocabolario cinematografico specializzato cfr. Raffaelli 1993.

Giorgio Mirelli, personaggio minore del romanzo morto suicida – e come la protagonista femminile Varia Nestoroff, il personaggio della diva cinematografica, costituisca invece un contraltare della modella dello stesso genere romanzesco – rappresentata da lei stessa prima dell’inizio della sua carriera cinematografica e durante la sua relazione d’amore con il pittore Giorgio Mirelli.⁸⁰⁶ La coppia del romanzo Giorgio Mirelli-Varia Nestoroff/modella, quindi, si oppone alla coppia Serafino Gubbio-Varia Nestoroff/diva. La prima delle due darebbe vita all’immagine tradizionale custode dell’aura e del senso dell’arte, mentre la seconda a quell’immagine riproducibile tecnicamente che risulta infine degradata, sciatta, volgare e colpevole oltretutto, secondo l’autore, di inficiare la riuscita della finzione a causa della sua natura estremamente realistica. Un’immagine realistica, o per meglio dire, iperrealistica che perderebbe però, paradossalmente, quel potere di presentificazione proprio della sola immagine tradizionale.⁸⁰⁷ Si tratta per lo scrittore di Girgenti di una condanna *tout court* dell’immagine fotografica (e cinematografica) dal punto di vista ontologico. La studiosa Stella Dagna parla addirittura per quanto riguarda Pirandello di «ossessione della riproducibilità»⁸⁰⁸ e critica il viscerale antimeccanicismo dell’autore siciliano. L’autore si ravvedrà ben presto, verrà, per utilizzare un termine di Umberto Eco, “integrato”, ma per il momento si trova, nei confronti della settima arte, dalla parte degli “apocalittici”.⁸⁰⁹ Pirandello grazie al parallelo tra la storia di Giorgio Mirelli e Varia Nestoroff e quella tra Serafino Gubbio e Varia Nestoroff oppone a quella che potremmo definire un triade auratica (1) la sua parodia, il suo contraltare negativo (2):

⁸⁰⁶ Cfr. Lento 2014.

⁸⁰⁷ Pirandello (1973(1916): 725) fa dire ad Aldo Nuti in un dialogo con Serafino di aver custodito la foto del padre morto prima che lui nascesse benché questa non le dicesse nulla in Pirandello.

⁸⁰⁸ Dagna 2006: 101-107.

⁸⁰⁹ Eco 1964.

1) PITTORE GIORGIO MIRELLI – MODELLO VARIA NESTOROFF – IMMAGINE TRADIZIONALE

2) SERAFINO GUBBIO/MACCHINA DA PRESA – DIVA VARIA NESTOROFF – IMMAGINE CINEMATOGRAFICA⁸¹⁰

Quaderni sono l'esempio più fulgido di una formazione discorsiva dislocata relativa al cinema. Nel momento in cui la teoria cinematografica non è ancora istituzionalizzata, le idee circolanti rispetto al cinema si ritrovano in una pluralità di contesti, appaiono spesso prive di un disegno teorico "forte". Non per questo esse appaiono però prive di interesse o valore. Le idee di Pirandello, comunque uno degli operatori culturali⁸¹¹ più acuti del tempo, sono strettamente correlate con l'utilizzo di materiali letterari ben precisi – nella fattispecie il genere del romanzo d'artista – e non solo con le riflessioni inserite tra le pieghe della finzione e affidate al personaggio di Serafino.

Al di là dei limiti dell'impianto ideologico-estetico sotteso al romanzo sono però da lodare alcune intuizioni presenti nel romanzo e, soprattutto, il riconoscimento precoce del cinema come forma di espressione fondamentale della modernità. Ma ciò che tanta parte ha avuto nella nostra elaborazione di un sistema di analisi della performance mediata dalla tecnica è l'attenzione di Pirandello nei confronti del rapporto tra immagine cinematografica e (rap)presentazione del corpo umano. Focalizzando le sue attenzioni nei confronti di Varia Nestoroff, sempre attraverso la mediazione del punto di vista del personaggio protagonista, l'autore siciliano ha potuto esprimere tutto lo sconcerto di fronte all'immagine cinematografica e, in particolare, alla perturbante novità dell'attore cinematografico. Ciò che lo disturba è l'effetto di presenza che l'immagine cinematografica ci restituisce dell'attore e della sua

⁸¹⁰ Cfr. sempre Lento 2014.

⁸¹¹ Si veda l'introduzione di Renato Barilli in Barilli 2003 (1972).

performance. Alcuni passi del testo sembrano confermarcelo.⁸¹² Ma ancor più straordinario è il riscontro che i *Quaderni* trovano con la produzione coeva non tanto dal punto di vista ideologico – sarebbe alquanto paradossale – quanto piuttosto dal punto di vista tematico. Durante le nostre ricerche, infatti, ci siamo accorti della pletora di titoli, in Italia ma non solo, che trattano il tema del ritratto nel film e del triangolo tra artista, modella(o) e opera d'arte. Senza aver assolutamente la volontà di ricostruire la fortuna (e la complessità) di un intero motivo,⁸¹³ intendiamo qui analizzare alcuni testi, che più di altri sembrano riflettere sul rapporto tra immagine cinematografica, corpo cinematografico ed effetto di presenza. In particolare ci siamo soffermati su alcuni titoli che sembrano far emergere più di altri alcuni dei tratti peculiari del cinema della *seconde époque*.

In particolare, è uno dei titoli della filmografia della Nielsen, quindi al di là dei confini italiani, ad apparire molto significativo se confrontato con i *Quaderni* tanto da far sembrare il romanzo una risposta al film stesso. In questo film, infatti, alle critiche relative alla natura dell'immagine cinematografica e alla sua presunta povertà ontologica a confronto con quella pittorica, si sostituisce il processo opposto, ovvero l'esaltazione dell'immagine cinematografica e della sua capacità di restituirci tutto il fascino del corpo performante. Si tratta del film dal titolo *Die Sünden der Väter* uscito nelle sale il 28 febbraio 1912. Protagonista di questo film è Hanna che lavora come modella per un pittore, di cui è anche innamorata. Al ritorno da un soggiorno di lavoro, l'artista abbandona la modella per fidanzarsi con la figlia del suo vecchio professore, di cui Hanna era stata domestica. La donna disperata cade in preda all'alcool e alla depravazione. L'artista intanto alla ricerca di un soggetto adatto per rappresentare la «miseria dei senza speranza» recluta di nuovo la donna, nel frattempo divenuta irriconoscibile, in qualità di modella. Il lavoro riporta Hanna

⁸¹² Per questo e altri aspetti rimandiamo al quinto capitolo.

⁸¹³ Per il contesto italiano rimandiamo a Censi (2008) e alla filmografia in esso contenuta.

alla tranquillità, una condizione che la spinge a fidanzarsi con un altro uomo e, soprattutto, a perdere quell'aria di perdizione che la contraddistingueva. Tutto ciò rischia di rovinare il progetto artistico e allora il pittore decide di sedurre Hanna dopo averle fatto bere ancora dell'alcool. La modella cade nuovamente nella depravazione e così il pittore può portare a termine il suo ritratto e, dopo averlo completato, mostrarlo al professore e alla figlia. Hanna, però, rivela ai due quale meschinità si celi dietro al capolavoro e, in un impeto di rabbia, distrugge la tela. Come ha mostrato assai bene un'analisi di Frank Kessler, questa opera, incentrata quasi esclusivamente sulla presenza e sull'abilità performativa della Nielsen, si configura come lo spettacolo dell'attrice al lavoro, uno spettacolo che soltanto l'immagine in movimento riesce a rendere.⁸¹⁴ Lo studioso tedesco ha analizzato in dettaglio il confronto che il film costruisce tra il ritratto e il corpo vivo della modella istituendo, nello stesso tempo, un paragone implicito tra l'immagine pittorica e quella cinematografica.

Contrariamente a quanto avviene per i *Quaderni* è il ritratto che rappresenta ora il polo negativo rispetto all'immagine fotografica. Questo film contraddice la critica che Pirandello muove al cinema. In questo caso lo spettatore non si trova più a entrare «in quei musei di statue viventi di cera, vestite e dipinte» in cui «non si prova altro che la sorpresa (che qui può essere anche ribrezzo) del movimento, dove non è possibile l'illusione di una realtà materiale»,⁸¹⁵ si tratta per lui, al contrario, di constatare la superiorità dell'immagine cinematografica nel saper cogliere gli aspetti del reale, la fisionomia dell'attore e, ovviamente, il suo potere mimetico e metamorfico (fig. III/110).

⁸¹⁴ Kessler 1992: 55-66.

⁸¹⁵ Cfr. Pirandello 1973 (1916).



Fig. III/110

Una superiorità epistemologica che costringerà l'arte tradizionale a cercare nuove strade e vedrà il cinema giocare, da questo momento in avanti, lungo tutto il Novecento, un ruolo da protagonista nel panorama delle arti. Il film della Nielsen, occorre dirlo, rappresenta uno dei casi in cui la riflessività del testo raggiunge livelli impensabili per altri titoli da noi passati in rassegna. Non vogliamo spingere troppo in là la nostra analisi, ma se paragoniamo *Die Sünden der Väter* con i *Quaderni*, in relazione al testo benjaminiano, sembra che la pellicola punti a ridefinire il concetto stesso di aura, ora non più caratterizzato da una dialettica tra vicinanza e distanza, presenza e assenza, ma da valori in via di definizione legati alla capacità del mezzo di restituire, con un grado di realismo inaudito, tutte le sfumature del corpo performante, mimetico, metamorfico. La presenza del ritratto dell'attore nel film, anche se non sempre al grado di consapevolezza del film della Nielsen, si rivela spesso privo d'interesse dal punto di vista riflessivo. Lo notiamo anche soltanto dalla stessa filmografia dell'attrice danese, dove altri titoli ci ripresentano lo stesso motivo.⁸¹⁶ Oppure in altri titoli della produzione tedesca come *Regina* (Emil Albes 1916 D), con l'omonima protagonista interpretata da Nelly Lagarst che

⁸¹⁶ Per gli altri titoli della filmografia rimandiamo a Gramann – Schlüpmann (a cura di) 2009.

ricalca in parte i personaggi proletari della Nielsen, benché non ne condivida la carica emancipatrice.

Particolarmente interessante, anche al solo esame del programma di sala conservato al Deutsches Filminstitut, è la pellicola scritta e diretta da Ernst Reicher per la Continental Kunstfilm G.m.b.H. di Berlino intitolata eloquentemente *Die Statue* (Ernst Reicher 1913 D). La trama è alquanto intricata e narra le vicende di due coppie di amici, quella formata dal Professor Caroc (Theodore Burgarth), scultore, e la moglie Lucie (Manny Ziener) e quella formata dall'architetto Bernd (Hans Wengard) e dalla fidanzata Sylvia (Eva Speyer-Stöckel). A un esame attento del paratesto, ci si accorge, al di là della trama infarcita di *topoi* caratteristici del sottogenere, dell'insistenza relativa alla (rap)presentazione del corpo dell'attrice. Un corpo dell'attrice che abita l'immagine cinematografica ma che, nel momento in cui la protagonista decide di posare per lo scultore, si materializza anche sottoforma di statua. Per questo abbiamo ritenuto interessante l'analisi di questa fonte al di là di qualsiasi riferimento congetturale ad altri film. Non è solo la descrizione della trama, ma anche le fotografie di scena a corredo a far emergere il gioco relativo ai differenti piani della rappresentazione del corpo dell'attore. Proprio la statua, una danzatrice greca, che appare prima nel calco in gesso e in seguito nella copia definitiva in marmo, come spesso accade, gioca un ruolo fondamentale come catalizzatore del dramma (apparentemente abbastanza stucchevole), a partire dal momento in cui lo scultore, alla fine del suo lavoro, complice l'alcool e una certa ὕβρις (Hýbris) demiurgica, confessa davanti alla moglie e all'amico il suo amore nei confronti di Sylvia.

Dopo la confessione, Sylvia non si fa più vedere per giorni dallo scultore e il protagonista, preso da sconforto, una notte si trova, spiato a sua insaputa dalla moglie Lucie, a vagare per il giardino:

Er schreitet wie im Traum in den Garten, in dem sich, vom geisterhaften Licht des Mondes umschlossen, das Bild der Geliebten erhebt. Den Marmor mit beiden Armen umschließend, sinkt er an ihm nieder – dann wankt er fort.⁸¹⁷

La statua appare al protagonista, come in uno stato onirico, attraverso giochi di luce lunare prima che lui la stringa a sé e poi vi si allontani come fosse ebbro. La moglie assiste al tutto e, in un attacco di gelosia, tenta di distruggere la statua con una scure prima di essere fermata all'ultimo dal marito. Per evitare ulteriori guai, il protagonista decide allora di inviare la statua ad una mostra ma la stessa sparisce durante il tragitto. Lo scultore entra in una crisi profonda che lo porterà alla malattia e all'internamento in una casa di cura. A questo punto subentra un altro piano di rappresentazione del corpo della protagonista, ovvero quello che appare al protagonista sotto forma di visioni della statua della protagonista. I piani sembrano così nascere uno dall'altro e nascondere una dinamica pigmalionico-psicanalitica che accompagna spesso il motivo della statua o del ritratto nel film.⁸¹⁸ Il desiderio erotico si trasforma in una breve catena di rappresentazioni composta dal corpo della donna – che in quanto oggetto del desiderio è, per così dire, rappresentazione del subconscio del protagonista – dalla statua e dalle relative visioni fantasmatiche successive alla scomparsa della statua stessa. Una catena morbosa, nel senso etimologico della parola, che è interrotta soltanto da Sylvia che, dopo aver lasciato il compagno, torna al capezzale dell'uomo, abbandonato nel frattempo dalla moglie, e decide di sostituirsi a una di queste rappresentazioni, ovvero decide di comparire di fronte allo scultore nelle vesti e nella stessa posa («in derselben anmutigen Pose») della danzatrice greca scolpita nel marmo. Il lieto fine ristabilisce l'ordine e segna un'ulteriore vittoria del corpo (diegeticamente) reale su quello rappresentato. La statua, lo si viene a scoprire alla fine del dramma, giace nel

⁸¹⁷ «Egli cammina per il giardino come in un sogno, in cui si staglia l'immagine dell'amata circondata dalla luce spettrale della luna. Stringendo il marmo con ambedue le braccia, vi si prostra – poi si allontana come ubriaco».

⁸¹⁸ Sul mito di Pigmalione nell'arte cfr. Stoichita 2006.

profondo di un lago insieme al vecchio fidanzato di Sylvia morto suicida per l'abbandono della donna.

Fig. III/112-113: Foto tratte dal programma di sala del film Die Statue

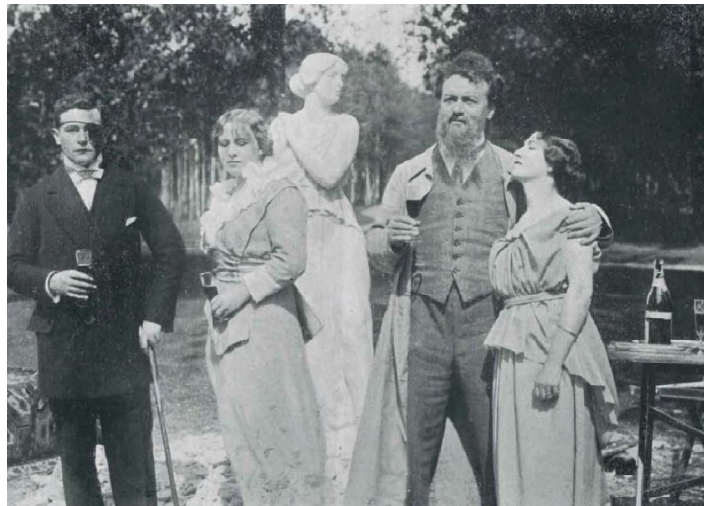


Fig. III/114: copertina del programma di sala del film Die Statue

Die Statue
Kinotragödie in 3 Akten
Verfaßt und inszeniert von Ernst Reicher



 **CONTINENTAL KUNSTFILM**
G. m. b. H.
BERLIN SW 48, FRIEDRICH - STRASSE Nr. 235

Heinrich Zitelmann, Berlin, Dresdenstr. 76

Un esempio molto particolare nel contesto tedesco è quello della pellicola tedesca intitolata *Die Sühne* (Emerich Hanus 1917 D), in cui nella parte dell'artista di turno troviamo un personaggio femminile interpretato dall'attrice Marta Novelly. L'artista, il suo amato e la modella, ovvero una ballerina che attende con successo alle virtù dell'uomo. L'opera d'arte in quanto simulacro non gioca qui un ruolo fondamentale come negli esempi analizzati in precedenza. La presenza di artefatti scultorei nel film, comunque abbondanti, non sembra essere infatti così significativa dal punto di vista riflessivo, ma trasformano il film in un'opera sinestetica.⁸¹⁹

Il confronto istituito tra immagine tradizionale e immagine cinematografica in relazione all'attore sembrerebbe ancora più forte nel contesto italiano della *seconde époque*. Recentemente, Ivo Blom si è dedicato con generosità al tema nel contesto italiano. Egli non ha sottolineato tanto gli aspetti riflessivi ad esso connesso, ma ha messo in luce più che altro le convenzioni narrative relative alla rappresentazione dell'arte e degli artisti nel cinema italiano da cui sono nate delle proposte interpretative rispetto alla relazione tra il contesto artistico italiano d'inizio Novecento e la sua coeva rappresentazione cinematografica. Rispetto al primo punto, il ricercatore distingue un tipo di ritratto pericoloso (*Il fuoco, Il Quadro di Osvaldo Mars, La modella, Il ritratto dell'amata*) da una tipologia addirittura definita come distruttiva (*Il nodo, La notte che dormii sotto le stelle, La Gioconda, L'idolo infranto, il processo Clemenceau*), mentre per quanto riguarda il secondo, Blom ha sottolineato il costante (e talora molto preciso) riferimento dell'oggetto artistico all'arte dell'Ottocento. Un legame dovuto all'immagine rassicurante e di retroguardia dell'arte che la produzione coeva intende fornire, scevra da tutti gli avanguardismi primonovecenteschi, ma anche e soprattutto all'esigenza narrativa di rendere perfettamente riconoscibile l'immagine in quanto, molto

⁸¹⁹ Cfr. Sannwald 1995.

spesso, ritrae uno dei personaggi del film.⁸²⁰ Quest'ultima caratteristica ci spinge ad affermare che queste opere non sono tanto film sull'arte, quanto piuttosto film che giocano con diversi della rappresentazione attraverso l'arte.

Proprio nel caso italiano ci soffermiamo nella fattispecie su due titoli che costituiscono due tra gli esempi più alti dal punto di vista estetico, nonché oggetti d'analisi oltremodo interessanti per gli scopi che ci siamo prefissati in questo capitolo. Stiamo parlando de *Il processo Clémenceau* (Alfredo de Antoni 1917 I) e de *Il fauno* (Febo Mari 1917 I). La prima delle due pellicole è un film che vede impegnati la coppia d'interpreti Francesca Bertini e Gustavo Serena.⁸²¹ Anche in questo film ci troviamo di fronte al consueto triangolo composto da un'artista (lo scultore Pierre Clémenceau), una modella (Iza Dobronowska) e un'opera d'arte (la scultura che ritrae Iza Dobronowska/Francesca Bertini). Clémenceau è il narratore interno della storia, egli infatti scrive le sue memorie da una prigione in cui racconta la storia del suo amore tragico per la contessina Iza, una delle tante *femme de nulle part* o *femme fatale* del cinema decadente dell'epoca. Ne *Il processo Clémenceau* l'opera d'arte non diviene motore del dramma, rimane per così dire confinata nel convenzionale, ma assume un'importanza comunque fondamentale in quanto contribuisce a costruire una vera e propria configurazione ostentativa del corpo cinematografico della Bertini e della sua performance, un *frame* che ci fa capire molto del cinema della *seconde époque* e in particolare del cinema delle dive.

La scultura nel film non è il solo motivo d'interesse, ma è inserita in una rete di configurazioni che cooperano a costruire il corpo cinematografico della Bertini agli occhi dello spettatore. Lo studio dello scultore è il luogo in cui osserviamo i momenti di maggior interesse da questo punto di vista. La didascalia che anticipa l'entrata della protagonista nell'atelier rivela palesemente l'interesse centrale di queste sequenze, la presenza seduttrice del

⁸²⁰ Cfr. Blom 2013.

⁸²¹ Il film segna l'esordio anche di un giovanissimo Vittorio De Sica.

personaggio femminile di fronte a quello maschile e, va da sé, la presenza della Bertini agli occhi dello spettatore:

... Ora veniva ogni giorno a posare per il suo busto. Se avessi potuto, avrei fermato il corso del tempo per rendere interminabili i nostri dolci colloqui. Il magico sortilegio della sua presenza seduttrice trasformava il mio studio in un paradiso di felicità ... Ella finì per far parte del mio lavoro, dei miei pensieri e della mia vita.

A conferma di questo al momento dell'entrata di Iza nell'atelier osserviamo un vero e proprio effetto di quadro nel quadro, oltremodo prolungato, grazie alla presenza della porta, una delle tante occorrenze enunciazionali della *seconde époque* che rimandano direttamente al corpo in immagine, alla figura cinematografica. Così come, nelle sequenze successive, la presenza dello specchio, che non rimanda soltanto al corpo in immagine, ma anche alle facoltà mimetiche dell'attrice che deve ora, in un gioco paradossale, raccogliere i suoi capelli e in generale adeguarsi alla sua copia, alla scultura che ha già preso forma ma deve essere completata dall'artista. Nella scene dell'atelier che precedono la posa della protagonista come modella c'è molta ironia. La Bertini fa la coquette con il suo amato, ma anche con il suo pubblico: prima di specchiarsi fuma una sigaretta, quasi una parodia del suo stesso ruolo da *femme fatale* e, dopo essersi raccolta i capelli e prima di posare per un'ultima volta prima della conclusione della scultura, si mette a suonare una chitarra, quasi a rimarcare la sua esuberanza creativa e il suo andare oltre il suo ruolo da mannequin.

Queste scene sono assai indicative della maniera in cui avviene la creazione di effetti di presenza durante la *seconde époque*, ovvero attraverso strumenti altri rispetto al montaggio o al taglio dell'inquadratura (in questo caso comunque pure presenti), o in generale, alla sola costruzione dello spazio filmico. Effetti di presenza enunciazionali e riflessivi, quelli della porta e dello

specchio in particolare, e transmediali, la scultura, che servono a caratterizzare il corpo dell'attrice come oggetto estetico da ammirare. La scultura, inoltre, palesemente caratterizzata in un'immagine ad alta pregnanza presentazionale da un'aureola luminosa, non si contrappone, come nel caso del film *Die Sünden der Väter*, all'immagine della Bertini ma contribuisce, anzi, a conferirle dignità d'arte, un'aura appunto (fig. III/115).



Fig. III/115

Il corpo dell'attrice diviene partecipe di un livello di realtà altro rispetto a quello della scultura. Nelle sequenze che vedono la Bertini posare proprio di fronte alla scultura notiamo anche qui un gioco ironico e riflessivo, in cui l'attrice sembra non riuscire proprio a stare ferma e a mantenere la stessa attitudine. In questo frangente il motivo letterario decadente della dicotomia tra Vita e Forma, operante nello stesso Pirandello, in D'Annunzio e, più in generale, nell'Ottocento italiano ed europeo, sembra farsi immagine. Si tratta in questo caso di una connotazione ideologica e poetica della configurazione ostentativa creata dalla presenza della scultura. Connotazioni, quelle del *frame*, previste già da Umberto Eco relativamente al fenomeno dell'ostensione in teatro

che, se analizzate in profondità, rivelano le coordinate entro le quali la performance è chiamata ad operare. Il corpo della Bertini, dunque, si trova così ad essere ostentato come icona, ma soprattutto, come abbiamo visto accadere in altri frangenti, in quanto corpo vivo, performante, creatore egli stesso dell'immagine (cinematografica) e non certo passivo referente nelle mani di un'istanza creatrice al maschile.

A proposito di genere, affrontiamo ora una variante del triangolo artista – modello – opera d'arte, ovvero quella in cui il modello appartiene al genere maschile. Il film in questione è *Il fauno*, diretto e interpretato da una figura d'eccezione, quella di Febo Mari. Uno dei tanti attori del cinema muto italiano provenienti dal teatro che conta, con in più un forte vezzo letterario e autoriale. Di lui abbiamo già detto della partecipazione di *Cenere*. Non vanno dimenticate però nemmeno quelle de *Il Padre* e *L'emigrante*, di fianco al mammasantissima del teatro di allora, Ermete Zacconi, e *Il fuoco*, in cui il tema dell'artista, della modella e dell'opera d'arte è trattato in maniera ordinaria. In questo ultimo film di grande successo è proprio Mari infatti che interpreta l'artista, Mario Alberti, che cade nelle grinfie amorose della protagonista, la *femme fatale* interpretata da Pina Menichelli.⁸²² Nella carriera cinematografica di Mari è spesso la figura dell'artista a farla da padrone. Lo ritroviamo come scultore ne *La Gloria* (Febo Mari Itala Film 1916 I), pittore innamorato di una dama russa (Elena Makowska) in *Tormento* (Febo Mari 1917 I), ancora artista, questa volta attore drammatico, ne *La ribalta* (Caserini 1912 I).

Ne *Il fauno* Febo Mari, dicevamo, non è più l'artista, bensì “modello”. In questo cine-poema simbolista, genere già frequentato da Mari con *Il fuoco*, il corpo dell'attore compare sotto forma di statua ad opera di uno scultore che

⁸²² Sul film e sull'attrice Pina Menichelli cfr. Martinelli 2002. Su Febo Mari cfr. Genovese 1998 e Gherardi 2009.

abbiamo già incontrato, ovvero quel Giuseppe Riva che aveva creato un simulacro paratestuale del personaggio di Maciste alias Bartolomeo Pagano.⁸²³

Mari scrive infatti un soggetto in cui il personaggio-simbolo di Arte (Vasco Creti), scultore fidanzato con l'altro personaggio-simbolo di Fede (Antonietta Mordegli), scolpisce una statua marmorea di un fauno che una sera sembra come prendere vita nel sogno della protagonista, chiamato il Mito. Le didascalie annunciano i personaggi del racconto e quelli del sogno (oltre a Mari compare anche Elena Makowska, La Femmina, e Oreste Bilancia, l'Astuzia), nonché i nomi degli interpreti, dopodiché vediamo un sipario dal quale fuoriesce Mari, più in qualità d'autore che d'attore, che si avvicina all'obiettivo della macchina da presa fino a raggiungere il primo piano, interpellando il pubblico. Dal labiale e da una didascalia comprendiamo che pronuncia le seguenti parole, a 'mo di prologo moraleggiante del film:

Io brandisco la forza di Menippo, flagello la lussuria, le mollezze, i costumi ed i vizi del mio tempo, e, per i sani spiriti del mondo, io canto il canto dell'amore primo.

Dopodiché egli apre il sipario aprendo direttamente sul mondo del film, dimostrando ancora una volta la valenza dello stesso nel cinema della *seconde époque*, insieme a tende, fondali e altre tipologie di barriere, non tanto come pura citazione intermediale, quanto piuttosto come soglia, che separa, in questo caso, il contesto diegetico da quella sfera extradiegetica in cui si colloca Mari nel ruolo di «maestro di cerimonie».⁸²⁴ Il film apre direttamente sull'atelier dell'artista pieno di statue, tra cui quella del fauno sapientemente semicoperta allo sguardo dello spettatore dall'attrice protagonista, che si trova in presenza del proprio compagno. Alla momentanea uscita di scena dell'uomo, la protagonista si muove svelando in moderata profondità di campo la statua tutta

⁸²³ Cfr. a tal proposito Audoli 2008.

⁸²⁴ Costa 2002: 60-61.

intera. Una didascalia annuncia “La pietra” e compare così in mezzo primo piano la figura del fauno con le fattezze di Febo Mari. Molto interessante, il fatto che successive didascalie annuncino “Fede” e “Arte”, seguite da un primo piano dell’attrice e un mezzo primo piano dell’attore, a ‘mo di prologo visuale completamente assorbito dalla diegesi. La statua è presentata nello stesso modo dei personaggi e assurge anch’essa a personaggio della cornice narrativa, una cornice che da’ luogo al sogno, al momento in cui il marmo prende vita nelle vesti di Febo Mari. L’amore della protagonista nei confronti del fauno onirico è comunque un amore pigmalionico alla rovescia – e perlopiù imperfetto in quanto Mari non è abbastanza audace da rappresentare il personaggio femminile nei panni dell’artista – nei confronti della statua, ovvero il simbolo dell’Arte che si contrappone alle bassezze della Vita. Anche in questo caso il binomio, Arte-Vita, declinato simbolicamente, permette di giocare sugli effetti di presenza del corpo cinematografico, in particolare sul fascino (più estetico che attrazionale) della trasformazione del marmo in carne e viceversa. Oppure anche sul contrasto tra marmo, la materia, e il corpo degli attori che si trovano nelle vicinanze della statua (fig. III/116).



Fig. III/116

Ma non solo. Giuseppe Vitrotti, l'operatore, nel momento in cui comincia il sogno, poco dopo che la statua prende vita, gioca virtuosamente con la fotografia, con il chiaroscuro, trasformando a più riprese il corpo dell'attore, da rappresentato piuttosto fedele al referente, a silhouette, a pura superficie che si contrappone al fascino aptico della statua. La figura cinematografica del Mari appare poliedrica. Il gioco degli effetti di presenza continua anche dopo, quando la protagonista, spaventata, tenta di fuggire al fauno e si ripara dietro un piedistallo con un busto dell'amato che sembra raffigurarla, creando anche qui un ulteriore cortocircuito, rafforzato dalla dilatazione temporale della scena, tra referente(i) e rappresentazione scultorea. In generale, è lo studio dell'artista, con la sovrabbondanza di statue e il decorativismo eccessivo, a costituire un ambiente molto interessante ove giocare con gli effetti di presenza. In particolare, nel momento in cui la Femmina, Elena Makowska, si reca nello studio per acquistare una statua dell'Artista, suo amante, e s'interessa del fauno. In una scena del film l'attrice si trova, infatti, in presenza della protagonista, del fauno di marmo e, oltretutto, incorniciata tra i bordi di un caminetto decorati con due altorilievi di corpi femminili. La stessa Makowska, una volta ottenuto il fauno, vi si ritrova sola al capezzale e appare turbata, scossa dalla sua presenza, tanto da assumere a poco a poco la posa della stesso in un'inquadratura che sembra pensata apposta per sottolineare il confronto tra la fissità della scultura e la scultorea mobilità metamorfica dell'attrice. Le scene descritte sono parte di un universo diegetico ancora fragile, che sembra vivere al servizio dei corpi che lo abitano, alla messa in rilievo e all'esaltazione sia della loro mobilità, sia della loro capacità di dar vita all'immagine. Con *Il fauno* ci troviamo di fronte a un poema visuale che gioca soprattutto con il corpo in immagine e restituisce effetti di presenza straordinari.

In generale il motivo intermediale della statua o del ritratto nel film dimostra tutta la sua ricchezza riflessiva e le sue potenzialità. Attraverso questo motivo, il cinema degli anni Dieci, con strategie di volta in volta differenti, si dà

a vedere in quanto dispositivo capace di esaltare la mobilità dei corpi che abitano l'immagine, la loro performatività e materialità. Non è più un'ostentazione dei corpi volta a esaltare le qualità del dispositivo tecnologico o attrazionale, come nel caso di Méliès, ma soprattutto dell'attore cinematografico in quanto tale. Questo motivo talora conferisce al corpo cinematografico uno statuto d'oggetto estetico da ammirare e nello stesso tempo di referente refrattario alle camicie di forza della Forma. Se facciamo riferimento a Pirandello e, in particolare, agli straordinari film della Nielsen e della Bertini, questo motivo sembra riscrivere lo stesso concetto di aura: non più fenomeno legato alla percezione che caratterizza il manufatto estetico "classico", ma categoria moderna che qualifica l'immagine cinematografica e i corpi che la abitano.

Nel corso di questo capitolo abbiamo osservato quanto il cinema e il film degli anni Dieci s'impegnino a ostentare l'attore in tutte le sue sfumature. Abbiamo osservato l'importanza del paratesto, non solo come strumento di promozione divistica, ma luogo in cui abita e prende forma il corpo cinematografico stesso. Ci siamo occupati dei punti sensibili del testo, delle sue soglie d'entrata e d'uscita in cui si concentrano molte delle configurazioni ostentative che permettono di rintracciare gli effetti di presenza più marcati della *mise en présence* e le tracce dell'esperienza progettata dal corpo del film e dalle sue protesi: il prologo visuale, il prologo narrativo, l'inizio e la fine del film. Ci siamo occupati inoltre degli effetti di presenza portati avanti attraverso strategie riflessive o intermediali. Le configurazioni ostentative di una performance complessa possono essere di diverso tipo perché plurimi sono gli aspetti che caratterizzano un attore cinematografico, come ci ha insegnato Zich, così come la strategie di messa in immagine del suo corpo performante. Per questo motivo non è stato possibile esaurire il ventaglio di possibilità ma, attraverso un legame tra la singola emergenza testuale e il contesto storico in cui è inserita, crediamo sia stato possibile ricostruire frammenti importanti di

progettualità esperienziali inscritti nel corpo del film della *seconde époque* e nelle sue protesi.

IV. La performance della *seconde époque*

Fino ad ora abbiamo analizzato la performatività delle origini, i mutamenti istituzionali – produttivi, distributivi, spettacolari – che portano all’emergere definitivo dell’attore come elemento centrale dell’esperienza cinematografica. Abbiamo costruito e perfezionato un modello di analisi performativo, concentrandoci in particolare sulla performance complessa, e attraverso di esso abbiamo osservato le differenti strategie di ostentazione dell’attore cinematografico a partire da alcune punti “sensibili” del corpo del film e delle sue protesi come il paratesto, il prologo, le soglie del film e, non da ultimo, il film della *seconde époque* nel suo complesso con la sua tendenza alla riflessività e alla contaminazione mediale. Soltanto nei casi in cui appariva difficile, se non impossibile, isolare *mise en présence* e produzione performativa ci siamo occupati tangenzialmente di quest’ultima, come nel caso della rappresentazione della morte, che necessitava comunque la considerazione dello stile performativo in quanto parte fondamentale del *frame* in cui era inserito.

In questo capitolo ci occuperemo in primo luogo proprio di performatività. Le scelte operate non sono state semplici. Abbiamo optato per analisi di testi e performance specifiche che risultassero in qualche modo emblematiche rispetto a questioni specifiche più ampie che riguardano, ovviamente, la performatività in senso stretto, ma anche il suo rapporto con la *mise en présence*. Si tratta di nodi storiografici, talora già trattati sotto altre prospettive nei precedenti capitoli, centrali e specifici del periodo che stiamo considerando. In prima battuta analizzeremo la differenza tra performance complesse costrette dai limiti del formato corto, ancora in parte imbrigliate nel dispositivo attrazionale, e performance che possono definirsi pienamente della *seconde époque*. Si tratta quindi di riprendere il tema del passaggio dal

cortometraggio al lungometraggio in stretto rapporto allo stile performativo e non più come passaggio da un'epoca all'altra. Si tratta inoltre di affrontare i temi del ritmo della performance, della gestualità e della mimica facciale, sia in rapporto ai due differenti formati, sia ai cambiamenti accorsi in termini di messa in scena. Lo spunto per questa prima parte sarà dato da una diatriba tra esercenti locali della città di Zurigo relativamente alla proiezione di due versioni de *Gli ultimi giorni di Pompei*, quella lunga del 1913 e quella corta del 1908, ambedue prodotte dalla casa di produzione Ambrosio e nostro oggetto d'analisi.

In un secondo momento ci contreremo sulle differenze tra performance della *seconde époque* e quelle espresse da alcuni attori del primo cinema di Griffith. A partire da una recensione del film *Padre* (Dante Testa – Gino Zaccaria 1912 I) di Malwine Rennert, torneremo sulla questione della differenza tra messa in scena in profondità all'europea e al montaggio analitico di scuola americana. Un motivo storiografico di primaria importanza, già analizzato in rapporto alla *mise en présence* nel corso del terzo capitolo, che fornirà qui il pretesto per analizzare le differenze a cui esso dà luogo in termini di energia e espressione performative.

In seguito analizzeremo invece la figura centrale di Lyda Borelli, rappresentativa degli stretti rapporti tra teatro e cinema negli anni Dieci, altro tema forte degli anni Dieci, ma ci occuperemo anche degli aspetti del suo cinema che più hanno a che fare con dimensioni altre rispetto a quella teatrale, che riguardano il corpo a corpo della sua performance con il dispositivo tecnologico e con quello estetico del diva film. In ultima battuta, invece ci occuperemo dell'autorialità dell'attore, ovvero della possibilità dell'attore della *seconde époque* di forgiare il proprio corpo cinematografico in maniera del tutto peculiare.

IV. 1. *Die letzten Tage von Pompeji* (il ritmo, il gesto e la mimica)

Il 20 settembre 1913, sulle pagine del *Tagblatt der Stadt Zürich* (TdSZ) compare per la prima nella parte alta della pagina una scritta più grande del solito con due punti di domanda ai lati, «?Die letzten Tage von Pompeji?», senza nessuna spiegazione d'accompagnamento.⁸²⁵ Si tratta di una pratica comune per l'epoca nel contesto zurighese per suscitare la curiosità del lettore. Il film annunciato sembra essere quel *Gli ultimi giorni di Pompei* (Eleuterio Rodolfi 1913 I), uno dei più grandi successi della *seconde époque*. Dopo il grande successo economico e di critica ottenuto da *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni 1912 I) che come abbiamo visto inaugura a Zurigo la pratica delle *première* riservate esclusivamente alla stampa, alcuni esercenti della città elvetica sembrano ben disposti a un nuovo sforzo economico per assicurarsi i diritti del kolossal di produzione italiana. Due giorni dopo, sullo stesso giornale, appare la stessa identica *reclame* sovrastata però da un annuncio vero e proprio, ancora più grande, della società Lichtbühne A.G. che dichiara che nei suoi due teatri (Central – Theater di Weinbergstrasse e il Theater di Badenerstrasse 14) avverrà la proiezione dello stesso film o, quantomeno, del film omonimo prodotto dalla «Filmgesellschaft Ambrosio».⁸²⁶ Una proiezione che, stando all'annuncio, stranamente non porta a un aumento dei prezzi del biglietto ed è accompagnata dal consueto programma («das übrige glänzende Programm»⁸²⁷). La scoperta di questi annunci, considerando le ben conosciute vicende nazionali e internazionali degli adattamenti del romanzo di Edward Bulwer, prodotti nello stesso momento dall'Ambrosio e dalla Pasquali di Torino, ci ha portati così in un primo momento a formulare l'ipotesi di trovarci di fronte all'uscita delle due

⁸²⁵ TdSZ, 20 settembre, nr. 221, p. 5.

⁸²⁶ TdSZ, 22 settembre, nr. 222, p. 5.

⁸²⁷ TdSZ, 22 settembre, nr. 222, p. 5.

pellicole.⁸²⁸ Il giorno dopo un'ulteriore reclame rivela però la fallacia della nostra facile congettura e svela l'arcano che si cela dietro questa guerra a colpi di annunci attraverso la seguente dichiarazione:

Vor 5 Jahren gab die Ambrosio-Film-Gesellschaft einen kleinen Film mit dem Titel "Die letzten Tage von Pompeij" heraus. Die Unvollkommenheiten, sowie sinnstörende, historische Unwahrheiten, die in dem Film zu Tage traten, veranlassten die obengenannte Firma, das herrliche und unerschöpfliche Thema der römischen Kultur neu zu bearbeiten und das Resultat ist ein 6aktiges Schauspiel. Der Unterschied zwischen dem neusten Werk und jenem Erstlingsversuch ist ein so gewaltiger, dass wir glaubten, hier gar keinen Vergleich heranziehen zu müssen. Die kleinliche Konkurrenz eines hiesigen Kinotheaters zwingt uns dazu. Die Firma Josph Lang hat das Monopol für den Film „Die letzten Tage von Pompeij“ in neuer Ausgabe für die Schweiz erworben und die Lichtbildtheater Zürcherhof und Löwenkino haben das Alleinrecht der Erstaufführung. Der Konkurrenzneid lässt die „Elektrische Lichtbühne“ jedoch nicht ruhen. Sie geht hin und sucht unter ihren ältesten Sachen den vor 5 Jahren erschienenen Film „Pompeij“ hervor, bläst den Staub ein wenig davon ab und glaubt nun, dem Publikum etwas Neues vorsetzen zu können. Um dem Publikum Enttäuschungen zu ersparen, machen wir aufmerksam auf diese Gebahren und zeigen an, dass die neue Filmschöpfung in 6 Akten „Die letzten Tage von Pompeji“ nur im Löwenkino und Zürcherhof gegeben wird.⁸²⁹

⁸²⁸ Il film della Pasquali nei paesi di lingua tedesca è distribuito sia con il titolo di *Jone* sia con quello di *Die letzten Tage von Pompeji*. Cfr. a tal proposito la Siegener Datenbank alla voce «Jone».

<http://www.fk615.221b.de/siegen/fg/show/filmdetails.php?language=de&FilmID=26435> (ultima consultazione: 05/01/2013). L'Ambrosio denuncia una violazione della legge del diritto d'autore ma solo in riferimento all'utilizzo del titolo in quanto il romanzo di Bulwer-Lytton era ormai privo di tutele del diritto d'autore. Per una ricostruzione delle vicende delle due pellicole rimando a Soro 1935 e Convents 1990: 5-8. La letteratura sul film è sterminata, rimandiamo comunque al classico Redi (a cura di) 1994 e in particolare al saggio di Vittorio Martinelli (1994).

⁸²⁹ «Cinque anni fa la società Ambrosio ha fatto uscire un breve film dal titolo "Die letzten Tage von Pompeij". Le imperfezioni, così come le fastidiose falsità storiche, che comparvero nel film, indussero la società soprannominata a rielaborare lo splendido e inesauribile tema della cultura romana e il risultato è uno spettacolo di sei atti. La differenza tra il nuovissimo lavoro e quel primo tentativo è talmente impressionante, crediamo, da non dover fare alcun paragone. La concorrenza meschina di una sala locale ci obbliga tuttavia a fare ciò. La società Joseph Lang ha ottenuto il monopolio della pellicola per la Svizzera e i cinema Zürcherhof e Löwenkino hanno ottenuto l'esclusiva per la prima proiezione. L'invidia della concorrenza non lascia tuttavia tranquilla l'Elektrische Lichtbühne. Questa società tira fuori tra le sue più vecchie offerte il film "Pompeij" vi soffia un po' la polvere e crede ora di poter offrire qualcosa di nuovo. Per risparmiare delusioni al pubblico, rendiamo noto questo comportamento e annunciamo che la nuova creazione cinematografica in 6 atti "Die letzten Tage von Pompeji" sarà offerta soltanto nei Löwen-kino e Zürcherhof» (TdSZ, 23 settembre, nr. 223, p. 5). L'annuncio è firmato da Hipley (Zürcherhof), H. Pfenninger (Löwen-kino) e Joseph Lang (Monopolfilmvertrieb, Zürich, Bahnhofplatz 1).

La società Lichtbühne, infatti, non ha in programma uno dei due lungometraggi di produzione italiana, bensì la pellicola Ambrosio prodotta nel 1908. Stando all'annuncio sopracitato, infatti, sembrerebbe che la stessa società Lichtbühne non sia riuscita ad accaparrarsi i diritti dal distributore Joseph Lang e che abbia deciso di rispondere, con grande furbizia, con la programmazione del film omonimo per sfruttare il prevedibile battage pubblicitario della concorrenza e, di conseguenza, confondere il pubblico. La furbata è presto rivelata, ma la battaglia non si ferma certo qui. Il 24 settembre, infatti, a risposta delle accuse, la società Lichtbühne pubblica un nuovo annuncio in cui dichiara:

Unsere einzige Antwort auf die geschmacklose Anzapfung einer sensationslüsternen Konkurrenz ist heute und folgende Tage in beiden Theatern ein vollständig neues Exemplar des Films: Die letzten Tage v. Pompeji hergestellt in den Ateliers Ambrosio Turin. Keine Preistreibereien sondern Preise der Plätze wie gewöhnlich.⁸³⁰

E l'annuncio prosegue difendendo la scelta delle due sale dichiarando:

Wir bringen in 20 Minuten Spielzeit den gesamten Inhalt des 6aktigen Films der Konkurrenz, dazu aber ein weiteres erstklassiges grosses Programm. [...] Unsere Parole ist: Grösste Abwechslung in den Darbietungen ohne jede Preiserhöhung.⁸³¹

⁸³⁰ «La nostra unica risposta al fiume di parole di una concorrenza sensazionalistica e di cattivo gusto è oggi e nei prossimi giorni nei nostri due teatri un nuovo esemplare del film: *Die letzten Tage v. Pompeji* prodotta negli atelier della Ambrosio di Torino. Nessun aumento di prezzo, bensì prezzi usuali dei posti» (TdSZ, 24 settembre, nr. 224, p. 7).

⁸³¹ «Noi portiamo in venti minuti di spettacolo il contenuto complessivo dei sei atti della concorrenza, in aggiunta inoltre un ampio programma di prima classe. Il nostro motto è: la più grande varietà dell'offerta senza alcun aumento del prezzo» (TdSZ, 24 settembre, nr. 224, p. 7).

Fig. IV/1-2-3: Annunci TdSZ relativi alla querelle relativa alla programmazione delle due versioni de Die letzten Tage von Pompeji/Gli ultimi giorni di Pompei (22-23-24 settembre 1913)

22. September 1913. Tagblatt der Stadt Zürich Nr. 222. Seite 5.

Central-Theater Weinbergstrasse **Lichtbühne** **THEATER 14 Badenerstrasse 14**

Ab Montag den 22. September in beiden Theatern:

Die letzten Tage von Pompeji

Hergestellt in den Ateliers der italien. Filmgesellschaft Ambrosio. **Sowie das übrige glänzende Programm**

Preise der Plätze nicht erhöht **Preise der Plätze nicht erhöht**

23. September 1913. Tagblatt der Stadt Zürich Nr. 223. Seite 6.

Vor 5 Jahren

gab die Ambrosio-Film-Gesellschaft einen kleinen Film mit dem Titel

„Die letzten Tage von Pompeji“

heraus. Die Unvollkommenheiten, sowie sinnlose, historische Unwahrheiten, die in dem Film zu Tage traten, veranlassten die obengenannte Firma, das herrliche und menschliche Thema der römischen Kultur neu zu bearbeiten und das Resultat ist ein

6aktiges Schauspiel.

Der Unterschied zwischen dem neuesten Werk und jenem Erstlingsversuch ist ein so gewaltiger, dass wir glauben, hier gar keinen Vergleich herstellen zu müssen.

Die kleinliche Konkurrenz

eines hiesigen Kinotheaters zwingt uns dazu.

Die Firma Joseph Lang hat das Schauspiel für den Film „Die letzten Tage von Pompeji“ in neuer Ausgabe für die Schweiz erworben und die Lichtbildtheater **Zürcherhof** und **Löwenkino** haben das Abdruckrecht der Zensurbehörde.

Der **Konkurrenzneid** lässt die „Elektrische Lichtbühne“ jedoch nicht ruhen. Sie geht hin und sucht unter ihrem ältesten Sachen den vor 5 Jahren erschienenen Film „Pompeji“ hervor, bläst den Staub ein wenig davon ab und glaubt nun, dem Publikum etwas Neues vorsetzen zu können.

Um dem Publikum **Enttäuschungen** zu ersparen, machen wir aufzukam auf dieses Gebahren und zeigen an, dass die neue Filmsehzyklus in 6 Akten

„Die letzten Tage von Pompeji“

Löwenkino und Zürcherhof

gegeben wird.

Hochachtungsvoll
Hilsey, Zürcherhof. H. Pfenniger, Löwen-Kino. Joseph Lang, Monopollinhaber, Zürich, Balahofstr. 1.

Lichtbühne

Central-Theater Weinbergstrasse **THEATER 14 Badenerstrasse 14**

Unsere einzige Antwort

auf die geschmacklose Annahme einer sensationellsten Konkurrenz ist

Heute und folgende Tage in beiden Theatern
als
vollständig neues Exemplar des Films:

Die letzten Tage v. Pompeji

Hergestellt in den Ateliers **Ambrosio** Turin.
Keine Preisbereinigung sondern Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Wir bringen in 50 Minuten Spielzeit den gesamten Inhalt des 6aktigen Films der Konkurrenz, dazu aber ein weiteres artistisches grosses Programm.

Central-Theater Theater Badenerstrasse 14

u. u. u. u.

Denn alle Schuld rächt sich auf Erden **Die schwarze Natter**

Socials Drama in 5 Akten von Hans Heiler, Bern. 1911-12 Sensationsvolles Detektivdrama in 4 Akten. 1910-11

und die weiteren erstklassigen Spielpläne.

Unsere Parole ist: Grösste Abwechslung in den Darbietungen ohne jede Preiserhöhung!

Si tratta ovviamente di retorica pubblicitaria, ma è alquanto interessante notare all'interno di questa guerra concorrenziale senza esclusione di colpi, come nel 1913 il dibattito tra cortometraggio e lungometraggio non sia ancora del tutto esaurito: perché propinare un'ora e mezza di spettacolo quando è possibile

offrire allo spettatore un adattamento molto più corto del romanzo e di qualità senza sacrificare la varietà del programma? Questo è l'argomento centrale portato avanti da un esercente che comunque aveva giocato un ruolo di primo piano nel passaggio dal formato corto a quello lungo a Zurigo a partire dalla programmazione dei film di Asta Nielsen.

Si di fronte in primo luogo, come dicevamo, a retorica pubblicitaria ma, forse, anche a un diverso modo di interpretare una pellicola come *Gli ultimi giorni di Pompei* che non sembra puntare prioritariamente sulla presenza di un determinato interprete o di un particolare personaggio, quanto piuttosto sulla riproposizione di un mondo, quello dell'antica Roma del romanzo di Bulwer, attraverso il medium cinematografico. Diciamo riproposizione perché, come molti storici hanno ormai dimostrato, la pellicola dell'Ambrosio e le altre del genere peplum di quegli anni non portano sugli schermi soltanto una tradizione narrativa e drammatica molto popolare dell'epoca, ma anche un repertorio iconografico molto diffuso in pittura e nell'illustrazione.⁸³² Si tratta infatti di rendere visibile la Storia antica secondo coordinate già ampiamente conosciute ma rimediate grazie al mezzo cinematografico. Con *Gli ultimi giorni di Pompei* ci troviamo di fronte, più che a una logica narrativa, a una logica illustrativa, come Jean Mitry ha ben intuito qualche anno or sono.⁸³³ Gli annunci zurighesi, al di là della bagarre, mettono in rilievo, ostentano, proprio questo carattere illustrativo della pellicola, proponendo, cosa assai rara, disegni e illustrazioni spettacolari di inquadrature del film. Oltre a ciò, essi non nascondono né la componente attrazionale – sottolineando la spettacolarità delle scene dell'eruzione vesuviana, la presenza di scene di massa e dei leoni nell'arena – né le componenti narrativa e drammatica, ma sembrano porle in secondo piano

⁸³² Su rapporti tra pittura e *Quo vadis?* cfr. Blom 2001: 281-296. La traduzione del peplum è forte anche in teatro e non abbandona mai i teatri d'Europa. Cfr. Mayer 1994. Per una bibliografia generale sul genere peplum rimandiamo a Michelakis – Wyke 2013, Solomon 2001; Wyke 1997 nonché al pregevole Lochman – Späth – Stähli (a cura di) 2008.

⁸³³ Mitry 1967: 400. A tal proposito si veda anche Sorlin 2008: 100-102.

rispetto a questa volontà di offrire delle vere e proprie visioni storiche. Illustrazione, *in primis*, attrazione e narrazione a seguire, quindi. Elementi che troviamo già a partire nella versione del 1908.

Perché allora non dare ragione all'annuncio del Lichtbühne? Perché offrire uno spettacolo così lungo? Certo la versione del 1913 è frutto di uno sforzo produttivo molto maggiore e raggiunge risultati a livello di messa in scena molto più curati spettacolari. Essa è inoltre pensata per rappresentare l'ingrediente fondamentale della *séance*, mentre la pellicola del 1908 è pensata sì per essere un'opera di spicco, ma ancora inserita all'interno di un programma composto sul modello del varietà. Ma siamo sicuri che la differenza sia tutta qui? Crediamo proprio di no. Crediamo invece che grazie al confronto di queste due pellicole emergano alcune delle differenze principali che caratterizzano un tipo performance, diciamo così, di transizione come quella del 1908, e una performance di soli cinque anni più tardi che appartiene a tutti gli effetti alla temperie della *seconde époque*. Ma non solo. È proprio grazie a questo confronto analitico, accompagnato da uno studio di alcuni fonti contemporanee, che vorremmo far emergere un aspetto non sempre tenuto nella dovuta considerazione dagli storici del cinema e relegato sovente a giudizi sommari: quello dell'importanza della performance attoriale, al di là del fenomeno divistico già analizzato attraverso i forzuti, all'interno di uno dei generi di più grande successo all'inizio degli anni Dieci: il genere peplum.

Per quanto concerne il primo punto, ovvero il confronto tra il formato breve e quello lungo, partiamo dalla considerazione di Brewster e Jacobs i quali scrivono che «actors in the one-reel film were given many fewer opportunities to dwell on situations, to hold poses or develop elaborate sequences of them».⁸³⁴ Un giudizio che condividiamo a pieno ma che forse meritava, se non uno studio *ad hoc*, quantomeno considerazioni più approfondite. I due studiosi infatti decidono di glissare su tale questione dandola quasi per scontata. Il confronto

⁸³⁴ Brewster – Jacobs 1997: 16.

tra le due opere, invece, dimostra proprio come i due formati siano alla base di differenti tipologie di performance, non soltanto dal punto di vista stilistico, ma anche dal punto di vista della costruzione del rapporto tra schermo e sala. Il confronto è stabilito a partire da due copie, la prima consultata negli archivi del museo del cinema di Amsterdam, la seconda nella Biblioteca del DAMS dell'Università di Torino.

Innanzitutto, partiamo da un elemento della *mise en présence* già analizzato in precedenza, ovvero il prologo visuale. Nel caso della versione del 1908, ci troviamo di fronte a una soglia iniziale che dimostra la natura di vero e propria opera di transizione tra la cinematografia-attrazione e il cinema della *seconde époque*. Dopo il cartello iniziale, infatti, abbiamo dei veri e propri prologhi visuali in cui al nome del personaggio e al logo Ambrosio sono affiancati gli attori con il costume di scena, mostrati in un atteggiamento che accenna appena al carattere del loro personaggio. Se da un parte i prologhi visuali accennano all'attore al lavoro, non lo mettono in risalto in quanto artista, mantenendolo nell'anonimato e soprattutto non instaurano una strategia comunicativa chiarissima con lo spettatore. La presenza dell'attore nel prologo non sembra essere pensata per accompagnare lo spettatore nella finzione, quanto piuttosto, secondo una logica della cinematografia-attrazione, per rendere riconoscibili i personaggi (fig. IV/4-5-6-7-8).





Fig. IV/4-5-6-7-8

Il prologo visuale della versione del 1913 è invece alquanto originale e sfugge alla categorizzazioni fatte nel capitolo precedente. Esso ritrae un uomo anziano e barbuto seduto su un muro con una falce in mano e una clessidra al suo fianco, chiara allegoria della morte che incombe su Pompei (fig. IV/9).



Fig. IV/9

La presentazione degli interpreti principali e dei relativi personaggi è lasciata alla didascalia successiva e soprattutto alle prime immagini del film.

Nella versione del 1908 la didascalia che precede la prima scena è la seguente:

De eerste liefde van Claucus voor de Griekin Jone. De jaloerschheid van den Egypt. Priester Arbaces. De blinde Nydia⁸³⁵

A cui segue un tableau costruito in profondità con le scenografie dipinte fortemente prospettiche di Decoroso Boninfanti.⁸³⁶ Profondità ulteriormente accentuata grazie alla disposizione dei differenti attori su cinque assi differenti perpendicolari alla macchina da presa.

Questa scena rappresenta un esterno pompeiano. Alla sinistra del quadro, in piano ravvicinato ma a figura intera, Glauco e Claudio discutono amabilmente. Nel frattempo, essi si rivolgono con lo sguardo e accennano con movimenti delle mani o con più ampi gesti delle braccia allo spettacolo urbano a cui stanno assistendo, ovvero al brulicare di persone prese nel loro affaccendarsi quotidiano (fig. IV/10).



Fig. IV/10

⁸³⁵ Il primo amore di Glauco per la ragazza greca Jone. La gelosia dell'egiziano Arbace. La cieca Nidia.

⁸³⁶ Per questo e altri materiali relativi ai due film faccio riferimento agli archivi del Museo del Cinema Muto di Torino. Il materiale è stato pubblicato on-line nella sezione "Documenti del cinema muto torinese". LINK: <http://www.museocinema.it/collezioni/Muto.aspx> (ultima consultazione 05/01/2014).

Dalla profondità di campo si porta in primo piano il personaggio di Jone, con il relativo seguito, che viene accolto da Claudio con un saluto romano e da Glauco con un accenno d'inchino (fig. IV/11-12).



Fig. IV/11-12

Una volta che Jone si allontana, i due personaggi si spostano verso il centro del quadro. Ora il loro scambio, non più contrappunto del tableau urbano o semplice rituale mondano, diviene il fulcro della scena e della comunicazione tra schermo e sala. La gestualità diviene altamente significativa, si passa infatti da un gestualità coreografica, a una gestualità dialogica ed espressiva. Claudio si porta la mano sulle labbra e con la testa rivolta verso il cielo scocca un bacio, a significare con tutta probabilità la grazia della giovane greca,⁸³⁷ mentre Glauco, dopo aver indicato con il braccio teso in direzione di Jone, il pugno chiuso vicino al petto a indicare con un gesto alquanto convenzionale la sua passione per la donna.⁸³⁸ Claudio risponde con un ampio gesto convenzionale

⁸³⁷ Dane Barnett che ha compiuto uno studio importante sul gesto nel teatro del Settecento e dei primi dell'Ottocento, studio molto influente per gli sviluppi dell'opera di Brewster e Jacobs (1997) distingue le seguenti tipologie di gesto: gesti indicativi, gesti imitativi, gesti espressivi, gesti di allocuzione, gesti di enfasi, gesti di esordio, gesti di terminazione, gesti complessi. Cfr. Barnett 1987: 26-87.

⁸³⁸ Uno studio all'apparenza bizzarro ma di grande valore sul gestire antico è quello di Andrea De Jorio 2002 scrive una vera e propria archeologia del gesto a partire dalla gestualità dei suoi compaesani. Lo studioso non rinuncia nemmeno a trattare il gesto osceno dimostrando che alcune dei gesti della tradizione napoletana, quali le famose corna, derivano proprio dall'antichità.

che sembra indicare empatia nei confronti della passione del compagno.⁸³⁹ La gestualità, in cui risponde a un principio “atmosferico”, tende a restituire nel minor tempo possibile la situazione drammatica iniziale da cui scaturirà tutto il dramma. Una buona parte degli spettatori e delle spettatrici può contare su una conoscenza pregressa della trama del film, o quantomeno può sperare di avere un aiuto da parte degli annunci o dal programma di sala, eventualmente preparati dall’ercente, ma gli attori devono comunque tendere alla chiarezza e all’essenzialità. Il principio è quello dell’estrema «Lesbarkeit des Körperausdrucks» (leggibilità dell’espressione),⁸⁴⁰ di chiara ascendenza pantomimica (fig. IV/13-14).⁸⁴¹



Fig. IV/13-14

La versione del 1913 in apertura dichiara la fonte narrativa del film e anticipa in un seconda didascalia la prima scena collocando le vicende in un determinato contesto spazio-temporale.⁸⁴² La prima inquadratura (o illustrazione) colpisce

⁸³⁹ L’attore si porta la mano con le dita chiuse vicino alle labbra e alzando il braccio verso il cielo, un chiaro gesto che nella lingua italiana dei segni sta a indicare un apprezzamento di tipo sensuale. Sul linguaggio dei gesti nella cultura italiana rimando alla voce “Gesti” dell’Enciclopedia Treccani e alla relativa bibliografia. LINK: http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/ (ultima consultazione 07/01/2014).

⁸⁴⁰ Kessler 1998: 15-28. Frank Kessler si confronta in particolare con il manuale di pantomima di Charles Aubert (1901). Sulla gestualità delle origini si rimanda anche a Dagrada 2010: 294-320.

⁸⁴¹ A suggerire prudenza con l’utilizzo del termine è l’ottimo saggio di Ben Brewster (2003).

⁸⁴² «L’anno 79 dopo Cristo. La via Domitia a Pompei».

soprattutto per l'incredibile vicinanza della macchina da presa rispetto alla versione precedente, tanto che le due comparse più a ridosso dell'obiettivo risultano praticamente in piano americano. Notevole è anche la presenza, oltre che di fondali accuratamente dipinti, di scenografie tridimensionali che conferiscono all'immagine ulteriore profondità e una dimensione aptica molto accentuata.⁸⁴³ In particolare, una delle due comparse all'estrema sinistra, grazie alla presenza di una superficie marmorea al limitar del quadro, sembra fuoriuscire dallo stesso per protendersi verso lo spettatore. L'*imprinting* diegetico sembra di essere di fronte a una di quelle immagini descritte da Victor Stoichita ne *L'invenzione del quadro*, in cui il soggetto rappresentato sembra rompere lo spazio della rappresentazione stessa e andare verso lo spettatore (fig. IV/15).⁸⁴⁴



Fig. IV/15

⁸⁴³ Sulla nascita, lo sviluppo e la poliedricità del concetto di aptico in Estetica rimandiamo a Pinotti 2009.

⁸⁴⁴ Cfr. Stoichita 1998 (1997).

Analizzando questa prima immagine in rapporto all'inizio del film del 1908 sembra che in pochissimi anni l'occhio dello spettatore iscritto nella (rap)presentazione sia divenuto, oltre che capace di una visione aptica, anche più «metodico» e meno «curioso».⁸⁴⁵ Il cinema della *seconde époque*, anche senza sfruttare il primo piano, il montaggio e arditi punti di vista della macchina da presa riesce comunque a conferire ai corpi una certa consistenza, uno spessore inedito e soprattutto riesce a gerarchizzare la visione, a focalizzare l'attenzione dello spettatore senza rinunciare alla ricchezza del quadro.

In generale la scena sfrutta ancor di più la profondità di campo. Proprio dalla profondità di campo giungono i due protagonisti, confondendosi con le altre comparse, finché, ancora lontani dai piani ravvicinati, si soffermano a parlare con due donne. Accomiatatisi dalle due pompeiane, i protagonisti si avvicinano sempre più alla macchina finché una didascalia interrompe il flusso delle immagini: «Gluco il più bello. Claudio il più elegante». I personaggi sono così caratterizzati. Giunti a ridosso dell'obbiettivo, laddove erano situati i primi personaggi, altre due donne li osservano con cupidigia e, dopo un saluto, ognuna delle due donne si intrattiene con i due protagonisti. La disposizione degli attori mette in evidenza Gluco rispetto a Claudio, con quest'ultimo passato in secondo piano rispetto al primo, per motivi drammaturgici. La donna che incontra Gluco è la bella Ione e quindi è necessario che l'incontro stesso sia posto in evidenza. Una volta accomiatatisi dalle due donne, Claudio si avvicina ancora all'amico (fig. IV/16-17).

⁸⁴⁵ Sulla distinzione tra occhio curioso e occhio metodico rimandiamo sempre a Stoichita 1998 (1997).



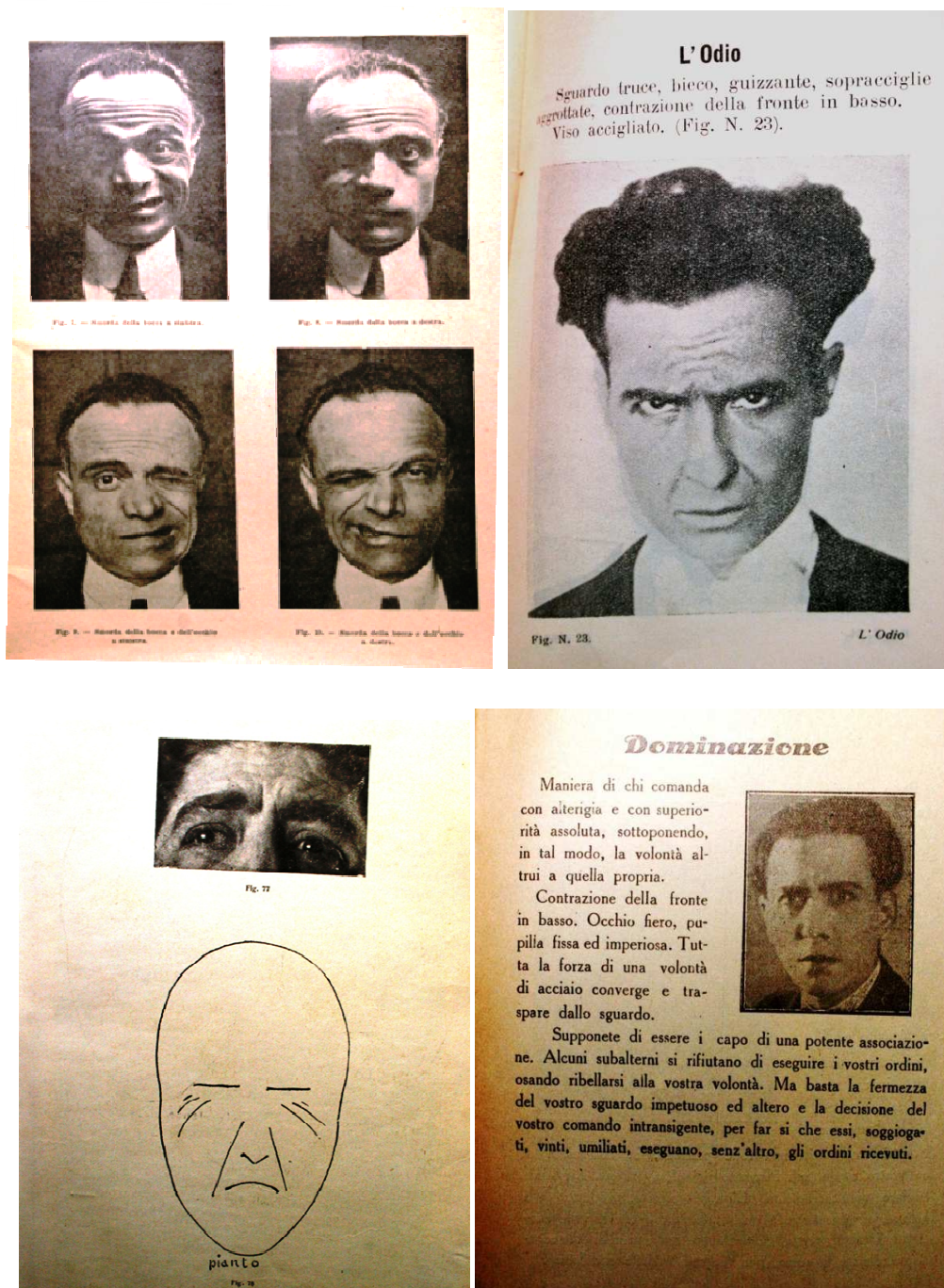
Fig. IV/16-17

La distanza ravvicinata rispetto all'obiettivo fa vivere allo spettatore la dimensione intima che tra loro si instaura in seguito all'incontro con le due donne. Due soli gesti appaiono chiaramente visibili, ovvero l'indicazione delle due donne che si dirigono in profondità di campo da parte di Claudio e una pacca sulla spalle che precede l'uscita dal campo dei due personaggi. Due gesti piuttosto visibili che comunque appaiono plausibili anche come accompagnamento del discorso verbale, quantomeno tra due interlocutori di cultura latina. Il resto della comunicazione è tutta affidata all'espressività facciale che accompagna il loro scambio verbale. Proprio l'espressività facciale è uno degli elementi su cui si concentrano molte delle raccomandazioni e degli esercizi degli autori dei manuali per aspiranti attori. L'espressività del viso è una delle qualità maggiormente richieste a un novello attore cinematografico, una caratteristica che maggiormente distingue la sua recitazione da quella teatrale.⁸⁴⁶ I commentatori del tempo, infatti, sono ormai consapevoli che l'obiettivo è un dispositivo che può rivelarsi assai impietoso. Uno spettatore odierno forse non riesce a rendersi conto della enorme differenza tra le possibilità espressive degli attori della versione del 1908 e di quella del 1913. Proprio il grande spazio riservato dai manuali all'espressività del viso, anche in

⁸⁴⁶ Oltre ai già citati manuali d'area italiana di Azzurri, Simonetti e Galasso, Guerzoni e Battista (cfr. cap. III) rimandiamo su tale argomento anche per l'area tedesca al di manuale di Oskar Diehl (1922). Sulla manualistica nel contesto britannico rimandiamo a Sargeant 2002: 311-320. Si cfr. anche Bordewijk 2002: 303-308.

un momento in cui l'odierno primo piano, almeno in Europa, è lungi dall'affermarsi, è rivelatore del grande effetto suscitato dell'avvicinamento della macchina da presa al corpo dell'attore negli spettatori coevi.

Fig. IV/18-19-20-21: Immagini relative agli esercizi di allenamento dei muscoli facciali e dell'espressività del viso dei manuali di Azzurri (1917); Guerzoni (1928); Simonetti – Galasso (1923); Battista (1930)



Un critico de *Il Maggese Cinematografico* di Torino sottolinea proprio la grande mobilità del volto dell'attore protagonista Ubaldo Stefani:

Ciò che è doveroso fare, è porgere un complimento ai direttori per la convenientissima scelta delle figure principali e più spiccanti sulla trama dell'azione. Buona in tutte le scene è l'espressione dei tratti di Glauco, Sig. Stefani, *l'alterazione muscolare del volto è visibilissima*.⁸⁴⁷

La scoperta dell'attore in Europa significa anche la scoperta del volto, della mimica. Basti pensare alle già citate critiche sulla rivista *Kinema* relative alla *mise en présence* del corpo di Bassermann in *Der Andere* che, secondo la critica, sembra restituire una performance e un volto visti attraverso una lente d'ingrandimento.⁸⁴⁸ Lo stesso Albert Bassermann lo ritroviamo come modello per un articolo del 1914 dedicato proprio alla fisionomia del volto (fig. IV/22).⁸⁴⁹

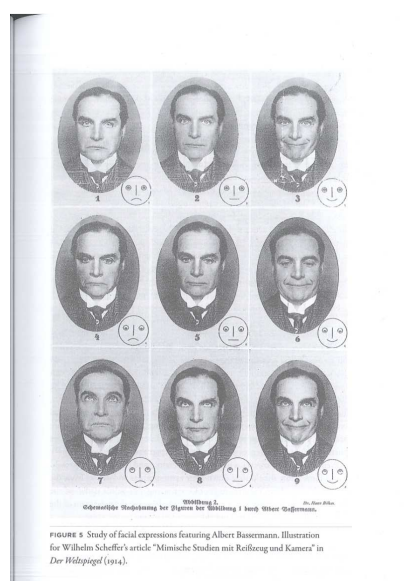


Fig. IV/22

⁸⁴⁷ *Il Maggese cinematografico*, a. I, n. 10, Torino, 10 settembre 1913, p.12. Corsivo nostro.

⁸⁴⁸ Cfr. il quarto paragrafo del secondo capitolo del nostro lavoro. La metafora della lente d'ingrandimento in associazione al primo piano torna anche in *Azzurri 1917*.

⁸⁴⁹ Si tratta di uno studio sulle espressioni facciali con Albert Bassermann a corredo di un articolo di Wilhelm Scheffer intitolato «Mimische Studien mi Reißzeug und Kamera» e pubblicato in *Der Weltspiegel* nel 1914. La foto si trova in Schweinitz 2011: 69. Cfr. Thielemann 2004 (1913).

Nella versione del 1908, l'azione è inevitabilmente alquanto compressa. Senza alcun cambio di veduta, infatti, lo spettatore è messo nelle condizioni di scorgere appena il personaggio di Arbace in profondità di campo che con una sequenza gestuale – invero non molto visibile perché simultanea rispetto all'incontro tra Arbace e Jone – esprime chiaramente il disappunto, la rabbia e il desiderio di vendetta nei confronti di Glauco. Subito dopo, il personaggio di Nidia, che prima intravedevamo in profondità di campo, si avvicina ai protagonisti. Glauco la vede e si rivolge verso l'obiettivo. In seguito, l'attore si porta verso il centro del quadro e accarezza Nidia. Nidia si sposta in seguito ai bordi del quadro. Il gestire dei due attori in questo frangente è alquanto chiassoso e difficile da decifrare. Esso si compone soprattutto di gesti cosiddetti di «pointing», quasi alla maniera oratoria, alquanto vivaci e veloci.⁸⁵⁰ Gesti che indicano in direzione di Nidia, il soggetto del loro interloquire e, alla fine, la direzione di marcia da intraprendere (fig. IV/23-24). In generale la prima veduta appare ricchissima di informazioni. Sul finire della stessa lo spettatore non è messo nelle condizioni di cogliere sempre le sfumature dell'agire attorico, il cui tempo musicale da «Presto» che era si trasforma in «Prestissimo».⁸⁵¹



Fig. IV/23-24

⁸⁵⁰ Su questo e altri temi relativamente all'oratoria romana cfr. Aldrete 1999.

⁸⁵¹ Facciamo riferimento a Schweinitz 1992 (1913).

I gesti e le pose, oltre a risultare alquanto convenzionali, sono inanellati uno dietro l'altra senza tregua. Il «montaggio del cliché» interpretativo funzionante nella prima parte sembra ora esplodere.⁸⁵²

Nella versione del 1913 il ritmo è completamente differente e il gesto convenzionale, talora ostentato, appare soltanto nei momenti fortemente drammatici. Un esempio lo si trova nella scena in cui Nidia scopre l'amore tra Glauco e Jone. A una didascalia che recita "le spine della gelosia" segue una scena in cui, in profondità di campo sulla destra, scorgiamo i due amanti. Nidia compare da una tenda in figura intera ma più vicina all'obiettivo della macchina da presa. La scoperta dell'interesse dell'amato per Jone porta Fernanda Negri-Pouget a compiere una sequenza gestuale in cui si esprime la volontà del personaggio di accertarsi di ciò che all'inizio era solo un sospetto (fig. IV/25), la disillusione a scoperta avvenuta (fig. IV/26), la disperazione (fig. IV/27) e, infine, lo scoramento (fig. IV/28). La sequenza di pose appare piuttosto accentuata. In particolare, la posa in figura IV/27 non è lontana dallo stile convenzionale importato dal teatro ottocentesco e riprende quella dell'attrice nell'omologa scena della versione precedente.

⁸⁵² Riprendo il termine da D'Angelo 2012: 30-34.



Fig. IV/25-26-27-28

Le scene sono comunque risolte in maniera del tutto differente: soltanto nella versione più tarda siamo di fronte a una messa in evidenza, grazie alla scelte registiche, del pathos emotivo dell'attrice. Fernanda Negri-Pouget può offrire infatti una performance che preannuncia alcuni tratti della già citata recitazione senza freni delle dive italiane.⁸⁵³ La frontalità dell'attrice nei confronti dell'obbiettivo si configura infatti come un vero e proprio confronto tra la sua recitazione e quest'ultimo, quasi una sfida. Nel 1908 la performance dell'attrice si perde invece per la lontananza di quest'ultima dall'obbiettivo e soprattutto per la presenza del personaggio di Glauco che non permette drammaturgicamente di dispiegare eccessivamente l'effetto.

In tutte e due le versioni appare il tentativo degli attori che interpretano Glauco e Claudio di restituire quell'*habitus* nobile, altero, elegante,

⁸⁵³ Cfr. Lauwert 2000.

caratteristico del patriziato romano imperiale.⁸⁵⁴ Il tentativo appare alquanto goffo nella versione del 1908, mentre ha successo nella versione del 1913. Nel primo caso, infatti, il ritmo intenso del gestire degli attori non riesce a far emergere il loro carattere nobile del personaggio. Anche nella scena in cui i personaggi di Glauco e di Claudio sono contrapposti ai bettolieri – forsennati nel loro gestire – la loro distinzione si limita a un gestire leggermente più pulito, a una posa e a una mimica (in particolare di Mozzato) che denotano quello che i manuali definiscono un atteggiamento di «dominazione» da parte del protagonista (fig. IV/29-30).⁸⁵⁵



Fig. IV/29-30

Nella versione del 1913, il ritmo lento nell'incedere, la mimica rispettosa del decoro e un gestire parco degli attori riescono a conferire ai personaggi di Claudio e, in particolare, di Glauco la giusta connotazione aulica. Il loro è uno stile talora enfatico, tuttavia mai scomposto o esuberante come nella prima versione dell'Ambrosio, in linea con le indicazioni dei manuali di area italiana per aspiranti attori e attrici che raccomandano particolare contegno e decoro per

⁸⁵⁴ Cfr. Brillant 1963. Il fascino della performance del *peplum* sembra fondata proprio sulla ricostruzione da parte dell'interprete di un habitus fatto di cliché e tramandato da una tradizione iconografica a teatrale secolare. Sul concetto di “*habitus*” rimandiamo a Bourdieu 1984.

⁸⁵⁵ Cfr. Azzurri 1917: 25-29.

quello che è definito come il «gestire antico», contrapposto a un più sfaccettato «gestire moderno».⁸⁵⁶

L'unica eccezione in questo senso del film di Rodolfi è costituita dalla scena di pazzia indotta dal filtro di una fattucchiera propinato da Nidia a Glauco. In questo frangente, Ubaldo Stefani compie un assolo recitativo invero non felicissimo dal punto di vista attoriale, che funge però da configurazione ostentativa in quanto permette di ammirare l'attore al lavoro per il dispiegamento degli effetti, un po' come nelle morti in scena pocanzi analizzate. In questo frangente il protagonista appare alquanto eccessivo, per motivi drammaturgici, e non si cura di evitare lo sguardo in macchina, seppur di sfuggita (fig. IV/31-32-33-34).



Fig. IV/31-32-33-34

⁸⁵⁶ Il termine «dominazione» compare, oltre che nel manuale di Battista (1931: 53), anche in un esercizio pratico del manuale di Simonetti e Galasso (1923: 129) relativo però all'espressività del viso.

La pazzia concede all'attore italiano della *seconde époque* di venire meno all'interdizione dello sguardo in macchina.⁸⁵⁷ Non è però uno sguardo rivolto direttamente allo spettatore ma finalizzato a rendere al meglio la perdita di controllo e contegno da parte del protagonista. La rottura del *frame* finzionale sembra essere finalizzata al rendere al meglio la pazzia del personaggio e forse non è nemmeno intenzionale in quanto si tratta di un'"occhiata" più che di uno sguardo in macchina. La «theatricality» dell'immagine non è quella tipica della cinematografia-attrazione.⁸⁵⁸

Nella stessa scena del 1908, invece, Umberto Mozzato rivolge lo sguardo in macchina in maniera palese e addirittura si avvicina barcollando all'obiettivo rompendo la grandezza scalare, propria del dispositivo in *trompe l'œil* teorizzato da Sirois-Trahan, mantenuta lungo tutto il corso del film. In questo caso non siamo di fronte a una semplice rottura di una precaria quarta parete e l'interpellazione nei confronti dello spettatore appare di una violenza diretta, finalizzata allo shock dello stesso: l'interprete, proprio nel culmine della sua performance appare ancora imprigionato nel corpo del film attrazionale, appare come appendice del dispositivo attrazionale (fig. IV/34-35-36-37).



⁸⁵⁷ Già Azzurri (1917: 13) dichiara con fermezza che lo sguardo in macchina è interdetto.

⁸⁵⁸ Sul concetto di *theatricality* rimandiamo a Fried 1980.

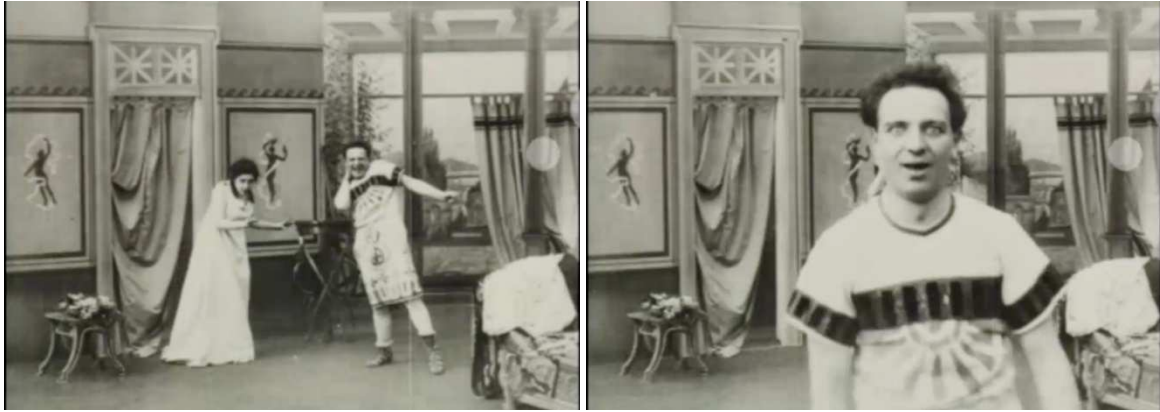


Fig. IV/34-35-36-37

Grazie al lungometraggio, il genere peplum può offrire non soltanto sofisticate (e fotorealistiche) visioni storiche di Roma antica, con il corollario di attrazioni visuali che abbiamo già ricordato, ma può anche mettere in grande evidenza uno degli elementi fondamentali di questa cultura: il linguaggio del corpo, il suo gestire, la sua espressività. Elementi che, insieme al portamento, erano parte fondamentale della vita pubblica, nonché segno di distinzione sociale nell'antica Roma.⁸⁵⁹

Siamo lontani da quel «codice istrionico», per dirla alla Pearson, per molti commentatori attribuito della produzione europea coeva, che appare definizione appropriata soltanto se riferito allo stile degli attori del film del 1908.⁸⁶⁰ Ci troviamo di fronte, piuttosto, a un gestire sì latino, come direbbe Eileen Bowser, ampio, talora ostentato; un gestire, un incedere, un posare indirizzati anche all'effetto pittorico, talora oggetto di critiche velatamente razziste da parte dei commentatori anglosassoni o tedeschi, ma attento al decoro e soprattutto in linea, se non con una rappresentazione realistica della romanità, quantomeno con una rappresentazione attendibile della stessa rispetto agli

⁸⁵⁹ Cfr. Brilliant 1963. Come ampiamente attestato dalle raffigurazioni antiche, il gesto – ma anche la posa – costituivano nella Roma antica un vero e proprio medium dell'ostentazione di rango.

⁸⁶⁰ Cfr. Pearson 1992.

orizzonti d'attesa del pubblico di allora.⁸⁶¹ Dobbiamo pensare, infatti, che a Roma, l'oratoria e il linguaggio corporeo di cui si fa portatrice avranno un grandissimo peso nella sfera pubblica. Un peso che sarà tramandato non solo dall'arte romana giunta fino a noi, ma anche attraverso i trattati di retorica ispirata alle fonti antiche e, soprattutto, dall'iconografia di Roma antica diffusasi in epoca moderna. Il medium cinematografico agli albori degli anni Dieci, grazie all'immagine indessicale, all'effetto di realtà coadiuvato da un'attenzione tutta particolare nei confronti del profilmico, costituisce però un salto di qualità notevole rispetto alle rappresentazioni fino ad allora conosciute di questo aspetto della cultura antica.

In pochissimi anni il passaggio dal corto al lungometraggio permette così di riproporre ancora più magnificamente un patrimonio iconografico già conosciuto, un patrimonio passibile di contemplazione da parte dello spettatore, che conserva tratti attrazionali ma subordinati a una resa spettacolare di un universo diegetico. I conseguenti mutamenti della messa in scena, come abbiamo visto, permettono però anche di restituire con grande cura non solo visioni più grandiose, ma anche una dimensione intima dei personaggi che le popolano, il costume che li contraddistingue e le passioni che li agitano, permettono insomma di mettere in evidenza, come non era mai accaduto prima d'ora, l'attore contemporaneo in quanto mezzo privilegiato per restituire scampoli d'antichità allo spettatore del primo Novecento.

⁸⁶¹ Occorre rimarcare che la Bowser (1990: 88) utilizza l'aggettivo in termini negativi, riprendendo la terminologia dell'epoca dalle sfumature talora razziste. A tal proposito cfr Jandelli 2007: 33.

IV. 2. Heureka! (l'energia e l'espressione)

Il tema della costruzione dello spazio nel cinema degli anni Dieci è stato già affrontato nel capitolo precedente. Il confronto di due film legati a filo doppio – in quanto prodotti a partire dallo stesso identico soggetto e diretti dallo stesso regista – ma nello stesso tempo risultato di due sistemi estetici differenti, si era dimostrato un valido metodo per enucleare alcune delle caratteristiche tipiche della *mise en présence* del cinema della seconda. Procedere per confronti diretti, comunque guidati da una conoscenza storica approfondita del contesto e dal principio teorico dell'irriducibilità della singola opera filmica a semplice ossequio di uno spettro di norme estetiche irrinunciabili, si è dimostrato infatti utile per far emergere il diverso trattamento a cui il corpo dell'attore e la sua performance andavano incontro. Se nella versione di *Klovnen* del 1917 avevamo a che fare con corpi cinematografici esorbitanti rispetto al corpo del film, nella versione successiva rilevavamo invece una certa tendenza al disinnescamento dell'esorbitanza fenomenologica del corpo cinematografico, con un relativo assorbimento dello stesso nelle maglie atmosferiche del corpo del film.

Il confronto diretto tra opere in qualche modo affini e nello stesso tempo appartenenti a modi di produzione, o per meglio dire, a regimi esperienziali differenti è poi continuato in questo stesso capitolo grazie al confronto tra la versione del 1908 e del 1913 de *Gli ultimi giorni di Pompei*. In questo caso, pur tenendo conto dell'irrinunciabile e preliminare analisi del dispositivo di presentificazione del corpo attoriale, si trattava di comparare due regimi performativi alquanto differenti: il primo in parte ancora imbrigliato nel dispositivo attrazionale e ostacolato nel suo tentativo di fuga da "confini" testuali angusti, il secondo relativamente più stabile e capace di offrire allo spettatore un'esperienza variegata e complessa del corpo cinematografico. Il buon esito anche di questa seconda operazione analitica, supportata nella sua

legittimità da una ricostruzione di un episodio di storia locale, ci spinge a continuare in questa direzione. In questo caso si tratta di affrontare non più il passaggio dal formato corto a quello lungo ma di far emergere alcune differenze che intercorrono tra attorialità europea e statunitense, pur consapevoli che questa dicotomia non sia da prendere come assoluta. Per fare questo abbiamo preso spunto da un'altra accadimento singolare, ovvero da recensione di *Padre* e il successivo confronto con *Enoch Arden* (David W. Griffith 1911 USA).

Come abbiamo visto nel secondo capitolo, in questo paese prende l'avvio uno dei dibattiti più significativi dell'Europa dell'epoca. Un dibattito che è stato definito come movimento (*Kinoreformbewegung*) che emerge in tutta la sua forza dirompente nel momento in cui il cinema esce dalla sfera dell'intrattenimento da fiera e trova spazio in luoghi deputati, ovvero nella sala stabile. Non occorre ricostruirne tutta la genesi e gli sviluppi perché questa operazione è stata già compiuta egregiamente da alcuni storici del cinema.⁸⁶² Le posizioni talora stucchevoli, l'ideologia paternalistica e conservatrice, la grettezza di alcuni riformatori non ci devono però far dimenticare la grande importanza di questa esperienza, in certi casi, di vera e propria "resistenza anticinematografica". I documenti che hanno lasciato sono di fondamentale importanza per gli storici. Occorre anche dire, inoltre, che alcune delle esperienze legate al movimento di riforma in Germania non si *opponavano in toto* al nuovo medium, ma soltanto ai quei generi considerati triviali, violenti o moralmente corruttori, oppure all'insalubrità di alcune sale cinematografiche o presunte tali. Ci sono addirittura esperienze riformatrici che possono essere lodate in quanto illuminate e soprattutto foriere di contenuti (proto)teorici che tutt'oggi appaiono alquanto interessanti.⁸⁶³ In particolare, la rivista *Bild und*

⁸⁶² Per una sintetica ricostruzione del dibattito innescato dal *Kinoreformbewegung* in lingua inglese rimandiamo a Hake 1993: 27-42. Segnaliamo anche Schorr 1990 e Diederichs 1986 che riportano un'ampia bibliografia sull'argomento.

⁸⁶³ Sul concetto di prototeoria rimando al numero 550-551 di *Bianco e Nero* a cura di Luca Mazzei e Leonardo Quaresima e, soprattutto al numero 556 della stessa rivista in cui si tratta

Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie è notevole per la qualità del dibattito offerto. I migliori teorici della *Kinoreform* presero parte al progetto di questa rivista con contributi importanti che spesso nulla hanno di che invidiare rispetto alla teoria successiva. Albert Hellwig, Asolf Sellman, Willi Warstat, Herman Häfker hanno scritto pagine importanti sulle colonne della rivista. Anche autori tangenziali rispetto al movimento riformatore, come Herbert Tannenbaum e Emilie Altenloh, pubblicarono saggi, così come personalità meno schierate con la *Weltanschauung* d'ispirazione cattolica della rivista.⁸⁶⁴

In un articolo del 1913 intitolato „Heureka“,⁸⁶⁵ l'autrice Malwine Rennert saluta con gran favore il risultato estetico de *Padre*. La scoperta a cui rimanda implicitamente il titolo è quella relativa alla possibilità di offrire al pubblico un vero e proprio dramma cinematografico, possibilità realizzata proprio dal film d'esordio di Ermete Zacconi. In un contesto cinematografico europeo segnato da sciovinismi di ogni sorta (siamo pur sempre nell'età degli imperialismi) è da rimarcare innanzitutto il fatto che un'autrice spenda delle parole di così grande elogio per un film straniero e lo indichi ai suoi connazionali come esempio da seguire. Malwine Rennert, che in tempi di guerra non rinuncerà comunque ai toni dello spirito di difesa nazionale,⁸⁶⁶ si ricollega infatti al dibattito coevo impegnato attorno alla questione delle possibilità drammatiche del cinema e si schiera dalla parte di chi crede nelle capacità del nuovo medium. Il film dell'Italia di Torino è lì per offrire la migliore dimostrazione, secondo la critica

del contesto tedesco. In questi numeri si utilizza però il termine di “microteoria”. Il termine “prototeoria” è più adatto secondo noi a indicare la prospettiva teorica rizomatica, dislocata, asistemica, non istituzionalizzata propria delle origini e degli anni Dieci, mentre microteoria potrebbe anche fare riferimento a rivoli minori del dibattito teorico anche di epoche successive. A tal proposito rimandiamo a Grignaffini 1989: 17-39.

⁸⁶⁴ Per il pubblico di lettori italiano rimandiamo a Diederichs 2006: 57-70 e Schweinitz 1992.

⁸⁶⁵ Cfr. Malwine Rennert, “Heureka”, *Bild und Film*, n. 5, n. 2 ora in Diederichs 2004.

⁸⁶⁶ Cfr. Schlüpmann 1986: 62-72.

tedesca, grazie all'«Unisono zwischen Dichter, Schauspielern, Technikern und Finanzleuten / unisono tra poeta, attori, tecnici e finanziatori».⁸⁶⁷

Quello che a noi interessa, però, non è soltanto l'elogio del film italiano, ma il confronto che la critica tedesca fa tra quest'ultimo ed *Enoch Arden* (David Wark Griffith 1911 USA), un'opera a due rulli dal soggetto simile a quello di *Padre* che la Rennert aveva visto l'anno prima.⁸⁶⁸ Il film di Griffith, il primo a superare la lunghezza di un rullo, nonché uno dei più conosciuti nella sua

⁸⁶⁷ Diederichs 2004: 143.

⁸⁶⁸ *Enoch Arden*, famoso film griffithiano a due rulli, tratto da l'omonimo poema di Alfred Lord Tennyson che tratta notoriamente del marinaio Enoch Arden che, partito per il mare per sostenere la famiglia, fa naufragio e rimane lontano da casa per parecchi anni. Egli fa ritorno a casa soltanto e trova la moglie felicemente sposata con un vecchio rivale dello stesso protagonista. Enoch decide di non rivelarsi alla moglie per non rompere il nuovo idillio che sta vivendo e muore infine di crepacuore. Il ritorno del padre a casa dopo una lunga assenza involontaria, il suo sacrificio sono gli elementi che secondo la tedesca avvicinano dal punto di vista narrativo due film comunque differenti. La letteratura sul film è sterminata. Rimandiamo alle analisi di Roberta Pearson e alla relativa bibliografia (in Pearson 1992) in cui troviamo anche il raffronto tra questo adattamento e quello del 1908, sempre di Griffith, e *After many Years* (David Wark Griffith 1908 USA) Per quanto riguarda *Padre* riportiamo la sinossi di Marco Grifo tratta dall'*Enciclopedia del cinema in Piemonte*: «L'industriale Evaristo Marny, invidioso del successo del concorrente Andrea Vivanti, istiga Tonio, un operaio ubriaccone, a incendiare la fabbrica del suo rivale. Andrea, che qualche tempo prima aveva stipulato un'assicurazione sullo stabilimento, viene accusato di incendio doloso e condannato all'ergastolo. Lidia, la figlia di Andrea, rimasta sola, viene accolta in casa da Evaristo, che cerca in questo modo di placare i sensi di colpa. Trascorsi tredici anni di prigione, deciso a rivedere la figlia, Andrea evade e fa ritorno in città sotto le false spoglie di un cenciainuolo. Comincia a frequentare un'osteria e qui incontra Tonio, arricchitosi ricattando Evaristo con un biglietto compromettente scritto da quest'ultimo. Un giorno Tonio, ubriaco, perde il biglietto che Andrea raccoglie e legge, scoprendo così la verità sulla disgrazia che lo aveva colpito. Deciso ad affrontare il suo persecutore, Andrea raggiunge la villa di Evaristo, ma vede che Lidia e Roberto, figlio di Evaristo, sono innamorati. Così Andrea rinuncia alla vendetta e riparte. Intanto Tonio, accortosi di aver perso il biglietto, pensa che glielo abbia sottratto Evaristo e per vendicarsi incendia la casa dell'industriale. La drammatica situazione spinge Andrea a tornare alla villa dove incontra Lidia che, scampata alle fiamme, lo implora di salvare Evaristo che crede suo padre. Generosamente, Andrea presta soccorso all'uomo rimasto intrappolato in casa, rischiando la sua stessa vita e con l'aiuto dei pompieri riesce a salvarlo. Ormai morente, Evaristo confessa la propria colpa e rivela la vera identità di Andrea a Lidia, raccomandando ad Andrea di aver cura anche di Roberto rimasto orfano». LINK: http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=502&stile=large&input=padre (ultima consultazione 07/01/2014). Per quanto riguarda *Padre* e la produzione Itala rimandiamo ad Alovio 1998.

sterminata filmografia composta da più di mezzo migliaio di titoli, è letteralmente distrutto. Scrive la Rennert:

dort [in *Enoch Arden*] ein zerstückeltes Durcheinander fader Szenen, ein mißlungener Versuch, Lyrik in Bildern auszudrücken, mittelmäßige Schauspieler; hier [in *Padre*] eine einheitliche Handlung, auf einem Elementargefühl, der Vaterliebe, aufgebaut; wachsende Spannung bis zur Entladung; straffe Szenenfolge. Und Schauspieler ersten Ranges.⁸⁶⁹

L'estetica filmica, che potremmo definire con alcune riserve "all'europea", esce vincitrice dal confronto con lo sperimentalismo griffithiano, uno sperimentalismo che genera confusione, fastidio. Per la Rennert, il film americano (che da lei viene citato erroneamente come inglese) nonostante la presunzione di voler esprimere lirismo attraverso le immagini non è affatto riuscito. La principale critica è rivolta al montaggio, ovvero a quella caratteristica del cinema griffithiano che lo renderà celebre tra i contemporanei, un mito tra l'avanguardia russa e un punto di riferimento per i teorici del cinema classico. A leggere la recensione della tedesca, viene in mente la lettura più recente del cinema di Griffith e in particolare di *Enoch Arden* da parte di Jacques Aumont e l'altrettanto famosa reazione piccata di David Bordwell. Si tratta notoriamente di una diatriba dei primi anni Ottanta che travalicava il solo caso Griffith, coinvolgendo i fondamenti di quella che è stata definita la «continental theory», originariamente di stampo baziniano-metziiano-strutturalista, e quelli della teoria propugnata da Bordwell, di stampo neoformalista. Uno scontro epistemologico che è stato risolto e ricondotto nell'alveo del solo dibattito griffithiano, a nostro modo di vedere con saggezza

⁸⁶⁹ «lì abbiamo un pasticcio frammentario di cattivo gusto, un tentativo infruttuoso di esprimere lirismo attraverso le immagini, un attore mediocre; qui un'azione continua, costruita attorno a un sentimento elementare, l'amore paterno; crescente suspense fino all'esplosione; serrate successioni di scene. E un attore di prima categoria» (Malwine Rennert, "Heureka", *Bild und Film*, n. 5, p. 2).

teorica (e forse anche diplomatica), da Tom Gunning nella conclusione del suo magistrale lavoro dedicato al regista americano.⁸⁷⁰

Lo scontro tra Aumont e Bordwell, che non ci interessa qui in tutte le sue pieghe e sviluppi, non è difficile da ricostruire nelle sue fasi iniziali.⁸⁷¹ Tutto ha inizio con il saggio dal titolo «Griffith, le cadre, la figure» contenuto in un celebre volume, curato da Raymond Bellour, dedicato all'analisi del film americano.⁸⁷² Nel suo saggio il francese critica l'interpretazione della figura di Griffith che lo costringe, potremmo dire, al ruolo di precursore o di premonitore di un altro cinema, quello dell'evidenza e dell'immediatezza, della trasparenza: il cinema classico. Aumont, infatti, cerca di vedere oltre in questo saggio e analizza alcune scelte formali dell'americano che sembrano trascendere la classicità, andando oltre la sua stessa supposta tendenza alla trasparenza. In particolare, egli fa riferimento all'«ostensible, voire ostentatoire pauvreté paradigmatique des lieux», in *Enoch Arden* e anche altrove, che porta a una «clôture figurative», a una povertà della messa in scena di stampo «*antinaturaliste*». È un cinema che tenderebbe, sempre secondo Aumont, a figurazioni archetipiche ponendo al centro della scena «les aventures du décor» piuttosto che quelle dei personaggi. Un cinema che dà l'impressione «d'une sorte de force centripète qui n'a de cesse qu'elle n'ait ramené le personnage dans un cadre lui-même défini selon une certaine conformité au décor»,⁸⁷³ un cinema fatto di sequenze d'interni filmate con una prospettiva teatrale, di entrate e di uscite dal quadro come fosse un arco di proscenio e di esterni non sempre rispondenti al centramento della figura spettatoriale. Aumont prosegue oltre e parla anche di «fils blancs qui cousent les plans entre eux»⁸⁷⁴ che vengono da Griffith esibiti, ostentati insistentemente. Il riferimento è quello delle sequenze

⁸⁷⁰ Cfr. Gunning 1991.

⁸⁷¹ Come indica Gunning nella conclusione del suo libro la diatriba prosegue anche dopo in altri contesti e in parte Aumont tornerà sui suoi passi. Cfr. Gunning 1991.

⁸⁷² Aumont 1980 in Bellour (a cura di) 1980.

⁸⁷³ Aumont 1980: 55.

⁸⁷⁴ Aumont 1980: 59

montate in parallelo, in cui i due protagonisti sembrano comunicare l'uno con l'altro, pur trovandosi in due luoghi diegeticamente lontani. Insomma, Griffith lascerebbe intravedere tracce assai marcate della sua scrittura nel testo quasi alla maniera moderna. Un eccesso di scrittura che si rivela per Aumont anche nell'utilizzo del primo piano, una sorta di «grimace du texte filmique».⁸⁷⁵

La risposta di Bordwell non si lascia attendere. In un saggio assai polemico,⁸⁷⁶ l'americano riprende l'analisi di *Enoch Arden* fatta da Aumont e cerca di decostruirne i presupposti attraverso una controanalisi che confronta i sottocodici griffithiani citati dal francese con il contesto storico nel quale appaiono. Proprio quest'ultimo appare agli occhi di Bordwell colpevolmente ignorato. In particolare, Bordwell critica l'interpretazione secondo la quale a congiungere, attraverso lo sguardo di Annie Lee, il luogo in cui la protagonista si trova con quello del naufragio, sia un falso raccordo di sguardo, classico all'apparenza e moderno in profondità. In realtà, come dimostra Bordwell citando opportunamente Griffith stesso in un'intervista del 1915, il raccordo in questione è una «mental vision and a temporal link between diegetically objective events»,⁸⁷⁷ un raccordo in quell'epoca codificato e definito dallo stesso Griffith come uno «switch-back».⁸⁷⁸

A chiudere il cerchio ci pensa Gunning, che a conclusione del suo studio su Griffith riprende la polemica dei due colleghi. Da una parte egli sottolinea la

⁸⁷⁵ Aumont 1980: 65. Aumont nel passaggio di poco successivo parla sia di *grimaces* figurative che di *grimaces* dell'attore griffithiano.

⁸⁷⁶ Il saggio è intitolato «Textual Analysis, etc.» Titolo che deriva con ironia polemica dall'abitudine di Metz di terminare l'elenco di determinate caratteristiche di un dato sottocodice cinematografico con i punti di sospensione, sintomo, secondo Bordwell (1981: 125-136), di un certo pressapochismo del teorico francese nei confronti dell'indagine storica.

⁸⁷⁷ Bordwell 1981: 128.

⁸⁷⁸ «The switch-back is the only way of giving the action in two contemporaneous trams of events. Its psychological value is even greater. By the "switch-back" you show what a man is thinking of or what he is talking about. For instance, you see a scene shot showing a man musing. Then the picture "switches back" to his sweetheart and then back to the man again. Thus you know what the man was thinking of» (David Griffith, *Weak Spots in a Strong Business – XIV*, *Motion Pictures News* 11, 18 (8 May 1915), p. 39). Citato in Bordwell 1981: 129.

precisione storica e la logica stringente delle obiezioni del connazionale, dall'altra però, facendo appello a Gadamer e al suo rinomato antistoricismo, cerca di rivalutare l'analisi di Aumont. Quello che a lui interessa non è, ripeto, entrare tanto nel merito dello scontro tra paradigmi teorici, quanto piuttosto chiudere con un'immagine storiografica di Griffith che non lo riduca a semplice catalizzatore delle potenzialità del sistema cinematografico industriale americano nascente. Gunning concorda infatti con Aumont nell'affermare la visibilità del *discours* griffithiano. Forse, però, non c'era bisogno di scomodare l'ermeneutica per far emergere un Griffith "diverso", ma occorreva guardare oltreoceano, a quell'Europa che sembra restituirci attraverso gli occhi della Rennert, ma non solo, lo sconcerto di fronte a una scrittura capricciosa, instabile e sperimentale come quella griffithiana.⁸⁷⁹

Griffith anche agli occhi della Rennert, per continuare sulla scia dell'anacronismo di Aumont, è moderno in quanto aspira a un cinema di poesia, ma nello stesso tempo è confuso perché, aggiungiamo noi sempre sulla scorta delle indicazioni di Aumont, si "attarda" su scelte "teatrali" che negano completamente questa stessa modernità.⁸⁸⁰ Insomma, la scrittura di Griffith sarebbe un'identità degli opposti esteticamente non riuscita per la prima e sorprendente per il secondo. La "scrittura" griffithiana è interpretata dalla Rennert secondo i parametri di una cultura cinematografica europea che, invece di essere attardata su modelli primitivi come dichiarava fino a poco tempo fa una storiografia miope, sembra al contrario aver trovato già agli albori degli anni Dieci una sua stabilità stilistica. Una "scrittura" che nel 1912, al contrario di quella griffithiana, ha già definito molte delle sue convenzioni fondamentali, dei suoi sottocodici, senza per questo rinunciare alla continua sperimentazione

⁸⁷⁹ Sul dibattito dell'epoca in Italia si rimanda almeno ad Alovisio 2005.

⁸⁸⁰ Per la Rennert la confusione è ovviamente provocata dalla "modernità" del montaggio griffithiano. Aumont invece sembra non comprendere che alcuni degli stilemi griffithiani, quelli che lui considera teatrali, sono in parte i residui di una "scrittura", di "codici" provenienti dall'epoca delle origini.

di nuove soluzioni formali all'interno di un sistema stabile. Questa è infatti la nostra tesi fondamentale, che ci ha portati a ripercorrere diacronicamente i termini di questo dibattito, ovvero che in realtà è il cinema americano proprio a causa di Griffith è più "instabile" rispetto a quello europeo nel trovare un suo equilibrio. Un regista troppo impegnato nella ricerca di nuovi codici cinematografici, troppo attento allo sviluppo del medium, almeno in questa fase, e meno a concedere spazio a ridefinire un ruolo per l'attore. Anche in questo caso non vi è nessuna intenzione di creare scale di valori, bensì di ribaltare un giudizio che per troppo tempo ha inficiato una comprensione piena del cinema del vecchio continente, della *seconde époque*, che è tutt'altro fuorché un cinema di transizione come, tra le altre cose, mostrano proprio gli studi di David Bordwell.⁸⁸¹

In tutto questo trova spazio, finalmente, il discorso sull'attore. Un discorso che non può che partire proprio da questa dicotomia – non assoluta lo ribadiamo – tra Stati Uniti ed Europa. La stessa recensione della Rennert ci conduce a legare a filo doppio la costruzione dello spazio filmico con la performance dell'attore. Ci invita inoltre a confrontare tipologie performative assai differenti. Di certo qualcuno potrebbe obiettare che il confronto tra un mostro sacro della scena di prosa come Ermete Zacconi e gli attori griffithiani è alquanto azzardata. Questo è un elemento di cui tenere conto. Anzi, occorre proprio tenere conto del fatto che un attore come Zacconi riesca a ritagliarsi uno spazio di primo piano nel cinema italiano e, soprattutto, a lasciarvi un'impronta significativa. Procediamo ora al confronto analitico di alcuni momenti forti delle diverse performance attoriali facendo costante riferimento ad alcuni studiosi che ci hanno preceduti.⁸⁸²

⁸⁸¹ Bordwell 1997.

⁸⁸² Per l'analisi del film facciamo riferimento alla copia contenuta negli archivi dell'Eye Film Institute di Amsterdam.

A partire dal prologo visuale di *Padre* possiamo già notare alcune differenze. Nel film zacconiano, lo abbiamo già visto, lo spettatore è subito irretito dal contatto oculare con l'attore. Per un critico italiano della rivista *La Vita cinematografica* si tratta di «una genialissima trovata completamente diversa dai soliti ridicoli medaglioni viventi».⁸⁸³ La performance dell'attore è così descritta dallo stesso critico:

Zacconi! Papà Andrea! Ecco il passo strascicante, incerto, del vecchio, reso con verità impressionante. Ecco subito la fisionomia nobilissima ci dà subito l'impressione di uno spavento subitaneo... poi i lineamenti si distendono... Papà Andrea! Zacconi ha riconosciuto il suo pubblico... il suo pubblico, quello che tante volte lo ha freneticamente applaudito, e lo saluta timidamente e il sorriso ci fa riconoscere sotto il trucco sapiente l'attore illustre.⁸⁸⁴

In questo commento sono racchiuse alcune degli elementi fondamentali di una performance attoriale della *seconde époque*. L'incedere, ad esempio, è parte fondamentale della riuscita artistica di un attore. Un elemento assolutamente da non sottovalutare sempre secondo i manuali di recitazione.⁸⁸⁵ L'attore non deve abbandonare il decoro richiesto dall'obiettivo, ma Zacconi fa di più, riuscendo a restituire un effetto di realtà «impressionante». La costruzione dello spazio in profondità gli permette di offrire una camminata dapprima parallela e poi in direzione della macchina (fig. IV/39). Zacconi, nei panni di un papà Andrea vecchio, malconcio e pezzente, già evaso di galera, vive letteralmente la scenografia e gli oggetti del set. Egli si china e raccoglie una scatoletta di latta e la infila in un sacco di juta. In questo gesto c'è tutta la tragedia del protagonista costretto da un tiro mancino a una vita clandestina e sottoproletaria, c'è anche però tutta l'esorbitanza di una performance che sembra travalicare i confini dell'universo diegetico, che si dà a vedere anche a prescindere dalla narrazione.

⁸⁸³ Il rondone, *La Vita cinematografica*, "Padre! Interpretato dal Comm. Zacconi", Torino, a. III, n. 21, 15 novembre 1912, p. 58.

⁸⁸⁴ Il rondone, Padre! Interpretato dal Comm. Zacconi, "La Vita Cinematografica", Torino, a. III, n. 21, 15 novembre 1912, p. 58.

⁸⁸⁵ Si cfr. Azzurri 1917: 25-28.

In questo senso possiamo concordare con Pudovkin che siamo di fronte a un esempio di «fotografia dell'attore», benché squisitamente cinematografica.⁸⁸⁶ Poi arriva l'interpellazione (fig. IV/40), in cui Zacconi sembra rimanere a metà strada tra il personaggio e lo svelamento di sé come artista. Da un parte Zacconi mantiene un contegno del personaggio provato dalla vita, dall'altra però ci offre la sua «fisionomia nobilissima», un gioco espressivo condotto attraverso la mimica facciale che fa emergere di prepotenza l'attore oltre il personaggio. (fig. IV/40-41).



Fig. IV/38-39-40-41

In particolare è lo sguardo – il famoso sguardo zacconiano – dapprima atterrito, in seguito disteso e infine ambiguo⁸⁸⁷ a rivelarci un altro tratto

⁸⁸⁶ A tal proposito cfr. la nostra premessa.

⁸⁸⁷ L'ultima delle espressioni di Zacconi, ottenuta attraverso il sollevamento di un solo sopracciglio, è difficilmente decifrabile. Appare comunque un mezzo dell'attore per ostentare la propria mobilità facciale e la conseguente espressività.

caratteristico della performance attoriale degli anni Dieci: l'occhio. Anche qui occorre scomodare i manuali i quali, in questo caso, si rifanno a un'ampia tradizione pedagogica oratoria e teatrale, risalente fino all'antica Roma,⁸⁸⁸ in cui l'espressività dell'occhio gioca un ruolo fondamentale nel processo comunicativo e interpretativo.⁸⁸⁹ Nel cinema muto europeo, in cui l'utilizzo del primo piano non si afferma come pratica consueta, non si tratta di un fenomeno legato alla microespressività del viso, bensì di un'espressività intensa e spesso ostentata. Occhio e, ovviamente, arcata sopraccigliare sono gli elementi fondamentali della mimica facciale dell'attore europeo coevo. Una mimica che nelle prime parti del film è spinta all'eccesso, il cui utilizzo è certo abusato e, osiamo dire, non del tutto riuscito. In particolare, nelle scene in carcere, Zacconi indugia eccessivamente nel comunicare la sua disperata ansia di libertà e l'emozione successiva alla fuga, riproponendo in maniera alquanto inappropriata la stessa espressione offerta nel prologo.

A giocare a sfavore di Zacconi è qui una fisionomia che sbarbata non sembra la più adatta alla lente del cinematografo. Decisamente più fotogenico è il viso con la barba e quel «trucco sapiente» individuato dal critico italiano. Proprio il trucco rappresenta una delle prerogative dell'attore del muto. Sempre i manuali tornano spesso su questo punto e consigliano all'attore in erba di formarsi anche nell'arte del make up.



Fig. IV/42: Illustrazione che accompagna le pagine dedicate al trucco in Guerzoni (1928)

⁸⁸⁸ Sull'importanza dell'occhio nei trattati antichi cfr. Vicentini 2012.

⁸⁸⁹ In particolare è il manuale di Guerzoni (1928) il più sensibile sotto questo punto di vista.

Di tutta altro tipo sono invece le scene di presentazione dei personaggi in *Enoch Arden*. Se da una parte è facile inserirli all'interno della tradizione del prologo visuale, dall'altra occorre sottolineare la chiara appartenenza del prologo alla diegesi e l'assenza completa di interpellazione e persino di teatralità. Siamo nel regime dell'«absorption», come direbbe Michael Fried, in cui il soggetto rappresentato è intento a osservare qualcosa o qualcuno appartenente all'universo diegetico e nient'altro (fig. IV/43-44-45).⁸⁹⁰



Fig. IV/43-44-45-46

Il prologo, più che mostrare l'attore oltre il personaggio, comunque presente nella didascalia, sembra pensato soprattutto per rivelare immediatamente il fondamentale nucleo drammatico e il catalizzatore narrativo: il triangolo amoroso e il mare.⁸⁹¹ Nell'inquadratura immediatamente successiva alle tre inquadrature iniziali, ne segue infatti una in cui vediamo il rivale del protagonista, Philip, che ha raggiunto Annie in riva al mare, chiacchierare

⁸⁹⁰ Cfr. Fried 1980.

⁸⁹¹ Per un'analisi della sequenza cfr. Pearson 1992: 64-65. Il film apre sul personaggio di Annie, sul mare, un'orizzonte sconfinato, senza barriere che ci fa avvertire tutta la presenza ingombrante del mondo diegetico.

amabilmente con lei. Subito dopo, leggermente più lontano dall'obiettivo, entra in campo da sinistra Enoch che osserva la scena con disappunto e gelosia (fig. III/46). In questa inquadratura, possiamo dire, c'è tutto il film: il triangolo e il mare, ma anche il tragico epilogo in cui Enoch è costretto a guardare quell'unione senza poter far nulla

La situazione iniziale, comunque, si ribalta repentinamente. Enoch esce infatti dal campo dalla parte in cui era entrato. Una nuova inquadratura, più ravvicinata, ci mostra il mare e gli scogli. Enoch entra da destra, ripreso di spalle mentre sta per attraversare il campo, si ferma e si gira, a mezza figura, scuote leggermente la testa, come rassegnato, salvo poi cambiare atteggiamento e diventare risoluto, corrugando la fronte, serrando gli occhi, stringendo visibilmente i pugni e portandosi la mano al petto. Per Roberta Pearson si tratta di un gesto appartenente al cosiddetto codice istrionico che, a causa delle caratteristiche del montaggio e della direzione degli sguardi, appare alquanto futile dal punto di vista comunicativo. Un gesto che appare comunque smorzato, compresso nella sua energia e nella sua espressività.

Non è l'unico caso che possiamo citare. Proprio la studiosa sottolinea la presenza di tali momenti ma li considera semplici permanenze del codice istrionico all'interno di una performance che nel complesso oramai si è trasformata, assumendo un codice verosimile. Un altro esempio lo troviamo nell'inquadratura, già commentata da Aumont, Bordwell e da Griffith stesso, in cui Annie è sulla spiaggia e s'immagina il marito in pericolo di vita. È una scena molto efficace il cui alto grado emozionale nasce dalla semplice giustapposizione, resa attraverso il montaggio alternato, di due mondi, quello dell'attesa di Annie e quello del naufragio di Enoch (fig. III/47-48-49). La costruzione dello spazio filmico è qui la fonte principale della tensione emotiva e non ci sarebbe alcun bisogno di caricare ulteriormente la scena di pathos. Griffith opta addirittura per la ripresa della protagonista di spalle (fig. III/50). Tuttavia, dopo un'altra immagine di Enoch che rischia la vita in mare (fig.

III/51), la protagonista (fig. III/51), dapprima raccolta nel suo dolore (fig. III/52), si lascia andare a un gesto e a un'espressione del volto di disperazione alquanto caricati (fig. III/53).



Fig. IV/47-48-49-50-51-52-53

In realtà, si tratta di convenire con Brewster e Jacobs, non abbiamo tanto una tipologia completamente nuova di performance ma una tecnica di montaggio, una resa dello spazio filmico che smorza l'energia e l'espressività dell'attore, lo spazio a lui concesso per dispiegare la sua arte. In questi e in altri casi in realtà si osserva una discrepanza tra la *mise en présence* e lo stile dell'attore. In questo risiede soprattutto talora l'instabilità griffithiana. Abbiamo anche casi in cui scelte gestuali ed espressive minimaliste, messe in rilievo attraverso determinate scelte linguistiche, appaiono appartenere più alla sfera dell'effetto che a quella del reale. I due autori, infatti, smontano in parte la tesi (semplicistica per quanto accattivante) della Pearson e nel loro studio arrivano a negare l'esistenza di un codice verosimile nei film di Griffith e in quelli di altri autori statunitensi.⁸⁹²

Essi preferiscono parlare piuttosto di decoro piuttosto che di realismo, una categoria che contraddistingue comunque anche performance non certo realistiche come quella de *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1913, in rapporto alle performance della versione precedente. Essi riconoscono un contegno maggiore, in generale, da parte degli interpreti Biograph, senza che però questo comporti l'abbandono o la rinuncia di quel pittorialismo teatrale che, secondo loro, caratterizza buona parte delle performance cinematografiche degli anni Dieci, sia in Europa che in America. Per Brewster e Jacobs non è tanto il tipo di performance a venire stravolta, quanto la percezione che di essa hanno i contemporanei a causa delle scelte di regia operate da Griffith. La gestualità, insomma, diviene certamente più controllata, appare meno eccessiva grazie al montaggio, ma non arriva mai ai livelli di sottrazione di quella che i due chiamano «la terza alternativa», quella rappresentata ad esempio dal magistero di Sjöström o, aggiungiamo noi, dalla recitazione cinematografica dusiana.⁸⁹³

⁸⁹² «Attitudes in the late Griffith Biographs are few and far between, although they are often heightened because of their isolation and the editing structure within they are placed» (Brewster – Jacobs 1997: 129).

⁸⁹³ Brewster – Jacobs 1997: 132-136.

Il sistema griffithiano tende a far scomparire gli attori , una caratteristica propugnata di lì a poco dalla manualistica statunitense,⁸⁹⁴ i quali però riemergono improvvisamente e con forza in alcune scene. In questo senso si ha l'impressione che performance attoriale e estetica filmica talora stridano, stonino e che l'energia e l'espressività stessa degli attori siano come bloccate. Forse quella che Malwine Rennert definisce "confusione" è causata anche da questa discrepanza tra codici cinematografici e codici recitativi e, rimanendo sempre nel regime dell'ipotesi, questa stessa discrepanza potrebbe aver influito negativamente sul giudizio della tedesca relativo agli attori griffithiani. Ma quali sono invece gli elementi della performance zacconiana che tanto convincono Malwine Rennert?

Di *Padre* sono apprezzate l'azione unitaria costruita attorno al sentimento elementare dell'amore paterno, la tensione crescente fino all'esplosione e la concisa successione delle scene. Rispetto a Zacconi, la Rennert sottolinea con entusiasmo la missione pedagogica ereditata dal suo teatro e la performance fisica, il lavoro fisico dell'attore, soprattutto nella scena finale in cui il protagonista deve salvare il figlio dal devastante incendio.⁸⁹⁵ Sempre i manuali, infatti, consigliano all'aspirante attore un training fisico d'eccezione per poter affrontare le più svariate scene. Zacconi, nonostante l'età, non si lascia certo intimidire e offre saggi della sua prestanta fisica regalandoci all'inizio e alla fine del film stralci del suo corpo alle prese con performance quasi acrobatiche.

⁸⁹⁴ È il caso ad esempio del manuale di Jean Bernique del 1916 (Bernique 1916) scritto dal punto di vista dei produttori, come ha sottolineato Maria Paola Pierini (2013: 94-116), che assume un punto di vista Griffithiano. In questo saggio la studiosa compie una comparazione interessante tra questo manuale e il manuale di "transizione", scritto nel 1913, da Frances Agnew (cfr. Agnew 1913).

⁸⁹⁵ La stessa scena colpisce anche Louis Reeves Harrison, critico americano della rivista *The Moving Picture World* che scrive nel 1912: «Probably the most remarkable view of conflagration ever shown on the screen, exhibiting a palatial interior throughout a process of gradual destruction, picturing exciting incidents of rescue, this photography is decidedly superior to those that ordinarily portray mechanical devices of ingenuity because of fine acting and the interesting story told». In: *The Moving Picture World*, 21 dicembre 1912 ora pubblicato nella già citata scheda dedicata a Padre dell'Enciclopedia del cinema del Piemonte a cura di Marco Grifo.

Ma i punti forti della performance zacconiana, che influenzeranno il cinema successivo, sono altri. Ci riferiamo innanzitutto ai veri e propri corpi a corpi drammatici con un secondo personaggio, recitati frontalmente rispetto all'obiettivo, che tanta parte avranno nella recitazione performativa delle dive italiane.⁸⁹⁶ L'energia e l'espressività sono infatti gli elementi centrali della performance zacconiana che vengono lasciate libere di esprimersi nei momenti cruciali del film.

Il primo esempio lo troviamo quando Zacconi si trova alle prese con l'attore, accreditato anche alla regia del film, Dante Testa, alle prese con il personaggio di Tonio, il vero autore del vile incendio per cui il protagonista finirà ingiustamente in carcere. In questo frangente, come in molti altri, Tonio è ubriaco e Dante Testa lo rende magistralmente attraverso il corpo quasi vibrante e il continuo contatto fisico con il protagonista. Si tratta di una recitazione da caratterista più che da personaggio a tutto tondo, ma non per questo meno riuscita. Zacconi, invece, rimane tranquillo e da abile contrappuntista utilizza il sacco di juta che ha in mano per non apparire passivo o come si direbbe in gergo "impallato". Tonio mostra dei denari ad Andrea, il quale chiede con un gesto della mano, chiaramente identificabile da un pubblico italiano, se non li abbia rubati da qualche parte. Testa risponde indicando con il dito indice l'occhio e fa capire che il gruzzolo è frutto di una furbata. La gestualità che accompagna il labiale mira alla comprensibilità da parte dello spettatore della comunicazione dei due, ma la situazione "ebbra" fa sì che non sia molto più caricata del dovuto rispetto a una conversazione normale. La scena è incredibilmente lunga. Il Grande Attore ha finalmente conquistato spazio e visibilità, il metraggio più lungo gli permette di dispiegare quegli effetti che qualche anno prima, con *La morte civile* di Novelli, si erano appena intravisti. Tonio intanto si addormenta e la recitazione di Zacconi, non costretta più a

⁸⁹⁶ Sulla recitazione performativa cfr. Guccini 1994. Sul corpo a corpo della diva italiana rimandiamo alle varie analisi di Jandelli 2006.

sostituire la comunicazione verbale, entra nel registro del quotidiano. Dopo che Tonio si è addormentato, Andrea si accorge del biglietto, cerca di rimmetterlo in tasca dello sconosciuto ma, senza malizia, scorge che si tratta della prova che proprio Tonio ed Evaristo Marny gli hanno giocato un brutto tiro. La reazione di Zacconi costituisce una delle vette cinematografiche dell'attore e, forse, della *seconde époque* tutta: il dubbio, la sorpresa, la rabbia sono lasciate quasi per intero a una mimica facciale marcata ma straordinariamente efficace a quella distanza dalla macchina da presa (fig IV/54-55-56-57).



Fig. IV/54-55-56-57

Una scena che fa da preludio al primo confronto tra il protagonista e la figlia, anche qui un tema di natura melodrammatica che si ritroverà abbondantemente nel cinema delle dive italiane caratterizzato secondo Angela

Dalla Vacche dal topos letterario e antropologico della *mater dolorosa*.⁸⁹⁷ Il vero confronto è però quello immediatamente successivo tra l'industriale disonesto Evaristo Marny, personaggio interpretato da Evaristo Casaleggio, e il protagonista, in cui Zacconi può liberare tutta l'energia attoriale di cui è capace. In questo frangente è ancora un picco della recitazione performativa a essere offerto agli occhi dello spettatore. Zacconi da vero mattatore sovrasta il collega, il corpo a corpo, non solo per esigenze drammatiche, appare tutto sbilanciato a favore del primo. Zacconi si dimostra qui vero mattatore capace di offuscare la performance di chiunque gli si trovi di fronte (fig. IV/58-59-60-61-62-63).



⁸⁹⁷ Cfr. Dalle Vacche 2008.



Fig. IV/58-59-60-61-62-63

Il corpo a corpo arriva addirittura allo scontro fisico, finché il protagonista non decide di desistere e di recarsi a denunciare Marni alle forze dell'ordine. La rigida frontalità della prima parte della scena, utile per far emergere tutta la rabbia del personaggio attraverso l'assolo di Zacconi, lascia spazio a un'inquadratura in cui Marny mette il protagonista di fronte al fatto che i rispettivi figli sono innamorati. La scena è risolta attraverso una configurazione enunciativa straordinaria, in cui emergono tutte le potenzialità del sistema europeo di costruzione dello spazio filmico in rapporto alla messa in risalto dell'attore. Marny invita il protagonista a osservare fuori dalla finestra. La macchina da presa riprende ora i due attori di spalle e l'esterno della casa in cui i figli dei due rivali amoreggiano, la costruzione dello spazio in profondità crea due piani drammatici rafforzati dalla presenza della finestra-schermo (fig. IV/64-65).



Fig. IV/64-65

Lo spettatore rimane ancora decentrato, il suo sguardo non può quindi identificarsi con quello del personaggio, ma è comunque la presenza della finestra che lo avvicina alla sua stessa situazione scopica. Il personaggio protagonista e lo spettatore reale sono entrambi spettatori della scena che si svolge in giardino. Ma lo spettatore reale assiste anche alla reazione del personaggio a quella visione: vede come il protagonista e vede il protagonista, vede come il personaggio e vede l'attore che restituisce le emozioni del personaggio.⁸⁹⁸ L'attore in questo frangente è nello stesso tempo mediatore dello sguardo spettatoriale e oggetto dello stesso. Si tratta di una configurazione emblematica dell'esperienza filmica degli anni Dieci in Europa, ovvero della posizione dello spettatore rispetto all'universo diegetico, della sua immersione nel racconto mediata soprattutto dall'attore.

Padre e Enoch Arden, Zacconi e gli attori di Griffith: abbiamo scelto due opere molto particolari del cinema degli anni Dieci. Da una parte abbiamo un'attorialità teatrale esorbitante, libera da eccessivi vincoli e una *mise en présence* che ne mette in risalto l'energia e l'espressività, la forza, dall'altra un'attorialità portata (quasi) a scomparire nelle maglie di una narrazione ostentata, un'attorialità che emerge, a tratti, quasi a singhiozzo e che appare, quindi, quasi bloccata. Da una parte abbiamo un progetto estetico teso alla messa in rilievo del gioco dell'attore dietro il personaggio e del suo ruolo di mediatore tra spettatore e universo diegetico, mentre da in Griffith invece ci troviamo di fronte a un cinema in via di definizione, affascinante oggi nel suo

⁸⁹⁸ Scrive a tal proposito Silvio Alovio (1998): «Marny e Vivanti si avvicinano a una finestra. Si collocano ai suoi bordi, e cominciano a guardare fuori. La finestra occupa stabilmente il centro dell'immagine. Diventa uno schermo, un *surcadra*, soprattutto, è ovvio, per Vivanti. All'interno di quella cornice, invalicabile come la soglia che divide lo schermo dalla sala, Vivanti vede in lontananza la figlia che amoreggia con Roberto Marny. La relazione tra due azioni simultanee, A (Marny e Vivanti che si fronteggiano nella stanza) e B (la figlia e Roberto nel giardino) in questo caso è garantita da uno sguardo intradiegetico: non c'è sproporzione tra il sapere di Vivanti e il nostro, anzi si crea quella tendenziale identità cognitiva che è propria della focalizzazione interna (perché non solo noi vediamo Vivanti, ma possiamo sapere, attraverso un'inferenza innescata dai suoi gesti, quello che sta pensando e sentendo dentro di sé)».

sperimentalismo, ma non ancora capace di restituirci un progetto chiaro e soprattutto di definire con precisione il ruolo dei suoi attori.

Forse il giudizio di Malwine Rennert è troppo severo ma è difficile non ammettere che, al di là della portata storica dei due film, da una parte abbiamo una delle più grandi personalità attoriche della *seconde époque* e dall'altra soltanto buoni mestieranti.

IV.3. Lyda Borelli: teatro, masochismo e nevrosi (intermedialità e l'Oltre)

L'avventura del Grande Attore spiana la strada all'avvento del divismo italiano. La genesi di un tale fenomeno va ricercata in più direzioni, compresa l'influenza innegabile esercitata dai film provenienti dal nord, Danimarca su tutti, ma è oramai appurato dalla storiografia più accreditata, come già ricordato, che l'impegno cinematografico del Grande Attore, o meglio, del mattatore è stato fondamentale nel favorire e nell'informare uno dei generi più straordinari della *seconde époque*: il diva film.⁸⁹⁹ Questo genere è stato, come abbiamo detto, il punto di partenza, nonché il terreno analitico più importante del nostro lavoro. Il diva film è sotto più punti di vista la produzione d'avanguardia degli anni Dieci. Si tratta di un cinema multiforme e non riconducibile a semplici etichette – quella di “cinema dannunziano” su tutte – come spesso si continua a fare. Il cinema delle dive italiane, infatti, raccoglie innumerevoli spunti provenienti dalla cultura e dalle forme d'arte della Belle Époque e li importa sul grande schermo, li rimedia in maniera originale e non sempre cosciente, in poche parole trasforma lo schermo in una superficie ad alta densità significativa. Il diva film italiano, al di là della grande valenza culturale, è soprattutto un cinema da esplorare per quanto riguarda la *mise en présence* del corpo attoriale

⁸⁹⁹ Cfr. Lotti 2011. Sui fattori d'influenza culturale del diva film italiano in generale rimandiamo a Dalle Vacche 2008.

e lo straordinario contributo performativo delle sue attrici. Anzi, potremmo dire che gli effetti di presenza del diva film e la diva stessa si sostengono e si rafforzano a vicenda, vivono in simbiosi, si danno valore l'uno con l'altro. Il corpo cinematografico, più che dal montaggio o dal punto di vista offerto dalla macchina da presa, è valorizzato attraverso un lavoro sul profilmico, ad esempio, o attraverso l'estensione temporale straordinaria dell'esibizione del corpo della diva.

Nel precedente capitolo, abbiamo già analizzato alcuni degli effetti di presenza specifici legati al genere: il prologo visuale, la presenza di simulacri mediali dell'immagine dell'attrice e, non da ultimo, la morte in scena esibita molto spesso come momento culminante della performance attoriale della diva. Un effetto di presenza, quest'ultimo, portato come dicevamo del teatro del Grande Attore, che fa emergere l'interprete al di là del suo personaggio, richiedendo grandi doti per essere sostenuto. Oggi non siamo più abituati a una tale visibilità e "teatralità" dell'attore cinematografico. Oggi, per quanto la produzione sia molto variegata, abbiamo interiorizzato come spettatori cinematografici (e sempre con le dovute eccezioni) la "teatralità" come «mauvais objet»,⁹⁰⁰ come pratica da associare al cinema più che altro in termini negativi. Negli anni Dieci questo stigma nei confronti del teatro non esiste, o almeno non è egemone, e il teatro stesso è assunto spesso implicitamente come termine di paragone positivo, nobilitante, virtuoso.⁹⁰¹ Il cinema delle dive

⁹⁰⁰ Cfr. De Kuyper 1997.

⁹⁰¹ Sul dibattito relativo ai rapporti tra teatro e cinema prima della Grande Guerra cfr. nell'ambito francese almeno Lenk 1989, in quello italiano cfr. Gherardi 2009 e in quello tedesco rimandiamo invece a Diederichs 1996. Ovviamente il teatro non è sempre visto come elemento positivo nemmeno negli anni Dieci e alcune voci si levano contro la presunta sudditanza del cinema e dell'attore coevi nei confronti dell'arte teatrale. Una voce autorevole di quella che potremmo definire come posizione antiteatrale è quella di Kurt Pinthus espressa nella prefazione di una raccolta di soggetti cinematografici scritti appositamente da numerosi letterati tedeschi. Cfr. Pinthus (a cura di) 1914. Gli autori dei soggetti sono i seguenti: Richard A. Bermann (che pubblica nella stessa raccolta un secondo racconto con lo pseudonimo di Arnold Höllriegel), Walter Hasenclever, Frantisek Langer, Else Lasker-

proviene soprattutto da qui, dal grande teatro di prosa, ma nello stesso tempo lo trascende. La teatralità della diva e della sua messa in scena oggi sembrano apparentemente stridere a contatto con il medium cinematografico, eppure a uno sguardo attento e storicizzato ne permettono di far emergere paradossalmente tutta la modernità, la capacità di trasfigurare, di celebrare, di esaltare corpi e, in particolare, il corpo femminile, anzi, il femminile.

Il diva film, pur rappresentando una delle punte del cinema coevo, è soltanto una delle espressioni di quella scoperta del femminile (attorico e non) operato dal cinema degli anni Dieci. Nel prologo della prima parte degli atti della *Women and Silent Screen Conference* di Bologna, tenutasi nel 2010 ma pubblicata soltanto nel 2013, Heide Schlüpmann ha ricordato come il cinema della seconda epoca sia soprattutto il cinema del femminile e per il femminile.⁹⁰² È proprio la Schlüpmann a sottolineare giustamente la specificità della *seconde époque*, un termine che tra l'altro la studiosa utilizza esplicitamente, e a togliere questo cinema dalle secche di una semplice collocazione intermedia tra cinematografia-attrazione e cinema narrativo.⁹⁰³ La studiosa tedesca dichiara infatti che

The women on the screen provided the spectator with dreams and fantasies that corresponded to their most intimate desires. This inspired a psychophysical interest in film that did not rely on the spectacular, on attraction.⁹⁰⁴

Il suo testo riprende molti degli spunti del famoso libro pubblicato nel 1990 del secolo scorso e intitolato *Unheimlichkeit des Blicks*, appena ripubblicato in traduzione inglese, in cui la studiosa sottolinea proprio il grande ruolo assunto dal femminile nel forgiare il cinema degli anni Dieci, al di qua e al di là della

Schüler, Philipp Keller, Elsa Asenijeff, Max Brod, Kurt Pinthus, Julie Jolowicz, Albert Ehrenstein, Otto Pick, Ludwig Rubiner, Paul Zech, Heinrich Lautensack e Franz Blei.

⁹⁰² Cfr. Schlüpmann 2013 e i saggi contenuti in Dall'Asta – Duckett – Tralli (a cura di) 2013.

⁹⁰³ Cfr. Schlüpmann 2013.

⁹⁰⁴ Schlüpmann 2013: 16. Per la studiosa, il cinema guglielmino rappresenta una sorta di antiteatro. Cfr. anche Schlüpmann 1996 (1990).

frontiera dello schermo.⁹⁰⁵ Allora si trattava di difendere una produzione alternativa a quella classica, oggi occorre invece difendere un tipo di cinema che pur non aderendo a canoni classici non può essere semplicemente considerata di transizione o, peggio, attardato rispetto a quello hollywoodiana. In questo e nel prossimo paragrafo partiremo proprio da questo spunto e analizzeremo il ruolo del femminile all'interno del variegato orizzonte performativo degli anni Dieci. Per fare questo ci occuperemo soltanto di due personalità straordinarie come Lyda Borelli e Asta Nielsen con l'intenzione non di generalizzare ma di mettere in luce gli spazi potenziali concessi all'Attrice dall'estetica filmica e dall'istituzione cinematografica della *seconde époque*.

«Signore, signori non ridete di ciò che ieri fece palpitare i cuori di tutto il mondo»: con questa frase il protagonista de *La valigia dei sogni* (Luigi Comencini 1953 I) riprende i chiassosi e divertiti spettatori che, durante la proiezione di alcuni frammenti di film muti, si fanno beffe degli attori. In questo film, diretto da Luigi Comencini,⁹⁰⁶ il cavaliere Ettore Omeri, un ex attore del cinema muto, interpretato da Umberto Melnati, è impegnato in una strenua lotta per salvare molte pellicole storiche dal macero. Le risate degli spettatori nel suddetto film, provocate dalla performance di Lyda Borelli, fanno riferimento probabilmente a quelle di alcuni spettatori reali che solo pochi anni prima sbeffeggiavano impudicamente tutti gli attori de *Ma l'amor mio non muore*, il primo lungometraggio della diva italiana. Siamo nel 1933, Mario Bonnard, primo attore nello stesso film, ha abbandonato da tempo il mestiere d'attore per

⁹⁰⁵ Cfr. Schlüpmann 1990 e per la versione inglese Schlüpmann 2010. Spettatrici, attrici, persino registe ma non solo. La conferenza *Non solo dive. Pioniere del cinema muto italiano* tenutasi a Bologna ha portato alla luce un universo femminile impegnato in ruoli imprenditoriali, tecnici e creativi nel cuore di un'industria in formazione come quella cinematografica. Cfr. Dall'Asta (a cura di) 2008.

⁹⁰⁶ Luigi Comencini (1916-2007) inizia l'attività nel mondo dello spettacolo come critico cinematografico. Nel 1946 insieme a Walter Alberti fonda la Cineteca italiana. Esordisce con *Bambini in città* (Luigi Comencini 1946 I) primo di tanti film dedicati all'infanzia. Si afferma anche come regista di pellicole del cosiddetto Neorealismo rosa. Il film del 1953, che è una sorta di antologia di sequenze del muto, fa una chiara allusione autobiografica all'opera dello stesso regista tesa alla salvaguardia del patrimonio cinematografico italiano.

quello di regista e le galanterie del suo personaggio sono per lui soltanto un lontano ricordo. In un articolo apparso sulla rivista *Il Dramma* racconta di aver assistito alla proiezione del film:

Timido e vergognoso mi sono calato ben sugli occhi il cappello e sono andato a rannicchiarmi nell'angolo più oscuro della sala. Così ho rivisto *Ma l'amor mio non muore* e mi sono rivisto in quel film che vent'anni addietro aveva segnato il più grande successo della nostra cinematografia ed aveva riempito me di uno sconfinato orgoglio.⁹⁰⁷

Bonnard assiste, però, all'irreparabile, ovvero allo sbeffeggio di tutta la compagine attoriale da parte del pubblico, e nell'intervista arriva a prendere le distanze rispetto alla propria prova d'attore e forse rispetto a un'intera stagione cinematografica.

Questi due episodi, finzionale il primo e reale il secondo, sono alquanto rivelatori, più che di un invecchiamento del cinema muto, e del cinema muto degli anni Dieci in particolare, soprattutto dell'effetto di straniamento sconfinante nel comico provocato dalla recitazione della diva italiana. Mario Bonnard e gli altri attori sono semplicemente dei pertichini o, peggio, dei rigidi manichini al servizio della diva. Il film è retto quasi interamente dalla sua performance. Questi due episodi, oltre a essere una prova della continua presenza della cultura del film muto ben oltre gli anni Venti, ci parlano di un cinema altro, ci parlano quindi di una cultura cinematografica completamente estranea al pubblico formatosi con il linguaggio classico. Siamo alle prese con un'alterità che, però, non è la stessa alterità della cinematografia-attrazione. La reazione non è un'accusa rivolta a un presunto primitivismo o infantilismo dell'espressione, ma ha a che fare con il grado d'eccesso dell'espressione corporea che Lyda Borelli esprime. Questo eccesso sarà ciò che qui tenteremo di indagare, al di là degli stereotipi, a partire da tre termini che risultano

⁹⁰⁷ Mario Bonnard, "Io non sono io", *Il Dramma*, ottobre 1933 ora in *Immagine*, 1987, a. II, n. 7, p. 27-30.

fondamentali per interpretare l'arte di un'attrice che ha segnato un'epoca: teatro, masochismo e isteria.

Il ritorno d'interesse nei confronti del cinema muto italiano, attorno alla fine degli anni Settanta, ha determinato anche la rivalutazione delle sue attrici degli anni Dieci e, tra queste, anche Lyda Borelli. Sarà proprio *Ma l'amor mio non muore!* a inaugurare, come abbiamo visto, la breve stagione del diva film, un genere che segnerà la cinematografia italiana per più stagioni, almeno fino ai primi anni Venti⁹⁰⁸. Il diva film istituisce un vero e proprio rapporto di dipendenza del cinematografato nei confronti della scena teatrale coeva. Dopo la prime prove cinematografiche degli attori teatrali italiani di primo piano è infatti questo genere ad attirare molti interpreti di prosa e a stabilire uno stretto rapporto con l'estetica teatrale coeva.⁹⁰⁹ Questa stretta relazione è oramai data per acquisita dalla storiografia cinematografica, ma l'evidenza con la quale si manifesta non ne ha permesso, almeno fino a pochi anni fa, un approfondimento adeguato. A tal proposito, e in particolare per quanto riguarda i rapporti tra recitazione teatrale e cinematografica, in riferimento alle dive, sono risultati seminali gli interventi del teatrologo Gherardo Guccini, nonché le analisi condotte da Cristina Jandelli.⁹¹⁰ Sulla scorta dei loro studi e di materiale emerso durante ricerche di archivio,⁹¹¹ ho cercato di precisare alcuni aspetti del rapporto tra l'attività teatrale e quella cinematografica della Borelli. In particolare è emerso che l'attrice fu veramente Grande Attrice, nel senso che

⁹⁰⁸ Basti pensare che i film di Francesca Bertini prodotti in Italia vengono lanciati fino al 1925, nonostante il ritiro momentaneo dell'attrice sia datato 1921. Cfr. la filmografia dell'attrice scritta da Vittorio Martinelli in Mingozzi (a cura di) 2003.

⁹⁰⁹ Uno dei primi interventi di carattere scientifico sulla provenienza degli attori del primo cinema italiano è quello di Claudio Camerini (1983).

⁹¹⁰ Guccini ha scritto pagine illuminanti anche sullo stile recitativo di Lyda Borelli in «Tecnicismi borelliani» in *Cinegrafie*, a. IV, n. 7, maggio, 1994. Cfr. anche C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, op. cit.

⁹¹¹ Si tratta di ricerche condotte in occasione della stesura della mia tesi di laurea magistrale dedicata all'attrice e intitolata *Lyda Borelli: metamorfosi, teatro e silenzio*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2007-2008, relatrice prof.ssa Elena Dagrada. Parte di queste ricerche, seguite da ulteriori elaborazioni, sono poi state pubblicate in Lento 2011.

presto andremo a chiarire, unicamente grazie alle possibilità offerte dal cinematografo. Soltanto la settima arte le permise in parte di avvicinarsi stilisticamente ai grandi interpreti del pieno Ottocento e, soprattutto, di ottenere una libertà e un potere economico, gestionale e autoriale pari, se non maggiore, ad essi.⁹¹²

Quando la Borelli è all'apice della carriera, infatti, l'epoca del Grande Attore sembra davvero finita. Per lungo tempo, però, la critica ha continuato a utilizzare questo termine anche per gli attori che operarono tra Otto e Novecento, fino a che Claudio Meldolesi, in uno studio decisivo, non ha chiarito che gli interpreti dell'Ottocento e del primo Novecento si dividono in quattro grandi gruppi, cronologicamente consequenziali: egli ha individuato i precursori del Grande Attore, attivi nel primo Ottocento; la generazione propriamente grandattoriale, che potrebbe anche restringersi alla sola triade Rossi-Salvini-Ristori; la generazione degli attori-mattatori; infine, agli albori del Novecento, la generazione degli attori passatisti. L'esperienza borelliana si situa in questo ultimo gruppo, costituito da attori caratterizzati

dal possesso di un ormai secolare patrimonio di ritmi, atteggiamenti, soluzioni, gesti, controgesti, modulazioni vocali, e insieme da un drastico restringimento degli spazi entro cui esprimersi.⁹¹³

⁹¹² Mi sono discostato in parte dalla tesi di Cristina Jandelli, che parla del divismo cinematografico di Lyda Borelli come di un puro e semplice ampliamento di quello teatrale. La strategia messa in atto da *L'amor mio non muore!* conferma questa ipotesi, ma gli sviluppi immediatamente successivi della carriera dell'attrice mostrano invece un certo grado di discontinuità. Per quanto riguarda la nozione d'autore cfr. Franceschetti – Quaresima (a cura di) 1997. L'indeterminatezza della nozione nel cinema italiano degli anni Dieci è un dato oramai acquisito. In questo contesto ne approfittano soprattutto le dive. Questo fattore ricorda proprio la situazione nel teatro italiano del pieno Ottocento, mentre nel teatro coevo alla Borelli, al potere dell'interprete, a poco a poco, viene a sostituirsi quello del drammaturgo e quello del *metteur en scène* o protoregista.

⁹¹³ Meldolesi 1984: 17-18. Anche personalità quali Eleonora Duse ed Ermete Zacconi non sono considerate propriamente grandattoriali, quanto piuttosto mattatoriali. La distinzione risiede nel fatto che questi due indiscussi interpreti ebbero con il testo drammaturgico un rapporto di maggiore fedeltà rispetto alla generazione precedente.

Le nuove abitudini teatrali sembravano ormai negare il diritto al dispiegamento degli effetti, prerogativa di tutte le generazioni precedenti. Gli effetti sono dispiegati in differenti maniere che rispondono alle caratteristiche di una recitazione che Guccini, come abbiamo ricordato, ha definito «performativa».⁹¹⁴

Scrivono il teatrologo italiano:

La recitazione performativa non si fa carico della realizzazione globale della parte ma solo dei suoi climax, e cioè si manifesta allorché la pressione sentimentale o il succedersi degli eventi portano l'eroina in uno stato di alterazione connotata da pazzia, malattia, delirio erotico o raptus omicida.⁹¹⁵

Ma Lyda Borelli è Grande Attrice poiché acquisisce un potere contrattuale, creativo e gestionale senza pari, che tanto ricorda l'esperienza delle dive teatrali del passato.⁹¹⁶

Nel carteggio tra la diva e il barone Alberto Fassini, il patron della casa di produzione CINES, abbiamo una delle prove più evidenti dello strapotere che una delle maggiori tra le nostre interpreti cinematografiche acquisisce a partire dagli anni Dieci. Queste preziose missive coprono un periodo di tempo che va dal 1915 al 1917, ovvero gli anni di più intensa attività della Borelli nella casa di produzione romana CINES, e dimostrano oltretutto il persistente privilegio del teatro rispetto all'attività cinematografica nelle gerarchie personali dell'attrice. In questi scambi la Borelli pretende di avere voce in capitolo su ogni aspetto della produzione filmica: la scelta del soggetto e del cast, la scrittura, il vaglio dei costumi, la messa in scena, le condizioni economiche, i tempi di lavorazione ... Non si tratta di capricci da diva, ma della volontà di influenzare la produzione delle stesse opere che la vedono impegnata. Leggendo

⁹¹⁴ Cfr. Guccini 1994.

⁹¹⁵ Guccini 1994: 119.

⁹¹⁶ Anche Ermete Zacconi, reagendo piccato al celebre intervento di Silvio d'Amico a cui accennavamo sopra, istituisce un raffronto tra Grande Attore e interprete cinematografico. Egli si pone in conflitto con la tesi dello storico del teatro affermando che la categoria non è assolutamente estinta, bensì emigrata nei territori della settima arte. Cfr. Ermete Zacconi, «Ermete Zacconi difende il 'grande attore' contro coloro che lo vorrebbero morto», *Gazzetta del Popolo*, 4 dicembre 1930 citato in Guccini 2001.

queste missive non può che venire in mente Adelaide Ristori, la più grande attrice dell'Ottocento.⁹¹⁷

La Ristori, al di là dei grandi testi classici interpretati durante la sua carriera, che spesso piegò alle proprie esigenze espressive, non ebbe accanto a sé grandi drammaturghi; al contrario, si servì di mediocri scrittori a cui affidava sovente manovalanza letteraria su commissione, salvo poi apportare le modifiche del caso⁹¹⁸. Lo stesso accade proprio a Lyda Borelli, che s'impone per quanto riguarda la scelta dei soggetti e degli sceneggiatori: in una lettera la diva viene consultata da Fassini per ciò che concerne un soggetto dannunziano da affidare all'adattamento di Lucio d'Ambra e, in un'altra missiva di poco successiva, invia un copione teatrale, da lei stessa già parzialmente adattato, per una futura trasposizione cinematografica.⁹¹⁹ È facile pensare che ciò avvenga per altri film dell'attrice prodotti dalla CINES.

Un altro ambito dove le esperienze delle due attrici sembrano incontrarsi è quello della scelta dei costumi e della messa in scena: ambedue dimostrano di avere un'alta consapevolezza dell'evento spettacolare e affidano all'abito funzioni altre rispetto al solo decoro. Il rapporto che lega l'arte di Adelaide Ristori e il costume è stato ampiamente analizzato nello studio di Teresa Viziano.⁹²⁰ Lyda Borelli si affida soprattutto al nome dello stilista Mariano Fortuny: da una delle missive rinvenute apprendiamo che propose di utilizzare i costumi dello stilista per la pellicola, mai realizzata, tratta dal *Forse che sì forse*

⁹¹⁷ Sulla biografia dell'attrice rimandiamo alla relativa voce in *Enciclopedia delle donne* di Teresa Viziano. LINK:

<http://www.enciclopediadelledonne.it/index.php?azione=pagina&id=1308> (ultima consultazione 21/02/2014).

⁹¹⁸ Cfr. Alonge 1988.

⁹¹⁹ Cfr. le lettere di Fassini datate 14 febbraio, 20 febbraio e 12 marzo del 1917 e le lettere della diva datate 1 marzo e aprile 1917 pubblicate in Pantieri (a cura di) 1993: 57-64. Dalla corrispondenza non si comprende perché il progetto naufraghi. La Borelli, considerata rappresentante per antonomasia del dannunzianesimo cinematografico, non riuscì mai a portare sugli schermi un testo del Vate.

⁹²⁰ Cfr. Viziano 2000.

che no dello scrittore di Pescara.⁹²¹ L'aspetto gestionale, pur considerando i differenti contesti produttivi entro cui s'inscrivono le esperienze delle due interpreti, è da ambedue fortemente curato: la Ristori è considerata una sorta di pioniera della moderna organizzazione teatrale di carattere industriale,⁹²² la Borelli, benché non implicata nella struttura produttiva della CINES, non lesina al barone consigli e richieste di carattere strettamente produttivo. Indicazioni sovente interessate ma che mostrano un'attrice altamente cosciente degli aspetti organizzativi legati a un singolo film.⁹²³

Anche l'attenzione nei confronti del personaggio, perno attorno a cui ruota la performance del Grande Attore, è caratteristica comune alle due attrici: Adelaide Ristori giunge addirittura ad affidare ad alcuni studi critici l'analisi del suo rapporto con le principali eroine della letteratura drammatica da lei interpretate.⁹²⁴ Lyda Borelli, invece, sempre in una lettera al Fassini, descrive alcune immagini del film in progetto associate al proprio personaggio, segno del suo approccio al testo filmico a partire proprio dal carattere da interpretare.⁹²⁵ Queste sono soltanto alcune delle caratteristiche che legano le vicende professionali delle due grandi interpreti. Adelaide Ristori muore nel 1906, solo pochi anni prima di quel 1913 che segna l'inizio della breve ma intensissima carriera della collega nel mondo del cinematografo e che in un certo qual modo restituisce all'attore italiano, per pochissimi anni, un potere che soltanto poche volte potrà ripetersi nella storia dello spettacolo. La continuità tra l'attività teatrale e quella cinematografica, come abbiamo visto nel capitolo precedente, non è nascosta dall'istituzione cinematografica ma è al contrario ostentata all'esordio dell'attrice. In *Ma l'amor mio non muore!*, oltre alla già citata morte

⁹²¹ Cfr. la lettera datata 1 marzo 1917 in Pantieri (a cura di) 1993: 59-60.

⁹²² Cfr. Bignami 1988.

⁹²³ A onor del vero la Borelli si occupa di gestione fin dai tempi del teatro, ma nel contesto cinematografico può permettersi di avere voce in capitolo su questo aspetto anche perché deve far combaciare gli impegni teatrali con i tempi del set. Cfr. Pantieri (a cura di) 1993.

⁹²⁴ Cfr. Ristori 1887.

⁹²⁵ Cfr. sempre la lettera datata 1 marzo 1917 in Pantieri (a cura di) 1993: 59-60.

in scena, che chiude come ovvio la pellicola, compaiono altre scene in teatro che si rifanno direttamente alla carriera teatrale dell'attrice.

Cristina Jandelli ha giustamente sottolineato come queste scene, e in generale la pellicola nel suo complesso, rappresentino il «nascente divismo italiano colto nel momento della sua genesi come eredità del divismo teatrale».⁹²⁶ Per cogliere a pieno il diva film e l'arte delle sue attrici è dunque dalla tradizione teatrale che dobbiamo partire. Tuttavia, vi sono aspetti che trascendono la sola teatralità, che sembrano nascere dal peculiare stile della diva italiana a contatto con il nuovo medium e con alcune delle caratteristiche del genere e del cinema della *seconde époque*. In particolare, è alla critica femminista che ci rivolgiamo, ovvero a quella parte della riflessione accademica che negli ultimi anni ha saputo mettere in discussione molte delle teorie e degli approcci storiografici relativi al periodo che stiamo prendendo in considerazione. In particolare, è un contributo apparso sulle colonne di *Bianco e Nero* nel 2011 di Valeria Festinese ad apparire alquanto convincente dal nostro punto di vista. Si tratta di un saggio originato a partire da un intervento della conferenza di Bologna del 2010 a cui abbiamo prima accennato.⁹²⁷ È della studiosa romana, infatti, l'idea di porre in dialogo il genere divistico con quella che potremmo definire la linea psicoanalitica Deleuze – Studlar, in contrapposizione o in alternativa alla linea Freud – Lacan – Metz, che fino a poco tempo fa imperava tra gli studi di genere. A partire dallo stile visivo, dalle soluzioni narrative e dalla categoria centrale in ambito femminista del piacere spettatoriale, Festinese arriva a postulare l'appartenenza del genere a un'estetica di stampo masochista.⁹²⁸ Da parte nostra cercheremo di ripercorrere brevemente alcune tappe di questo dibattito non tanto per aprire un fronte psicoanalitico nelle nostre analisi, quanto piuttosto per mettere in luce la sintonia tra il

⁹²⁶ Jandelli 2006: 109.

⁹²⁷ Si tratta della sesta edizione della *Women and Silent Screen conference*.

⁹²⁸ Festinese 2011: 21-27.

dispositivo masochista e la performance borelliana e, quindi, per sottolineare un nuovo aspetto della poliedricità dell'attrice.

Tutto ha inizio con il saggio *Le froid et le cruel. Présentation de Sacher-Masoch* di Gilles Deleuze, in cui il filosofo francese si propone di illustrare alcune caratteristiche della produzione letteraria di Leopold von Sacher-Masoch con l'intento, oltretutto, di riabilitarlo dal punto di vista critico. Per fare ciò, secondo Deleuze, occorre innanzitutto mettere in discussione l'interpretazione clinica freudiana, a sua volta risalente al *Psychopathia Sexualis* di Krafft-Ebing,⁹²⁹ che vede nel masochismo una patologia clinica complementare rispetto al sadismo.⁹³⁰ Tutto il suo scritto è pensato appunto per smontare questo errore di impostazione dell'opera di Masoch e, quindi, della patologia da parte di Krafft-Ebing. Deleuze nel fare ciò, decostruisce tra le altre cose la visione secondo la quale il masochismo sia legato al ruolo del Padre e pone al centro della patologia il femminile, la Madre:

De mauvaises mères, il y en a dans le masochisme: la mère utérine, la mère œdipienne, les deux extrêmes du pendule. Mais tout le mouvement du masochisme est d'idéaliser les fonctions des mères mauvaises en les reportant sur la bonne mère.⁹³¹

⁹²⁹ La patologia masochista è stata definita per la prima volta da Richard von Krafft-Ebing (1886).

⁹³⁰ Deleuze 2007 (1967): 96.

⁹³¹ Deleuze 2007 (1967): 55. Riportiamo qui di seguito la descrizione del masochismo data dall'enciclopedia Treccani: «Anomalia psichica che riguarda sia la sessualità, con il bisogno di associare il piacere a condizioni di sofferenza fisica e di mortificazione, sia un tratto del carattere proprio delle persone che ricercano maltrattamenti e umiliazioni. Il termine *Masochismus* fu coniato nel 1869 da R. von Krafft-Ebing e deriva da L. von Sacher-Masoch, la cui vita e i cui scritti costituiscono un famoso esempio del masochismo. Il masochista deve soffrire per poter ottenere una gratificazione e per poter raggiungere l'orgasmo. In Sigmund Freud si trovano distinte tre forme di m.: un m. erogeno, un m. femminile e un m. morale. Quest'ultimo è il più noto e si esprime in comportamenti in cui il soggetto (dominato da un inconscio senso di colpa) assume costantemente il ruolo di vittima; il m. erogeno è invece caratterizzato dal legame tra sofferenza e piacere sessuale. La nozione di m. femminile individua come appartenenti all'ambito della femminilità i tratti salienti della perversione. A queste nozioni si collegano quelle di m. primario e m. secondario. Dopo aver introdotto nell'ambito del suo sistema il concetto di pulsione di morte, Freud concepisce oltre a un m. secondario anche un m. primario in cui, diversamente dal m. secondario (dove il sadismo, prima diretto verso l'esterno, si rivolge ora verso il soggetto), la pulsione di morte è diretta

La sua è un'operazione di critica letteraria ma anche una psicoanalisi di stampo deduttivo che prende spunto dalle novelle di Sacher-Masoch per decostruire le teorie freudiane. Deleuze opera così uno spostamento dell'eziologia della perversione all'interno della fase orale, stadio precedente dell'evoluzione del bambino rispetto alla fase anale/sadica e a quella fallica enfatizzate negli studi del fondatore della psicanalisi. Uno stadio preedipico in cui è la Madre a giocare un ruolo fondamentale per il bambino. È a lei che è rivolto il processo d'identificazione.⁹³²

Qui non intendiamo addentrarci eccessivamente in contesti teorici che non ci competono, ma cogliere comunque l'importanza di questa prospettiva per la teoria del cinema. È stata infatti Gaylyn Studlar a portare le riflessioni deleuziane nel campo degli studi cinematografici di genere, in aperta polemica con l'influenza a suo modo eccessiva esercitata in questo settore da Laura Mulvey. Come risaputo, a partire dalla teoria freudiana della castrazione e dalla teoria dello specchio di Lacan, la Mulvey arriva a inscrivere il piacere del cinema classico nella sola dinamica edipica e patriarcale che vuole la donna come passivo oggetto dello sguardo femminile. In una tale prospettiva, il piacere è prodotto quindi soltanto per lo sguardo maschile rafforzando così l'oppressione patriarcale attraverso la rappresentazione della donna stessa in quanto spettacolo sessuale e l'esclusione della spettatrice dal piacere scopico. Gaylyn Studlar si batte, appunto, contro questa prospettiva, ma non si accontenta di analizzare l'aderenza dei film di von Sternberg/Dietrich alle caratteristiche dell'estetica masochista individuate da Deleuze; essa giunge

sul soggetto, anche se unita alla libido e da essa controllata». LINK: <http://www.treccani.it/enciclopedia/masochismo/> (ultima consultazione: 08/01/2014). Per una discussione più approfondita e una bibliografia introduttiva si rimanda alla voce "masochismo" di Vittorio Volterra nella sezione, presente nella stessa enciclopedia on-line intitolata "universo del corpo": LINK <http://www.treccani.it/enciclopedia/masochismo %28Universo del Corpo%29/> (ultima consultazione 08/01/2014).

⁹³² Molto influente rispetto allo studio di Deleuze è Theodor Reik (1941).

addirittura a postulare l'importanza della teoria masochista deleuziana nell'interpretare, al di là del singolo testo o gruppo di film, il piacere spettatoriale *in toto*.⁹³³ Questa teoria sfida infatti il principio secondo il quale il piacere scopico spettatoriale si basi fundamentalmente su una pulsione sadica.⁹³⁴

La studiosa scrive:

Sade's work, judged as the prototype of sadistic object relations, demonstrates that sadists are driven to maim, to penetrate, to destroy, in order to bring about the directly experienced pleasure of orgasm and to *negate* their objects in a way that is not possible through the sadistic look emphasized in theories of spectatorship. Masochistic desire, by contrast, depends upon separation to guarantee a pain/pleasure structure.⁹³⁵

Anche in questo caso non ce la sentiamo di spingerci oltre la constatazione della presenza nello studio di Gaylyn Studlar di una concezione essenzialista dello spettatore e della spettatrice. Per quanto ci riguarda, se applicata al diva film, questa prospettiva potrebbe spiegare in termini teorici la schiacciante preferenza da parte del pubblico per gli interpreti di sesso femminile del diva film.⁹³⁶ Più che di principio di piacere spettatoriale generico di stampo masochista, preferiamo parlare allora di un dispositivo masochista che regola i rapporti tra lo schermo e la sala e, soprattutto, conferisce all'interprete femminile un ruolo di

⁹³³ Cfr. Studlar 1992: 5-6: «I take up the issue of masochism's relevance to visual pleasure. The question underlying this chapter is: How does film as a spectatorial process resemble the mechanism of perversion in general and masochism specifically? Here I establish my central premise, that the psychic process and pleasures engaged by the cinema more closely resemble those of masochism than the sadistic, Oedipal pleasures commonly associated in psychoanalytic film theory with visual pleasure. I discuss cinematic pleasure's link to disavowal, fetishism, voyeurism, and scopophilia as I reconsider their etiology and function in light of the emphasis on pre-Oedipality by Deleuze and modern object relation theory. Applying the masochistic model, I show the ways in which the von Sternberg/Dietrich films articulate configurations of desire and identification that may encourage male subject-spectator positions that do not adhere to models of cinematic pleasure based on castration fear, Oedipal desire, and sadistic voyeurism. I also consider the role of fetishism and scopophilia in the creation of an eroticized spectatorial position for women».

⁹³⁴ A tal proposito cfr. Metz 1980 (1977).

⁹³⁵ Studlar 1992: 27. Lo sguardo come strumento di controllo, enfatizzato dalla teoria psicoanalitica classica è alla base delle considerazioni di Otto Fenichel (1935: 373-397) sulla scopofilia.

⁹³⁶ Sulla spettatrice e lo spettatore del diva film rimando a Jandelli 2006.

assoluta centralità in questo scambio. Dispositivo, nel senso che Frank Kessler ha dato a questa parola, lo ricordiamo, che sta a indicare uno stato di sospensione che è la vera fonte (masochistica) di piacere procurata dal film.⁹³⁷ Una situazione di visione in cui lo spettatore si troverebbe secondo Peter Wollen di fronte a una dimensione segnica di tipo iconico.⁹³⁸ Dimensione segnica che, in realtà, è più che altro una dimensione atmosferica, un'eterotopia e un'eterocronia onirica, un interstizio ontologico, fatto non tanto di materiale significante, ma di pulviscoli di vibrazioni presignificanti, di presenze intermittenti.⁹³⁹ Sono soprattutto il décor e i costumi, ma anche la colorazione della pellicola, a escludere l'indessicalità.⁹⁴⁰ Tutto è estremamente ornato, decorato. Anche la narrazione, in *Rapsodia Satanica* (Nino Oxilia 1917 I) è implausibile, sfuggente, melodrammatica, fatta di vuoti, contraddittoria, inconcludente. Le differenze con le dinamiche del desiderio inscritte nei testi analizzati dalla Studlar comunque permangono.

Il personaggio borelliano, o il «tipo borelliano» secondo Fausto Montesanti,⁹⁴¹ quell'Alba d'Oltrevita il cui nome rivela un'ossimorica alterità,⁹⁴² è uno dei tanti personaggi masochisti borelliani che inseguono l'amore impossibile e che soccombono. Alba d'Oltrevita, Faust al femminile,

⁹³⁷ Cfr. Kessler 2006 Valeria Festinese (2011 :22) riferendosi alla narrazione nel diva film scrive: «ma i paradossi della narrazione di von Sternberg sono proprio quelli del desiderio masochista che rifiuta la razionalità dell'«efficienza» fallica dei classici racconti edipici. Nell'estetica masochista la suspense drammatica prende il posto della ripetizione accelerata dell'azione tipica dei racconti di de Sade. Il tempo e il movimento sono sospesi in un disconoscimento feticista reso manifesto nella ripetizione compulsiva di presenza/assenza».

⁹³⁸ Cfr. Wollen 1991: 137.

⁹³⁹ Cfr. Festinese 2011: 23. Il tempo e il movimento sono sospesi in un disconoscimento feticista reso manifesto nella ripetizione compulsiva di presenza/assenza tipica del masochismo.

⁹⁴⁰ Sulla lettura dell'immagine in *Rapsodia Satanica* rimando a un mio breve contributo online pubblicato sul sito istituzionale NFS-NCCRmediality nella sezione "Bild des Monates". LINK: <http://www.mediality.ch/galerie.php?id=22> (ultima consultazione 13/01/2014). Sul colore in *Rapsodia Satanica* rimando a De Kuyper 1996.

⁹⁴¹ Cfr. Montesanti 1952.

⁹⁴² Da una parte "Alba" rimanda all'idea di nascita, di vita, mentre "Oltrevita" ha connotazioni mortifere.

stipula un contratto – tipica sindrome masochista quella del contratto secondo Deleuze! – nel quale si nega per sempre l’amore, a favore della bellezza giovanile ed eterna. Il contraente è Mefisto, quasi un’anomalia nel dispositivo masochista dell’opera. Mefisto cinematograficamente è creatura estranea rispetto al resto dell’universo diegetico. Mefisto è un’emergenza attrazionale (e sadica) del corpo del film: egli è creatura proveniente da un quadro della protagonista che improvvisamente si anima e si presenta di fronte ad Alba d’Oltrevita alla maniera delle animazioni di Méliès e, in generale, della cinematografia-attrazione. La sua nascita rappresenta una delle tante addomesticazioni riflessive dell’attrazione operate dal cinema degli anni Dieci. Il personaggio di Mefisto, reso con un trucco dall’espressività “primitiva”, è il contraltare dello sguardo spettatoriale. È lo sguardo sadico, inscritto nel testo, antitetico rispetto allo sguardo dello spettatore o della spettatrice descritto da Studlar e Festinese, che incombe durante tutto il film e si dà a vedere ripetutamente (fig. IV/66-67).



Fig. IV/66-67

Alba d’Oltrevita, comunque, è capace lei stessa di trasformarsi in creatura ferale. Come risposta all’impossibilità di amare, ella infligge dolore a uno dei due fratelli, gli si nega e tenta di sedurre il fratello: da vittima diviene carnefice. Questo spostamento è da inscrivere da un lato sempre nella dinamica masochista di procrastinazione del desiderio da parte della protagonista

attraverso la ricerca di un ostacolo, la lealtà fraterna, che si frappone al piacere, comunque proibito dal patto con il diavolo.

Quello che a noi più interessa è però la corrispondenza tra lo stile di Lyda Borelli e quello che abbiamo descritto come il dispositivo masochista. Da questo punto di vista, la seconda parte del film è quella che più ci interessa. Dopo un prologo in cui avviene il patto con il diavolo e successive sequenze di giubilo *en plein air*, in cui la protagonista diventa giovane e incontra i due fratelli, ci ritroviamo a casa di Alba d'Oltrevita durante un ballo in maschera. Il biglietto di Sergio, che interrompe il giubilo della protagonista, parla chiaro:

«Attendo sotto la vostra finestra, Alba d'Oltrevita, se a mezzanotte non m'apparirete mi ucciderò sulla soglia della vostra casa». L'attrice si trova a ridosso della macchina da presa, sullo sfondo gli invitati della festa. La reazione alla lettura della missiva è d'insofferenza ed è resa attraverso una visibile alzata di spalle e uno sguardo rivolto verso Tristano. Nell'inquadratura successiva la vediamo entrare in una stanza, appartarsi, accingersi ad aprire la finestra da cui potrebbe scorgere Sergio e poi desistere. Il significato della gestualità in questa scena appare sospeso, indefinito. Sono questi i più alti momenti della performance dell'attrice. La Borelli entra in rapporto con il *décor* asfissiante sfiorandolo, toccando le tende, ma anche con la macchina da presa, avvicinandosi all'obiettivo, rivolgendosi tutta se stessa senza mai ricorrere però all'atto di interpellazione.

Dietro di lei appare, immancabile, Mefisto che attende la capitolazione dell'eroina. Tristano venuto a conoscenza dell'intento del fratello tenta dapprima di convincere Alba a incontrarlo, in seguito di far desistere il fratello e, infine, cerca di costringere la protagonista con la forza a recarsi dal fratello. I rapporti di forza sono però tutti sbilanciati a favore di Alba, la quale capovolge la situazione e seduce il maschio irresoluto in una scena in cui Lyda Borelli si esibisce in uno dei famosi corpo a corpo divistici. In questa scena la Borelli utilizza a più riprese la bocca per esprimere la sua crudele imperturbabilità di

fronte al dramma del fratello e il desiderio di sedurre l'uomo che ha di fronte. Il protagonista desiste: dapprima si accascia a terra e poi si ritrova sulla sedia dove prima era seduta Alba, la quale comincia a tentare l'uomo che in un primo momento fatica a resisterle e, in seguito, capitola alla forza di quella vera e propria danza seduttiva. Alla fine avviene l'irreparabile: Sergio, che ha visto tutto dalla finestra, prima che i due possano baciarsi, si toglie la vita sparandosi. I due amanti, udito lo sparo, cadono nella disperazione. Mefisto osserva la protagonista dalla finestra con gaudio crudele.

Nell'inquadratura successiva, in giardino, il corpo di Sergio è riverso sulle scale, Tristano è chino su di lui e Alba scende prima le scale e si abbassa anch'essa verso il cadavere. Alba solleva leggermente per la testa Sergio e cerca di consolare il fratello disperato, il quale è inorridito e non vuole più un contatto con lei. Una didascalia riporta la seguente frase: «mentre Tristano si dilegua Alba sente il veleno d'amore insinuarsi nel suo cuore». Dopodiché vediamo Andrea Habay, interprete di Tristano, uscire lentamente dal quadro e Lyda Borelli tenere la stessa postura per più di una quindicina di secondi, congelata come in un *tableau vivant*, anche qui a significare uno stato di sospensione. Come ci ricorda Deleuze:

Dans les romans de Masoch, tout culmine dans le suspens. Il n'est pas exagéré de dire que c'est Masoch qui introduit dans le roman l'art du suspens comme ressort romanesque à l'état pur: non seulement parce que les rites masochistes de supplice et de souffrance impliquent de véritables suspensions physiques [...]. Mais parce que la femme-bourreau prend des poses figées qui l'identifient à une statue, à un portrait ou à une photo.⁹⁴³

Questa sospensione si ripete in alcune inquadrature successive, talora anche in primo piano, in cui Lyda Borelli sembra rispondere al paradigma della posa fotografica, con minime variazioni espressive, talora nulle. In *Rapsodia Satánica* l'attrice arresta sovente la sua posa anche davanti agli specchi presenti nel film, in una sorta di sospensione estetica e drammatica che risponde ai

⁹⁴³ Deleuze 2007 (1967): 31.

canoni masochisti illustrati da Deleuze. Non siamo più confrontati con pose e attitudini di tipo drammatico, tanto meno con una gestualità significativa, bensì con un corpo impegnato a farsi immagine e, quindi, presenza, a creare l'immagine e costruire quella macchina desiderante e da desiderare chiamata film (fig. IV 68-69)

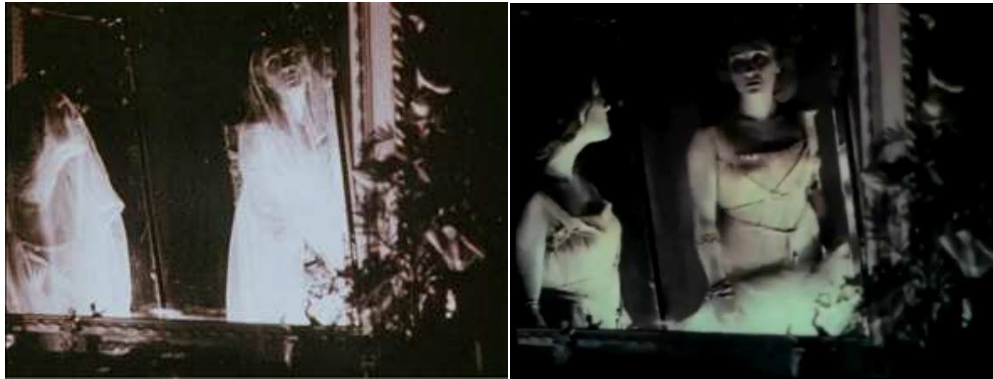


Fig. IV/68-69

Un corpo che nella famosa scena finale del velo si fonde con l'elemento figurale del film, si confonde con la materia stessa della rappresentazione fino a scomparire. In questa e in altre scene l'azione della Borelli sembra provocare una dilatazione temporale che conferisce all'universo diegetico una dimensione eterocronica assolutamente affascinante e ancora una volta in linea con il dispositivo masochista.

La recitazione della Borelli, come dicevamo, è alquanto sfaccettata e se è innegabile l'ascendenza teatrale di quest'ultima, altresì non deve essere dimenticata l'influenza di altre forme espressive nel forgiarne alcune qualità, nonché il tentativo di adeguare la recitazione stessa al nuovo mezzo. Fin da subito, l'attrice dimostra una grande coscienza dell'obiettivo della macchina da presa. Pochi si sono occupati della sua attività da modella fotografica e nessuno ha sottolineato finora l'importanza di tale esperienza per la gestione dei primi piani, che nei suoi film sembrano trascendere la funzione drammatica. Gli stessi primi piani assumono enorme importanza in un altro film dell'attrice, ovvero

Malombra (Carmine Gallone 1917 I) tratto dall'omonimo romanzo di Fogazzaro che sembra offrire materiale ideale da adattare al cinema borelliano. Il personaggio di Marina è infatti in linea con il tipo borelliano costruito attorno alla formula dell'amore impossibile e della rinuncia alla felicità.⁹⁴⁴ Ma non solo: la follia e la passionalità di Marina accolgono lo stile recitativo borelliano «performativo»⁹⁴⁵, «senza freni»⁹⁴⁶, espressionista che emerge in particolari momenti del dramma, esprimendosi attraverso una liberazione repentina dell'energia corporea. Lyda Borelli va ben oltre la categoria dell'eccesso e dimostra di saper governare più registri interpretativi.

Nella prima parte del film, quella dell'arrivo di Marina nella dimora dello zio, il conte d'Ormengo, e in quella immediatamente precedente all'insorgere dei primi disturbi mentali – o della possessione? – troviamo un personaggio altero e sicuro. In queste sequenze, dominate da piani americani o interi, Lyda Borelli mostra tutta la perizia acquisita negli anni di carriera teatrale gestendo la propria recitazione in rapporto con gli altri attori: il gesto e l'azione della Borelli sembrano plasmare la prossemica di tutti gli altri interpreti. Nelle prime sequenze, infatti, Lyda Borelli definisce a poco a poco Marina a partire dall'interazione con gli altri personaggi, tenendosi a distanza dall'espressionismo consueto.

Nel momento in cui si avvertono i primi sintomi del disturbo mentale, l'attrice si trova alle prese con primi piani e mezzi primi piani insistiti. Questi inquadrature ravvicinate non hanno soltanto lo scopo di valorizzare la diva ma assumono una valenza drammatica⁹⁴⁷ e ostentativa. Questi primi piani rivelano il lavoro dell'attrice nel suo farsi: l'esitare della macchina da presa sul corpo di

⁹⁴⁴ Cfr. Montesanti 1952: 7-8. Secondo Montesanti il tipo borelliano anticiperebbe quello della Garbo.

⁹⁴⁵ Guccini 1994: 119. «La recitazione performativa` non si fa carico della realizzazione globale della parte ma solo dei suoi climax, e cioè si manifesta allorquando la pressione sentimentale o il succedersi degli eventi portano l'eroina in uno stato di alterazione connotato da pazzia».

⁹⁴⁶ Lauwert 2000: 147-148

⁹⁴⁷ Sulla valenza drammatica del primo piano cfr. C. Simonigh 2001.

Lyda Borelli-Marina avviene negli attimi in cui si fa strada nella mente della protagonista l'idea di essere la reincarnazione della zia defunta, quindi nel momento in cui il personaggio di Marina è alle prese con un altro personaggio, con una metamorfosi. Queste scene sembrano tenere presente quella caratteristica del cinematografo di poter andare al di là del mondo fenomenico e di mostrare quell'Oltre di cui ci parla in quegli anni Pirandello.⁹⁴⁸ Siamo lontani da quella recitazione senza freni definita da Lauwert, la quale non può esprimersi in uno spazio così intimo come può essere quello del primo piano, anche se la presenza non solo iconica dell'attrice Borelli è impressionante. Questo tipo di recitazione subentra nelle sequenze finali in cui Marina, dopo essere apparentemente ritornata in se stessa, è scaraventata di nuovo nel delirio. Senza volerlo, in un breve volgere di tempo, il ritorno dell'amato fa precipitare di nuovo la crisi: in queste ultime sequenze la recitazione borelliana sembra quasi esprimere tutta l'energia accumulata e non espressa nelle sequenze dell'insorgere del disturbo mentale. Soltanto in queste ultima parte del film si vengono a creare i presupposti per il dispiegarsi degli effetti della diva e il conseguente espandersi del conflitto tra il suo personaggio e il mondo che la circonda, come avviene in molti altri diva film.⁹⁴⁹ In queste sequenza finali tornano alla mente più che mai le parole di Salvador Dalì:

Je parle ici de l'époque grandiose du cinéma hystérique avec Francesca Bertini, Gustavo Serena, Tullio Carminati, Pina Menichelli, etc..., de ce cinéma si merveilleusement, si justement près du théâtre et qui a non seulement le mérite immense de nous offrir des documents réels et concrets des troubles psychiques

⁹⁴⁸ Ci riferiamo soprattutto alle idee pirandelliane contenute nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* che in parte sembrano anticipare alcune formulazioni del teorico ungherese Béla Balázs, contenute nel suo illuminante saggio intitolato *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* del 1924; l'ultima traduzione italiana è quella di Sara Terpin nell'edizione curata da Leonardo Quaresima in B. Balázs, *L'uomo visibile*, Torino, Lindau, 2008. Il rapporto tra vita occulta e cinematografo è stato indagato anche da Antonin Artaud, i cui scritti cinematografici sono stati raccolti in *À propos du cinéma*, Paris, Gallimard, 1961. Sulle teorie irrazionalistiche, circolanti in Italia all'inizio del Novecento, in rapporto con il cinematografo cfr. Dalle Vacche 2005. Per una panoramica generale sulle formazioni discorsive delle scienze psichiche in rapporto al cinema rimandiamo a Berton: 2009.

⁹⁴⁹ Sulla recitazione della Borelli in Malombra cfr. anche Campisciano 2000.

de toutes sortes, du cours véridique des névroses d'enfance, de la réalisation dans la vie des aspirations et fantaisies les plus impures qu'incarnèrent avant lui les admirables architectures du modern-style, mais encore celui d'être parvenu à la possession complète de ses moyens techniques essentiels. A partir de ce moment, le cinéma entrera rapidement en décadence. Les acteurs vivaient réellement ces films, d'une façon continue et impudique que le vantard humour contemporain ne tolèrerait plus.⁹⁵⁰

L'artista spagnolo scrive però ormai già nel 1932. L'epoca del cinema muto è finita da poco e quella della diva italiana quasi dimenticata. Al potere c'è Mussolini e per tali espressioni del femminile attorico non ci sarà spazio per lungo tempo.

IV. 4. *Die Filmprimadonna* (l'attrice autrice)

In uno studio cinematografico fervono i preparativi per un nuovo film. Il direttore della casa di produzione è raggiunto da una lettera della prima attrice, Ruth Breton, in cui ella dichiara di non voler prendere parte al film perché reputa la sceneggiatura non all'altezza della sua fama. Subito la casa di produzione si mobilita e invia all'attrice numerosi manoscritti che però non convincono comunque la primadonna. L'attore e scrittore Walter Heim si presenta di persona a Ruth con un suo manoscritto e finalmente a lei sembra di aver trovato ciò che fa al caso suo. Iniziano le riprese, Ruth domina incontrastata sul set dirigendo tutti i suoi colleghi a dispetto del direttore di scena, a cui strappa il copione di mano per spiegare a tutti l'interpretazione delle diverse parti. Le prime immagini sono pronte e Ruth vuole controllarle di persona nel reparto di sviluppo dei negativi. Ciò che non la convince è il contrasto tra il biondo acceso del protagonista e i suoi capelli scuri. Ella chiede

⁹⁵⁰ Dalì 1932.

allora al direttore di sostituire l'attore protagonista proprio con Walter Heim, moro, con cui sembra che stia per nascere anche del sentimento.⁹⁵¹

Quello che abbiamo appena descritto è la prima parte della pellicola di produzione tedesca *Die Filmprimadonna* (Urban Gad 1913 D), interpretata da Asta Nielsen. Si tratta dell'unico frammento a noi rimasto pubblicato nel 2011, insieme ad *Hamlet* (Svend Gade/Heinz Schall 1921 D) e ad altro materiale documentaristico relativo all'attrice, dalle edizioni Filmmuseum.⁹⁵² È il terzo film della serie Asta Nielsen – Urban Gad. Il prosieguo della storia ci è noto in quanto il manoscritto della sceneggiatura è conservato al Danske Filminstitut di Copenaghen e presenta ulteriori motivi di interesse dal punto di vista della rappresentazione di Asta Nielsen in quanto attrice.⁹⁵³ Tuttavia, le sequenze appena descritte sono quelle in cui si concentrano buona parte delle caratteristiche riflessive della pellicola, provocate dalla debordante componente metacinematografica. Per Heide Schlüpmann questo film è un documento dell'enorme potere e della libertà goduta dall'attrice all'interno del contesto produttivo dell'epoca.⁹⁵⁴ In questo film vediamo rappresentate le possibilità dell'attrice di scegliere la sceneggiatura che più le si confà, di interpretarla a suo piacimento, di dirigere i colleghi attori, scavalcando anche il direttore di scena, di dire la sua rispetto alla produzione delle fotografie di scena,⁹⁵⁵ rispetto al casting, ma anche di controllare la sua immagine a posteriori, interessandosi e

⁹⁵¹ Cfr. Gramann – Schlüpmann (a cura di) 2009: 139-145.

⁹⁵² La copia del metraggio rimasto (278m) è stata ottenuta grazie all'unione di due frammenti provenienti dalla Georg Eastman House (255m) e del Nederlands Filmmuseum (89m).

⁹⁵³ Nel prosieguo del film, la protagonista, entra in sempre maggiore sintonia professionale e affettiva con lo scrittore e attore Walter Heim. Il troppo lavoro la fa ammalare di cuore. In seguito s'innamora di un uomo, Herrn von Zornhost, che scoprirà essere oberato dai debiti di gioco. Per amore di lui, per salvarlo dalla rovina, Ruth accetta, nonostante la malattia, di andare in tournée per recitare in spettacoli di pantomima. Von Zornhost continua a darsi al gioco e rivede pure una sua vecchia fiamma, facendo riammalare la protagonista che torna in una casa di cura. Alla fine Ruth si riconcilerà con Walter, che nel frattempo ha scritto un nuovo dramma ispirato dalla sua storia con l'attrice. L'attrice però morirà in scena interpretando la morte di Pierrot.

⁹⁵⁴ Schlüpmann 2009a: 18.

⁹⁵⁵ Su tale tema cfr. Pauleit 2009: 133-139.

influenzando il processo di postproduzione.⁹⁵⁶ Per certi aspetti troviamo delle somiglianze con il grande potere assunto da Lyda Borelli all'interno del contesto italiano.⁹⁵⁷ Tuttavia, da questo film emerge un controllo ancor più radicale del processo creativo rispetto all'italiana e soprattutto un fortissimo interesse dell'attrice anche per questioni relative alla tecnica cinematografica, nonché per quelle inerenti alla promozione del film e della sua stessa immagine d'artista. Insomma, ciò che emerge da questa pellicola è la rappresentazione di un'attrice impegnata a controllare direttamente tutti gli aspetti che vanno a mediare la sua performance e, in generale, la sua immagine. Ci troviamo di fronte non solo a un'influenza, ma a un radicale controllo della *mise en présence*. In questo senso, *Die Filmprimadonna* costituisce una delle rappresentazioni più eloquenti delle possibilità autoriali di un'attrice della *seconde époque*.⁹⁵⁸

L'autorialità della Nielsen è un aspetto che ha interessato moltissimi commentatori ed è divenuto parte del senso comune storiografico. A contribuire a un tale interesse non è stato soltanto un film come quello che abbiamo appena introdotto: la stessa Nielsen ha spesso cercato di fornire un'immagine di sé come autrice più o meno indipendente. Un atteggiamento che è diventato addirittura di radicale disconoscimento del ruolo creativo di Urban Gad nella sua autobiografia pubblicata a Copenaghen in due volumi tra il 1945 e il 1946.⁹⁵⁹ La danese arriva infatti a scrivere quanto segue:

Die damals dürftigen Manuskripte gaben mir großen Spielraum und reichliche Veranlassung, meine ungenutzten Fähigkeiten zu entfalten. Das künstlerische Theater und der künstlerische Film sind vom Dichter abhängig [...] Meine Phantasie wurde gezwungen, für mich zu dichten. Denn oft genug waren meine

⁹⁵⁶ Cfr. sempre Pauleit 2009: 133-139.

⁹⁵⁷ Cfr. Lento 2011.

⁹⁵⁸ Su tale tema rimandiamo ad alcuni dei contributi pubblicati in Franceschetti – Quaresima (a cura di) 1997.

⁹⁵⁹ Nielsen 1945/1946.

Szenen nur angedeutet. Ich erinnere mich eines bestimmten Manuskriptes, in dem es hieß: Das Kind stirbt. Aastas Hauptszene.⁹⁶⁰

Questo stesso aneddoto è praticamente lo stesso che lei fornisce già nel 1928 con l'aggiunta del film a cui fa riferimento, *Komödianten* (Urban Gad, 1913 D), oggi purtroppo andato perduto. In questo articolo, una sorta di bilancio della carriera, la Nielsen illustra il suo metodo di lavoro nei primi anni con Gad, comprendente una preparazione intellettuale molto elaborata, ma non specificata, relativa allo studio del personaggio, che la portava addirittura a raggiungere una sorta di stato di trance durante le fasi di lavorazione. L'attrice riconosce anche la componente non cosciente della sua arte («unbewusst»)⁹⁶¹ e fa un paragone con la situazione che si trova a vivere alla fine degli anni Venti, dichiarando di non aver più bisogno di così tanta preparazione come all'inizio della carriera. L'attrice, nonostante la grande esperienza, esclude componenti di routine nella sua attività. Queste dichiarazioni, una accanto all'altra, non possono che far pensare a una strategia di difesa della propria arte su più fronti: non solo autorialità, ma anche emozionalismo, autosuggestione, zelo, professionalità acquisita con l'esperienza. Si tratta di leitmotiv che ritroviamo in più occasioni nell'aneddotica sull'attore teatrale, spesso con lo scopo di difenderne la professione.⁹⁶²

Asta Nielsen, soprattutto dopo il suo distacco professionale e sentimentale da Urban Gad, non si è soltanto autorappresentata come attrice indipendente rispetto alla presenza di una sceneggiatura, di una drammaturgia forte, ma ha

⁹⁶⁰ «I poveri copioni di allora mi davano molto spazio libero e molti spunti per dispiegare le mie possibilità. Il teatro e i film artistici dipendono dal poeta [...]. La mia fantasia era costretta a comporre per me. Le mie scene erano comunque spesso soltanto tratteggiate. Mi ricordo di un preciso copione, in cui era scritto: il bambino muore, scena principale di Asta». Questa citazione l'abbiamo presa da Stephan Michael Schröder (2009:194) che nella nota riporta delle correzioni alla traduzione, a cui rimandiamo, aggiungendo che in più punti la traduzione tedesca appare imprecisa. L'edizione tedesca a cui abbiamo fatto riferimento è quella del 1977 (Nielsen 1977 (1961)).

⁹⁶¹ Asta Nielsen, «Mein Weg im Film. 5. Saat und Ernte vor dem Kriege», *Z.B.*, 29 settembre 1928. Ora in: Hagedorff – Seydel (a cura di) 1981: 102.

⁹⁶² Cfr. Vicentini 2012 e Meldolesi 1989: 199-214.

voluto precisare più volte anche la sua libertà rispetto a un qualsivoglia principio di regia.⁹⁶³ A supportare questa tesi sono stati da subito i suoi critici, i suoi spettatori più accorti, che l'hanno definita come «poetessa» della nuova arte. Come lei stessa dichiara:

Es ist insofern recht bezeichnend, daß die deutschen Kritiker mich oft die ›Dichterin‹ nennen: Denn ich *dichte* oder dichte tatsächlich die Persönlichkeit um, die ich darstellen soll, auf der Grundlage, die im Manuskript des Autors gegeben ist. – Ich will meine Rollen so spielen können, wie ich sie (?) sehe – wie sie vor dem Auge meiner Seele stehen.⁹⁶⁴

Quello che lei descrive in questa intervista ci ricorda in effetti le prime critiche zurighesi di Karl Bleibtreu, in cui l'attrice è definita non solo come «Dichterin», «ihr eigener Dichter», ma anche come «Schöpferin», creatrice della sua stessa opera, quindi, e non soltanto mera esecutrice.⁹⁶⁵ La centralità dell'attrice emerge poi, come abbiamo visto, anche dai paratesti che, in brevissimo tempo arrivano a mettere in rilievo la sua presenza tanto da mettere in ombra quella del compagno.⁹⁶⁶ La considerazione dell'attrice come autrice, inoltre, è proseguita ben oltre il suo apogeo e ha informato alcuni degli scritti più celebri degli anni Venti dedicati all'attrice come la biografia di Pablo Diaz,⁹⁶⁷ quella di Ernst Moritz Mungenast⁹⁶⁸ o i giudizi critici di Bálazs⁹⁶⁹ e di Willy Haas.⁹⁷⁰

⁹⁶³ Cfr. Adolf Langsted, *Hvorledes Asta Nielsen optager sine Films – Et Interviews*, *Vore Herrer*, 26 luglio 1917. Citato in Schröder 2009: 194. L'attrice ha ripetuto diverse volte questa posizione, ribadendola in più passaggi della sua autobiografia. Cfr. Nielsen 1977 (1961).

⁹⁶⁴ Cfr. Adolf Langsted, *Hvorledes Asta Nielsen optager sine Films – Et Interviews*, *Vore Herrer*, 26 luglio 1917. Citato in Schröder 2009: 204.

⁹⁶⁵ *Die Ähre*, 27 luglio 1913 in Güttinger (a cura di) 1984: 256.

⁹⁶⁶ Per questo si rimanda al secondo capitolo. Occorre però far presente che nel 1913 e nel 1914 il nome di Gad sembra riacquistare visibilità al fine di dare alle pellicole una patina da film d'autore (*Autorenfilm*).

⁹⁶⁷ Diaz 1920.

⁹⁶⁸ Mungenast 1928.

⁹⁶⁹ Molte delle posizioni critiche espresse da Bálazs (1982) sono poi state rielaborate in *Der sichtbare Mensch* (Bálazs 1924).

⁹⁷⁰ Cfr. alcune delle critiche dedicate all'attrice raccolte in Haas 1991.

A intervenire in maniera alquanto decisa sulla questione parecchi anni dopo è Stephan Michael Schröder, che in un saggio dedicato a Urban Gad ha cercato di fare luce sul ruolo del regista danese nei film dei primi anni Dieci. Come ricorda Schröder stesso, la critica tedesca è stata piuttosto ingenerosa con lui, così come quella di stampo femminista, mentre in ambito danese le cose sono andate diversamente e lo strapotere di Asta Nielsen è stato spesso messo a confronto con il vaglio di fonti e documenti dell'epoca. Quello che emergerebbe dal dibattito è il ruolo non secondario di Gad nella costruzione del tanto celebrato stile attoriale della compagna,⁹⁷¹ nonché nella messa in scena, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti pittorici dell'immagine.⁹⁷² A leggere le pagine del suo lavoro pubblicato nel 1919 in lingua danese e tradotto l'anno dopo in tedesco,⁹⁷³ in effetti, ci accorgiamo di essere di fronte a una personalità cinematografica a tutto tondo, con una coscienza del processo creativo e produttivo piuttosto elevata. Tra le righe della sua opera *Filmen. Dens Midler og Maal*, pubblicata anche in tedesco, possiamo ritrovare una summa dell'arte inscenatoria e fini considerazioni teoriche legate al cinema della *seconde époque*.⁹⁷⁴

Schröder s'inserisce in questa linea di messa in discussione del mito autoriale di Asta Nielsen e attraverso lo studio approfondito di alcuni documenti di archivio arriva a dimostrare convincentemente l'infondatezza di alcuni giudizi critici riduzionisti rispetto a Gad. Lo studioso è andato a comparare alcune dichiarazioni dell'attrice con le sceneggiature del regista conservate negli archivi danesi. In particolare, si è soffermato sulla famosa scena della morte del bambino in *Komödianten* che avviene nel momento in cui la madre sta recitando

⁹⁷¹ Cfr. Engeberg 1999: 49 e Malmkjær 2000.

⁹⁷² Cfr. Bergstrom 2002 (1990): 157-172.

⁹⁷³ Gad 1921 (1919).

⁹⁷⁴ Nella versione originale del saggio di Gad (1919) la Nielsen appare come una delle tante attrici da lui dirette, mentre scompare addirittura nell'edizione tedesca. Possiamo dire che Gad e la Nielsen, dopo la separazione, hanno condotto una guerra silenziosa per far valere i rispettivi ruoli a discapito dell'altro.

in scena. In effetti, le indicazioni di Urban Gad vanno ben oltre la semplice dicitura «Asta Kind stirbt».⁹⁷⁵ Il fatto che Asta Nielsen ricordi questo aneddoto e lo riporti più volte nelle sue dichiarazioni è dovuto al fatto che la scena in questione ebbe sulla critica del tempo un grande impatto.⁹⁷⁶ In generale, comunque, le sceneggiature di Gad sono piuttosto particolareggiate, anche se non rispondono al principio della suddivisione in inquadrature che si affermerà soltanto negli anni Venti. Queste sceneggiature sono infatti tipiche della *seconde époque* e descrivono in dettaglio il *frame* narrativo spazio-temporale più che la singola inquadratura. La stessa Nielsen lo ricorda nell'articolo del 1928:

Das Filmmanuskript gab damals nur den Rahmen für die Handlung ab. Die Szenen wurde nicht genau umschrieben, sondern nur angedeutet, etwa wie heutzutage in einem Filmexposé.⁹⁷⁷

In questo passaggio non le si può dare torto. Insomma, le sceneggiature degli anni Dieci corrispondono più o meno a un odierno soggetto e quelle di Gad assomigliano a un soggetto scritto molto accuratamente, con l'aggiunta di una *vis* inscenatoria che emerge qua e là tra le righe del testo. Urban Gad, infatti, non è soltanto uno sceneggiatore scrupoloso, ma si dimostra competente, ad esempio, anche in fatto di messa in scena. Egli riempie qua e là il suo testo di annotazioni relative ai costumi del tanto celebrato *Die Suffragette*. In questo film, il cambio di costumi del personaggio principale interpretato da Asta Nielsen si rivela fondamentale per significare la sua presa di coscienza graduale

⁹⁷⁵ Cfr. Schröder 2009: 198.

⁹⁷⁶ La reazione alla morte del figlio da parte dell'attrice è ricordata anche dal commentatore della rivista *Kinema* (*Kinema*, Aus Zuercher Lichtspieltheatern, n. 23, 7 giugno 1913, p. 11) . Sul film cfr. Cfr. Gramann – Schlüpmann (a cura di) 2009: 107 –111.

⁹⁷⁷ «Il copione del film forniva allora soltanto il quadro dell'azione. La scena non veniva descritta con esattezza, ma soltanto accennata, un po' come oggi accade per il soggetto». (Asta Nielsen, *Mein Weg im Film*. 5. Saat und Ernte vor dem Kriege, *Z.B.*, 29 settembre 1928. Ora in: Hagedorff – Seydel (a cura di) 1981: 102). Sulla sceneggiatura nel film danese cfr. Schröder 2006: 96-113.

sulla questione femminile.⁹⁷⁸ Per quanto riguarda la regia, secondo Schröder, è opportuno riconoscere a Gad, di formazione pittore, la grande cura per la composizione dell'immagine e per l'illuminazione.⁹⁷⁹

Date queste premesse possiamo affermare che Urban Gad in qualche modo non sia stato il corrispettivo del direttore di scena passivo rappresentato in *Die Filmprimadonna*, ma che abbia dato al contrario un suo contributo creativo rilevante ai film del quinquennio 1910-1914. Allo stesso tempo pensare alla Nielsen come figura “demiurgica” simile alla protagonista del film sopracitato è certo eccessivo. Dal punto di vista strettamente produttivo pensiamo sia necessario quantomeno riconoscere, come fa Schröder, un principio di cooperazione virtuosa tra i due, consapevoli del resto che definire con estrema precisione gli ambiti di intervento appare alquanto complicato. Il problema è che un siffatto modo di porre la questione dell'autorialità dell'attrice, sebbene importante e necessario, non esaurisce i termini del dibattito.

Proprio Heide Schlüpmann, che viene accusata da Schröder di essere responsabile in contesto tedesco e degli studi di genere della sopravvalutazione della Nielsen a discapito di Urban Gad, in realtà si pone su di un piano differente rispetto alla sola analisi delle condizioni di produzione per sostenere l'autorialità della Nielsen. Certo affermare che ad accompagnare l'arte della Nielsen non vi sia alcun drammaturgo e nemmeno un regista è abbastanza eccessivo, ma il punto a cui vuole arrivare la studiosa sembra un altro. Anche se sottovaluta alcuni aspetti dei film della danese, la sua analisi appare tutt'oggi incredibilmente efficace per descrivere non solo i suoi film ma, in generale, alcune delle caratteristiche del cinema degli anni Dieci.⁹⁸⁰ Come abbiamo visto la studiosa è tornata sulla questione per ribadire che la Nielsen è solo la rappresentante più in vista di un cinema della *seconde époque*, in cui la figura

⁹⁷⁸ Schröder 2009: 202. Sulle scelte costumisti che di questa pellicola cfr. Hampicke 1994: 161-172.

⁹⁷⁹ Schröder 2009: 209. Sul contributo alla recitazione della Nielsen l'autore non si sbilancia.

⁹⁸⁰ Cfr. Schlüpmann 1990.

dell'attrice assume una valenza di primo piano.⁹⁸¹ Se possiamo infatti considerare Urban Gad come co-creatore dello spazio in cui Asta Nielsen agisce, in senso narrativo ed estetico, è solo a quest'ultima però che possiamo attribuire la capacità di suscitare in noi, o ancor di più nelle spettatrici dell'epoca, empatia nei confronti della «drammatica delle passioni» («die Dramatik der Leidenschaft»), «del pathos erotico» («das Pathos des Sexuellen»), «della materialità del conflitto di genere» («das Bedeutende des Geschlechterkonflikts»)⁹⁸². Asta Nielsen sfugge al controllo autoriale di Urban Gad, non perché si pone come tiranno del set, ma perché il suo primo cinema è un'arte in cui domina il gioco («das Spiel»), in cui l'intenzionalità dell'attrice è quindi difficilmente riconducibile a un qualsivoglia principio ordinatore esterno. I primi film della Nielsen, secondo la studiosa tedesca, nascondono una forte qualità documentaria, favoriscono quindi numerose sottoletture, che si perderà nel momento in cui avrà inizio il cinema di Weimar, caratterizzato da forti tendenze di riordino del visibile. Ma non è solo il reale a essere documentato, è anche l'attrice stessa – in quanto corpo in movimento, corpo che percepisce, che simula, corpo alle prese con un gioco, con una comunicazione extralinguistica – a essere percepita al di là della patina finzionale. Per Heide Schlüpmann, siamo di fronte a una liberatoria ed emancipatrice «anonimia nel visibile» («Anonymität in der Sichtbarkeit») o «intimità pubblica» («öffentliche Intimität») del femminile.⁹⁸³ Insomma, per la studiosa, non è (sarebbe) in prima istanza l'attrice a porsi nella condizione di autrice, ma è la Nielsen in quanto donna a sfuggire dal controllo del maschile e, in questo senso, a meritare i galloni della creatrice di se stessa, della *Dichterin* del suo stesso gioco, delle sue emozioni e sensazioni e, infine, del suo apparire.

⁹⁸¹ Schlüpmann 2009b.

⁹⁸² Schlüpmann 2009a.

⁹⁸³ Schlüpmann 2009b. Sul concetto di «öffentliche Intimität» cfr. anche Schlüpmann 2002.

Non è un caso allora che la più grande battaglia artistica della Nielsen non sia stata quella condotta contro Gad, nemmeno quella contro le prime forme di censura, che minavano comunque l'integrità delle sue pellicole, ma quella condotta contro il cinema di Weimar, che in breve tempo la relegherà in una posizione di retroguardia, fino all'abbandono avvenuto a seguito del suo primo film sonoro: *Unmögliche Liebe* (Erich Waschneck 1932 D). Questa battaglia personale dell'attrice è condotta attraverso interviste, lettere aperte e articoli di taglio polemico (come quello che abbiamo sopraccitato) rivolti soprattutto al potere della regia e alla sempre maggiore incidenza delle tecniche del montaggio. Una di queste polemiche, se vogliamo, potrebbe essere presa simbolicamente come l'evento che segna la fine del cinema della *seconde époque*. Siamo nel 1920 e a tenere testa all'attrice è sua maestà Ernst Lubitsch che dietro la macchina da presa sta mietendo un successo dietro l'altro. In questa polemica l'attrice scrive una lettera aperta in cui critica fortemente il predominio della tecnica che limiterebbe sempre più l'espressione artistica. Il suo riferimento è rivolto in particolare al film *Rausch* (Ernst Lubitsch 1919 D), tratto dall'omonima commedia di Strindberg.⁹⁸⁴ Per Asta Nielsen, l'autore svedese scrive drammi in cui il senso e il contenuto spirituale non si pongono di fianco all'azione ma direttamente in essa, negli eventi e nelle sensazioni che suscitano. Per questo motivo, continua la Nielsen, spetta al lavoro dell'attore il compito di riunire in un'unica forma l'azione drammatica esteriore e il contenuto spirituale dell'avvenimento. Le abitudini del pubblico, continua sempre la Nielsen, non permettono però di poter sviluppare una tale poetica così elaborata. La Nielsen, attraverso la sua personale lettura di Strindbergh, secondo noi funzionale più che altro alla volontà di difendere una personale poetica attorica, vuole denunciare un restringimento degli spazi dell'espressione riservati all'attore e criticare le scelte di quei registi che, per assecondare le abitudini del pubblico di cui sopra, provvedono a esercitare tagli di montaggio

⁹⁸⁴ Walter Steinthal, «Bei Asta Nielsen», *Die Lichtbild-Bühne*, n. 41, 9 ottobre, 1920, p. 42.

che bloccano un'elaborazione approfondita dell'espressione. Il riferimento dell'attrice va in questo caso alla scena di pianto che Lubitsch aveva provveduto prontamente a ridurre di lunghezza (da 5 a 2 metri) per adeguarla al ritmo più serrato della narrazione.⁹⁸⁵ Lo stesso regista in una lettera di poco successiva risponde molto garbatamente all'attrice dicendo che il taglio della scena in questione, in primo piano, è dovuto al fatto che già in quel breve lasso di tempo il pubblico si era lasciato convincere dalle lacrime dell'attrice.⁹⁸⁶ Per Michael Wedel, che analizza magistralmente il dibattito scaturito da questo scambio epistolare "d'autore", il pianto per come lo intende la Nielsen è un momento altamente espressivo, artistico, una configurazione ostentativa che mostra l'attore al lavoro, diremmo noi, irrinunciabile per un'attrice come la Nielsen, mentre per Lubitsch è un procedimento artificiale da subordinare ad altri mezzi stilistici quali, appunto, il montaggio.⁹⁸⁷ Il metodo di Lubitsch è fatale per la libertà espressiva dell'attrice e per il suo potere di dare forma alla sua stessa performance. La scelta di Lubitsch riduce, infatti, le possibilità della Nielsen di condurre il gioco espressivo, e attraverso questa riduzione, diminuisce la sua facoltà di provocare e di mediare l'affezione del pubblico. Ciò che resta è soltanto la visibilità delle lacrime, attraverso le quali spetta ora al regista di condurre il gioco emotivo con lo spettatore.

In questa direzione, la Nielsen ne è consapevole, c'è il rischio che la sua arte possa andare perduta. Il suo vero potere autoriale non è minato tanto dal regista, ma dalle forbici del montatore. Il suo vero potere autoriale non è tanto quello di non prendere ordini da nessuno, ma risiede nel potere di gestire il *frame* in cui si trova impegnata a recitare. Proprio il montaggio sminuisce, sempre secondo la Nielsen, il peso dell'attore in termini di produzione del significato, ma soprattutto riduce la sua capacità di condurre il gioco relativo

⁹⁸⁵ Cfr. Wedel 2011: 120-121.

⁹⁸⁶ Ernst Lubitsch, «Asta Nielsen und Ernst Lubitsch. Ein offener Brief an Asta Nielsen», *Die Lichtbild-Bühne* n. 42, 16 ottobre 1920, p. 31-32.

⁹⁸⁷ Wedel, 2011: 123.

agli effetti di presenza. Il corpo del film, il suo tessuto ritmico, emotivo, affettivo, sensuale, persino erotico, rischiano di sfuggire dal controllo dell'attore cinematografico. Questa battaglia, questa incapacità di adeguarsi alla riduzione (o alla riformulazione) degli spazi dell'espressione attoriale, questa tenacia relegheranno l'attrice in una posizione di secondo piano. Tuttavia, la Nielsen non si perderà d'animo e cercherà comunque di portare avanti la sua battaglia estetica. L'esperienza dell'attrice negli anni Venti si potrebbe in questo senso definire come anacronistica, volta a resistere contro il declino dell'attore della *seconde époque*, ma di certo da non sottovalutare. Da questo anacronismo, infatti, emerge ancor più tutta l'alterità di un cultura performativa completamente differente, una cultura di cui l'attrice è solo la più insigne rappresentante.

In questo senso, se vogliamo parlare di autorialità dell'attore della *seconde époque*, non dobbiamo soltanto soffermarci sugli spazi di libertà concessi dal sistema produttivo di allora, ma verificare le possibilità espressive, che si dispiegano nel film, attraverso le quali l'attore riesce davvero ad *agere*, ovvero a condurre il gioco relativo al significato, nonché a influenzare fortemente la produzione incessante di effetti di presenza da parte del film. In questo senso, possiamo dire allora, che molti attori e soprattutto molte attrici della *seconde époque*, a prescindere dalla presenza o meno di direttori di scena o sceneggiatori di un certo peso, hanno saputo essere anche autori.

Sulla scorta dei confronti analitici istituiti in questo capitolo e della considerazione di due delle attrici più importanti dell'epoca abbiamo potuto esaminare differenti aspetti e sfaccettature della performance della *seconde époque*. Abbiamo infatti osservato le variazioni di ritmo dell'attore a seguito dell'introduzione del lungometraggio, abbiamo verificato l'importanza del gesto, dell'attitudine, del linguaggio del corpo e, in generale, come fonte di piacere, nonché la "scoperta" della mimica causata da un avvicinamento della macchina da presa agli attori. Abbiamo messo in luce quindi la capacità di

questo cinema di esaltare l'energia e l'espressività attoriali attraverso la costruzione dello spazio in profondità, rispetto ai limiti imposti dal montaggio. Con l'analisi dell'arte borelliana abbiamo preso in considerazione invece un caso esemplare di contaminazione intermediale tra teatro e cinema dal punto di vista performativo, ma abbiamo altresì messo in luce le caratteristiche che trascendono questa stessa contaminazione. In chiusura, con l'analisi dell'autorialità dell'interprete della *seconde époque* abbiamo completato il nostro percorso, che ha messo in luce la poliedricità delle questioni in gioco e, soprattutto, la centralità assoluta della performance e dell'attore della *seconde époque* come elementi fondamentali dell'esperienza cinematografica del periodo.

V. Il racconto dell'attore

Finora ci siamo occupati di definire un modello di analisi performativa a partire dalla cinematografia-attrazione, abbiamo considerato il cambiamento epocale avvenuto in Europa grazie ai film di Asta Nielsen, ci siamo soffermati sulle configurazioni ostentative, infine, sulla performance della *seconde époque*. Nel nostro percorso abbiamo sottolineato in particolare i mutamenti dell'esperienza cinematografica a livello contestuale e dell'esperienza estetica iscritta nel corpo del film e nelle sue protesi a partire dall'inizio degli anni Dieci, sempre in stretta relazione con l'emergere dell'attore cinematografico. Dopo aver definito tali processi, ci siamo soffermati su alcune caratteristiche della performance della *seconde époque*, ovvero il cuore dell'esperienza che lo spettatore fa del corpo cinematografico. La dimensione strettamente individuale dell'esperienza cinematografica è emersa soltanto come ancillare rispetto alle differenti linee argomentative intraprese. La ripresa di Gorki e dei primi commentatori delle vedute Lumière, di Kafka e di Bleibtreu, per citare i principali autori prima menzionati, è infatti servita in prima istanza per sostenere una tesi specifica o una determinata linea argomentativa.

Quest'ultimo capitolo serve proprio per riprendere alcune delle esperienze individuali che lo spettatore d'inizio Novecento fa del corpo cinematografico e, attraverso questo filtro, affrontare questioni strettamente legate alla ricezione. Ci occuperemo insomma del racconto dell'attore (o del performer) ad opera di spettatori dell'epoca. Il racconto può diventare il luogo per eccellenza dell'esperienza, come ha mostrato Benjamin.⁹⁸⁸ Attraverso il racconto, l'esperienza cinematografica o filmica si definisce come elaborazione riflessiva

⁹⁸⁸ Cfr. Benjamin 2011 (1936). Benjamin in questo testo sostiene che a partire dal romanzo borghese la letteratura non sia stata più capace di comunicare esperienza. In realtà, la letteratura è capace di registrare i cambiamenti che appaiono a livello dell'esperienza, a prescindere dai caratteri di quest'ultima.

del vissuto spettatoriale. In questo senso l'*Erlebnis* della sala cinematografica o della visione di un film può sedimentarsi nella memoria profonda e divenire *Erfahrung*.⁹⁸⁹

In questo capitolo affronteremo infatti l'analisi di alcuni testi letterari, di finzione e non, che a nostro modo di vedere riescono meglio di altri a illuminare alcuni elementi dell'esperienza cinematografica, tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*, altrimenti difficilmente perscrutabili. Da una parte torneremo ancora, quindi, sul passaggio epocale, ovvero sul passaggio tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*, dall'altra però metteremo alla prova l'ultima parte del nostro modello di analisi e, in particolare, le tre macrocategorie relative alla ricezione: la lettura, lo sguardo e la prassi spettatoriali.

La scelta dei testi da analizzare non è stata semplice. Negli ultimi anni gli studi e le nuove scoperte in materia si sono moltiplicate e anche l'interesse nei confronti di tali fonti sembra entrato nell'agenda di alcuni tra gli storici e i teorici più attenti, al di là della mera curiosità.⁹⁹⁰ Per districarci in una pletora di possibilità, abbiamo operato secondo due criteri fondamentali: il legame diretto tra il testo in questione e i temi affrontati fino ad ora, la capacità del testo stesso di parlare al di là della sua specifica singolarità e di essere in qualche modo rappresentativo di una modalità di ricezione.

Questi testi ci parlano sia del film, sia della condizione di visione. Nei primi anni del Novecento, il luogo fisico in cui si svolge la proiezione sembra suscitare maggiore interesse rispetto ai film che addirittura in molti casi non compaiono nella descrizione. Il racconto letterario legato al cinema è in questo periodo, come ha indicato Francesco Casetti, soprattutto un «racconto di ambiente», che si tratti di reportage o meno. Molto spesso però tali prove

⁹⁸⁹ La lingua tedesca distingue, come noto, una dimensione contingente dell'esperienza (*Erlebnis*) e una dimensione più profonda, che ha a che fare con abilità acquisite e rielaborate (*Erfahrung*).

⁹⁹⁰ Cfr. Auteliano – Re (a cura di) 2006 e Casetti – Sgarbi (a cura di) 2008.

letterarie ci danno anche un resoconto di ciò che prova lo spettatore, diventando un «racconto delle sensazioni»; oppure ci restituiscono lo stato d'animo con cui è avvenuta l'esperienza della visione, diventando un «racconto dell'atteggiamento»; oppure ancora ritraggono gli effetti di questa esperienza, diventando allora «racconto delle reazioni».⁹⁹¹

Per quanto ci riguarda, la fenomenologia del racconto filmico può andare ben oltre le categorie individuate da Casetti anche se queste costituiscono comunque un buon punto di partenza per orientarsi nella miriade di *topoi* che infarciscono quello che potrebbe definirsi come un motivo della letteratura novecentesca. Questa letteratura, soprattutto nei primi anni del Novecento e a prescindere dalla tipologia di racconto che rappresenta è capace di riportarci sovente alle categorie che abbiamo approntato nel primo capitolo relative alla ricezione della performance. I racconti che seguiranno saranno indagati proprio attraverso il filtro di queste categorie. Affronteremo in particolar modo il tema della discrepanza della lettura dello spettatore rispetto alla produzione performativa da parte dello spettatore e problematizzeremo nel contempo l'importanza delle tipologia di performance non complesse e del contesto di visione. Ci occuperemo del “desiderio d'attore”, quindi di quel periodo di transizione che prelude alla “scoperta dell'attore”, e torneremo così anche sul tema dello sguardo spettatoriale in rapporto al rappresentato, in particolare sull'effettiva esistenza di un *regard propre* distinto da un *regard autre*, e sull'interazione tra lo sguardo stesso e la *mise en présence*. Ci occuperemo in seguito dell'attore tra immaginario e quotidianità, affrontando in particolare il tema della pratica quotidiana dello spettatore. In chiusura, invece, affronteremo il tema del rapporto tra attore e modernità e analizzeremo in questo senso due

⁹⁹¹ Casetti 2008: 399. Francesco Casetti parla anche di un «racconto delle circostanze» che racconta i passaggi che hanno dato luogo all'esperienza cinematografica, così come di un «racconto del possibile», indicando con quest'ultima formula la narrazione del film per come si è trasformato nell'immaginazione di chi lo ha visto oppure per come il narratore se lo aspetta.

racconti che rappresentano due modi completamente opposti di vedere il cinema, due sguardi eccezionali sull'attore della *seconde époque*.

V.1. *Devant le cinématographe*

Nell'introduzione di un volume della rivista *Film History* dedicato ai racconti letterari di finzione a tema cinematografico, Stephen Bottomore s'interrogava, qualche anno fa, sulla legittimità degli stessi come fonte storica:

Can fiction ever be a legitimate source for history? Or to put it another way, can we find out about real events in the past from reading fiction written at the time? Some scholars might think that the use of fiction as a historical source is at best problematic and at worst something to be avoided.⁹⁹²

Si tratta certamente di materiale delicato, dai tratti multiformi e spesso non così facilmente interpretabile. Tuttavia, in un periodo come quello che va dalla scoperta del cinema fino almeno alla comparsa delle prime riviste di settore o alle prime cronache dedicate al nuovo medium, il racconto letterario di finzione è una fonte insostituibile e ricca per ricostruire aspetti storici di non secondaria importanza. In un periodo caratterizzato da una carenza di fonti, è soprattutto la ricostruzione empirica della ricezione dello spettacolo cinematografico a pagare un forte pegno. Il paradosso è presto detto: lo spettatore è oggetto privilegiato della storiografia che si occupa della cinematografia-attrazione – una centralità che forse è più forte che in qualsiasi altro periodo storico – nonostante ciò è un'entità spesso non ricostruibile che attraverso lo spoglio dei programmi, i (para)testi e le pochissime altre tracce storiche a noi pervenute. Senza poi contare che la prassi spettatoriale delle origini è stata spesso considerata nella sua dimensione collettiva. Le zone oscure dello spettatore delle origini sono ancora molte. Per non parlare del suo rapporto con il performer cinematografico, con quelle ombre – almeno per Gorki – che popolano gli

⁹⁹² Bottomore 2008: 123.

schermi tremolanti nei luoghi più disparati dell'intrattenimento a cavallo fra Ottocento e Novecento. Il racconto di finzione riempie in tal senso un vuoto. Non perché ci restituisce uno spettatore empirico, ma perché ci restituisce uno spettatore diverso da quello che emerge dalla semplice analisi dei testi e dello spettacolo della cinematografia-attrazione.⁹⁹³ Uno spettatore ideale (ma tutt'altro che idealizzato), quello della letteratura letteristica, che nello stesso tempo vive nelle maniere più disparate nello sguardo, nella rappresentazione, nell'astrazione socio-antropologica di un altro spettatore a lui contemporaneo che è nientemeno che lo scrittore. Scrittore che spesso è il portatore di un pensiero collettivo, storicamente, socialmente e antropologicamente determinato, che è collettore di paure, di aspettative, di dubbi riguardo al presente e al futuro del nuovo medium. Il racconto di finzione sembra il mezzo prediletto per restituire la complessità dell'esperienza cinematografica in rapporto al contesto culturale in cui è situata.

Un'esigenza, questa, che è comparsa e si è diffusa ampiamente in contemporanea alla nascita del cinema. Nonostante le molte letture in materia, guidate dagli ottimi studi che negli ultimi anni si sono moltiplicati, abbiamo deciso però di affidare a un solo racconto, straordinario e ordinario nello stesso tempo ordinario, alcune delle questioni rilevate nel primo capitolo. In primo luogo affronteremo qui la possibile discrepanza che può generarsi tra la produzione e la ricezione di una performance. Ci occuperemo, inoltre, dell'importanza della situazione di visione ai fini della ricezione della performance. Attraverso il racconto che presenteremo cercheremo poi di ricostruire una sorta di *case study* fittizio con l'intenzione di sperimentare il

⁹⁹³ Il motivo del cinema come testimone, ad esempio, *leitmotiv* della letteratura letteristica d'argomento cinematografico è, secondo lo stesso Bottomore, un elemento trascurato da parte della storiografia. Eppure, si tratta di un topos centrale dei primi racconti finzionali dedicati al cinema che illumina molte zone d'ombra del rapporto tra pubblico e grande schermo, al di là quantomeno della categoria d'attrazione.

funzionamento della nostra griglia d'analisi performativa per come si è delineata nel primo capitolo.

Il racconto in questione, piuttosto conosciuto, compare per la prima volta il 24 febbraio 1900 con il titolo *Devant le cinématographe* sulla rivista *L'Illustration*. Il suo autore, lo scrittore Maurice Normand, a quel tempo caporedattore della rivista, scrive una storia dedicata all'esperienza di visione di una spettatrice di alcune vedute della guerra anglo-boera in Transvaal.⁹⁹⁴ È un testo che è testimone della percezione dello spettacolo cinematografico agli albori del nuovo secolo, una vera e propria tragedia della percezione che scaturisce da una serie di circostanze che fanno vivere alla protagonista un incubo nella sala cinematografica. È uno dei tanti racconti che trattano in diverse forme del tema del riconoscimento da parte di uno spettatore di una persona cara o semplicemente conosciuta, oppure ancora di un criminale visti in un film. In questo senso può definirsi come rappresentativo della fase iniziale del racconto di finzione dedicato al cinema.

Roland Cosandey giudica lo statuto del testo letterario alquanto incerto anche se alla fine non sembra avere dubbi sul suo carattere finzionale. L'intenzione dell'autore è ciò che risulta più di ogni altra cosa precaria. Lo svolgimento dimostrativo non è infatti elemento sufficiente per farci credere di essere di fronte a una cronaca, la quale, oltretutto, sarebbe segnata da una forte tipizzazione dei nomi e da descrizioni alquanto armoniche e precise. Quello che colpisce è comunque l'estensione e l'accuratezza di dettagli che si dimostrano alquanto plausibili rispetto alla prassi produttiva e spettacolare coeva.

⁹⁹⁴ Il racconto sarà pubblicato con il beneplacito dell'autore in traduzione tedesca ad opera di Ina Bach con il titolo "Vor dem Kinematograph" l'8 giugno del 1900 nella sezione Feuilleton del *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* (nr. 186, 8.7.1900, p. 1-3). La stessa versione tedesca pubblicata dalla rivista *KINtop* è quella a cui faccio riferimento, insieme al saggio d'accompagnamento di Roland Cosandey che ha setacciato in lungo e in largo i possibili riferimenti storici del racconto e gli elementi di plausibilità in esso presenti. Le note di accompagnamento al racconto hanno reso inutile la ricerca del testo originale in quanto sottolineano le poche incongruenze della traduzione tedesca rispetto all'originale francese. Cfr. Normand 1997 (1900): 13-21 e Cosandey 1997: 11-12; 22-27.

L'esperienza che ci restituisce è quella legata al rapporto tra una spettatrice e un performer di un film dal vero ben conscio di essere ripreso e con la ferma volontà di essere visto dalla propria amata. Il testo non è facilmente riassumibile ma faremo del nostro meglio per restituirne tutta la complessità e le sfumature riflessive.

Delia Flaherty, questo il nome della protagonista, è una ragazza irlandese carina e graziosa che lavora come cameriera di un grande hotel parigino in occasione dell'Esposizione internazionale. Essa ha appena ricevuto dal fidanzato Jerry Kilcourse, sergente nel terzo reggimento *Royal Irish Fusiliers*, una lettera in cui il compagno, partito come soldato per la seconda guerra boera, le riferisce di essere sbarcato a Durban con l'esercito e di avere trovato lì ad attenderli un operatore accorso sul campo di battaglia per girare delle vedute dal vero con una grossa macchina da presa. Riprese che, secondo il tenente di Jerry, saranno proiettate in un music-hall di Londra e in uno di Parigi, proprio dove si trova l'amata.⁹⁹⁵ Come riferisce Jerry nella lettera, nelle vedute in questione, Delia ha la possibilità di scorgere dei soldati, tra cui lui, che, accortisi della camera, si mettono a fare strane facce o ad assumere strane posizioni. Alcuni, riferisce sempre Jerry, potrà vederli sollevare le braccia al cielo, altri darsi dei colpi, altri ancora intenti a fare delle smorfie, tutti con il sorriso sulle labbra. Due amici di Jerry, conosciuti anche da Delia, si sono addirittura messi a fare burle e lazzi davanti all'obbiettivo. Jerry, che pure è passato davanti alla camera, non è da meno e racconta come vi si sia soffermato di fronte qualche momento e come, con un atto di interpellazione e un ampio gesto della mano, abbia scoccato un bacio destinato alla sua amata. Jerry, oltre a descrivere il comportamento assunto davanti all'operatore, spiega per filo e per segno il suo ordine di comparizione e ciò che tiene sotto il braccio, ovvero una borsa che la stessa Delia gli aveva dato prima di partire. Egli vorrebbe infatti che Delia riuscisse in qualche modo a vederlo, che il suo bacio non andasse perduto. Jerry

⁹⁹⁵ Sul soldato come performer cfr. Faccioli 2009.

spiega, inoltre, che il fotografo, molto probabilmente, da Durban li accompagnerà a Pretoria e che seguirà tutte le battaglie. Egli promette di fare di tutto nei giorni successivi per piazzarsi davanti all'obiettivo dell'operatore, al fine di comparire nuovamente dinnanzi agli occhi dell'amata.

Ricevuta la lettera, Delia si reca una sera al Music-Hall Alhambra e lì trova un affiche che annuncia la proiezioni di alcune vedute relative alla seconda guerra boera «DER KRIEG IM TRANSVAAL. EPISODEN AUS DEM KRIEGE, NACH DER NATUR AUFGENOMMEN DURCH DEN KINEMATOGRAPHEN». Tra gli episodi figura anche quello descritto dal compagno «LANDUNG IRISCHER SOLDATEN IM NATAL». Decide di entrare, acquista per cinque franchi un biglietto nelle prime file di posti e si trova vicino a una coppia di sposi tedesca e a due giovani americani molto composti rispetto al resto del pubblico. Le attrazioni dello spettacolo sono fatte di pescecani ammaestrati, equilibristi giapponesi, ventriloqui, menestrelli, danzatrici. Delia Flaherty non sembra per nulla interessata a tali numeri. Lei attende soltanto di vedere il suo Jerry. Da tre mesi, Jerry era diventato sergente e poteva iniziare a pensare di sposare la sua amata che aveva conosciuto cinque anni prima. Lei, ragazza di campagna, aveva fatto addirittura corsi di portamento presso una famiglia nobile. Il matrimonio sarebbe avvenuto dopo la conclusione della guerra e la speranza per Jerry era quella di tornare con diamanti e oro del Sudafrica. Delia non ha alcun timore per il suo amato perché lo reputa buon tiratore e ottimo atleta. Delia aveva ricevuto soltanto una lettera in cui raccontava dello sbarco in Sud Africa, ma aveva letto nei giornali che la guerra era davvero sanguinosa. I dispacci annunciavano che il battaglione di Jerry aveva subito molte perdite nelle battaglie in cui era stato impegnato. Tuttavia, lei non ha paura per il suo Jerry, troppo forte e troppo abile per poter soccombere a tale conflitto. Il programma sta per volgere verso la fine e nella sala cala la semioscurità. Una tela bianca viene abbassata sul palco. Un uomo in frac compare e annuncia la proiezione di scene dalla guerra di Transvaal e il

titolo d'apertura: «EIN BURENKOMMANDO AUF DEM MARSCH». Tra lo scrosciare di applausi compaiono sullo schermo boeri a cavallo armati di cartucce e fucili, con coccarde sui cappelli che avanzano in direzione obliqua e attraversano il campo. L'immagine è descritta come inevitabilmente instabile, tremolante. Dopo la prima veduta compare di nuovo l'imbonitore che annuncia il titolo della seconda: «EINSCHIFFUNG ENGLISCHER SOLDATEN IN SOUTHAMPTON NACH SÜD-AFRIKA». Questa volta la comparsa di immagini animate è accolta con fischi e urla. Delia non capisce il loro senso, in Inghilterra questi non sono segni di disapprovazione. Rivede l'imbarco che soltanto tre mesi prima aveva visto dal vivo e le masse dei soldati. Segue un'altra veduta prima di quella intitolata «LANDUNG IRISCHER SOLDATEN IM NATAL». Il cuore di Delia batte forte anche se il dubbio che non si tratti del battaglione di Jerry l'assale. L'incertezza sparisce quando si accorge che i visi sono gli stessi che ha visto quando ha accompagnato il suo amato Jerry all'imbarco di Southampton. L'impazienza è forte e Jerry sembra non arrivare più. I soldati fanno espressioni divertenti davanti alla camera. Finalmente riconosce i commilitoni descritti nella lettera e, infine, Jerry, tutto solo nell'inquadratura. Un urlo le rimane bloccato in gola e Jerry scompare improvvisamente dallo schermo. Una donna dietro di lei aveva fatto commenti su Jerry, sottolineandone l'aitanza, tanto da suscitare la rabbia di Delia che a malapena si trattiene dal riprendere la donna. Seguono nove episodi ma Delia non vi presta più attenzione. Pensa già di tornare il giorno dopo al cinema e i giorni successivi ancora. La sua attenzione è attirata di nuovo dal rumoreggiare in sala. Uomini si muovono attorno a un cannone. Si ricorda improvvisamente della parole di Jerry che diceva che un operatore li avrebbe accompagnati e avrebbe filmato alcune battaglie. L'imbonitore annuncia la seguente veduta: «EINE BATTERIE DER BUREN, VON EINEM KOMMAND ENGLISCHER SOLDATEN ANGEGRIFFEN, DIE BIS AUF DEN LETZEN MANN FALLEN». Compaiono soldati che Delia sembra riconoscere come irlandesi

anche se non ne è sicura. In uno dei combattenti le sembra di riconoscere la corporatura e l'andatura di Jerry. La figura rassomigliante a Jerry sembra addirittura accertarsi di essere nel campo visivo del fotografo, proprio come Jerry aveva promesso di fare nella sua lettera. Delia segue l'ombra con apprensione, ma quello che crede essere Jerry si allontana sempre di più dall'obiettivo. Alcuni soldati cadono al suolo a seguito dei colpi del nemico e fra questi anche il soldato che le ricorda Jerry.

Delia aveva una visione completamente differente della guerra. La parola "combattimento" le faceva immaginare quasi una lotta corpo a corpo. La battaglia che le compare davanti agli occhi le fa capire che Jerry ha le stesse possibilità di tutti gli altri di morire. La rappresentazione mentale della guerra per Delia è tutt'altra rispetto a quello che gli si para davanti agli occhi. Questa non è sconvolta dai reportage giornalistici, ma soltanto dall'immagine cinematografica. Delia pensa di essere impazzita e vuole a tutti i costi rivedere le immagini. Compare l'imbonitore che annuncia la veduta di chiusura: «ABEND NACH DER SCHLACHT, EINE ENGLISCHE AMBULANZ». Davanti a una tenda d'accampamento ci sono donne con un grembiule e copricapo bianco che si occupano dei feriti trasportati da barellieri. Delia guarda il tutto impaurita. Si crede in quel momento sul luogo di guerra, come se avesse combattuto pure lei. Le sembra ancora di vedere Jerry trasportato da barellieri. Nessuno in sala si accorge del dramma che si sta consumando. La barella si avvicina alla camera ma la fotografia è scura e non perfettamente definita. Nel momento in cui le sembra di riconoscere davvero Jerry l'immagine sparisce. Delia a quel punto è sotto shock e si mette a urlare. I vicini si preoccupano per lei. Alcuni si chiedono cosa sia successo, altri ipotizzano un caso di isteria. Alle parole di Delia, tutti sembrano comprendere il perché dello shock: «Jerry, Jerry, who will tell me if it is truly yourself!». Seguono incredulità e critiche al governo che lascia al cinematografista il compito di comunicare tali informazioni. Un uomo, a un certo punto, avvicinandosi a Delia, rivela che si è trattato di una

messa in scena compiuta da performer («Theaterfiguren») che hanno recitato una goffa pantomima al parco di Buttes-Chaumont. Delia ringrazia l'uomo ma dice di essere sicura che queste immagini provengono da Natal, dall'odierno Sudafrica. Un responsabile dell'Alhambra, invece, contraddice l'uomo e dichiara che la sala ha proiettato soltanto dal vero autentici e ordina di trasportare Delia all'Hotel in cui lavora. Delia riceve la mattina successiva un'altra lettera di Jerry, in cui egli annuncia che otto giorni dopo lo sbarco ha avuto un attacco di dissenteria e che in quel momento si trovava fuori pericolo a bordo di una nave soccorso. Nella lettera afferma di non aver mai combattuto e di non doverlo fare nemmeno in futuro. Il suo ritorno in patria è imminente e quello che ha vissuto Delia è soltanto un brutto sogno.

Il testo ci presenta una serie di motivi alquanto interessanti, raccolti attorno al tema centrale, nei racconti letterari coevi dedicati al cinema (e pure di alcune pellicole), del riconoscimento, o altrimenti detto, dell'immagine cinematografica come testimonianza di un vissuto, di una presenza, di un'azione o anche di un misfatto. *Devant le cinématographe* presenta una forte componente (melo)drammatica che scaturisce proprio dall'esperienza di visione del film. In questo testo è anche la forza mediale dell'immagine cinematografica a essere tematizzata e nello stesso tempo a essere messa in discussione. Un'immagine che restituisce un effetto di presenza maggior rispetto allo scritturale. Immagine capace anche di modificare significativamente, almeno rispetto alle cronache giornalistiche e alle comunicazioni ufficiali, la rappresentazione mentale della guerra da parte della protagonista – rappresentazione alquanto anacronistica – ma che nello stesso tempo rivela una natura ambigua e non sempre attendibile come testimonianza di verità. Un racconto dedicato al cinema come testimone diviene così una messa in discussione di questa sua stessa funzione. In questo senso il racconto ordinario si risolve in una conclusione straordinaria. Le sfumature del testo sembrano

entrare in profondità nell'universo del nuovo medium e nascondono istanze, oserei dire, prototeoriche.

Il realismo è una caratteristica riservata soltanto alla superficie del fatto filmico. In realtà sotto questa parvenza di realtà indessicale e di documento può nascondersi l'inganno, la messa in scena, la finzione. Il testo vuole portare alla ribalta con ironia e arguzia un tema molto serio: quello dell'autenticità del mostrato. Ma quello che a noi interessa più di ogni altra cosa è il rapporto che si stabilisce tra performer e spettatore. Siamo di fronte in tal senso a un caso limite, è indubbio, ma non così raro a inizio Novecento. Gli elementi messi in gioco sono molto particolari e peculiari del cinema delle origini, lo abbiamo già visto. Siamo di fronte infatti a un caso estremo in cui lo spettatore conosce personalmente il performer.⁹⁹⁶ Delia Flaherty ha ricevuto una lettera che, se letta in funzione della veduta, è un vero e proprio paratesto cinematografico, che favorisce il riconoscimento e le intenzioni comunicative di Jerry da parte di Delia.⁹⁹⁷ Grazie a questa lettera Delia è a conoscenza innanzitutto dell'esistenza di Jerry e di alcuni suoi commilitoni come performer cinematografici di una veduta.⁹⁹⁸ La lettera è una traccia fondamentale ai fini della lettura e in generale dell'esperienza della performance di Jerry da parte della protagonista. Lei sa che se dovesse trovarsi di fronte a Jerry, il suo agire si configurerà ai limiti dell'aleatorio,⁹⁹⁹ con la piena consapevolezza di trovarsi di fronte alla macchina da presa, che suscita in lui e nei soldati curiosità e ilarità.

Delia si trova in una posizione particolare per una spettatrice delle origini, anche se non così rara: può dare un nome ad alcuni dei performer che troverà di

⁹⁹⁶ A inizio Novecento venivano prodotti molti filmati dei soldati al fronte ma anche filmati destinati a quest'ultimi che ritraevano le loro mogli. Cfr. Cardillo 1993: 79.

⁹⁹⁷ La prima teorizzazione del paratesto, proveniente dall'ambito letterario è quella di Gérard Genette (1989 (1987)). In ambito cinematografico gli studi pubblicati sono molti. Su questo tema rimandiamo al terzo capitolo del nostro lavoro.

⁹⁹⁸ Nella lettera Jerry descrive infatti le riprese di una veduta ma afferma che l'operatore li avrebbe seguiti anche nei giorni successivi allo sbarco. Sapremo come andrà a finire.

⁹⁹⁹ Potremmo considerarla in parte come performance presentazionale in quanto la marcia dei soldati è un'attività extraquotidiana.

fronte e soprattutto conosce le loro volontà comunicative.¹⁰⁰⁰ In questa cornice, in questo frame potrà avvenire la lettura della mimica, della gestualità esagerata dei soldati davanti alla camera. Anche se la lettura di queste, occorre dirlo, avviene soltanto in funzione del riconoscimento dell'ordine di comparizione del suo amato, del suo preferito. Le performance degli altri soldati sono soltanto indizi da seguire per l'incontro con l'unico corpo cinematografico che le interessa: quello di Jerry. L'unico indizio seguito dalla nostra spettatrice è quella della lettera che crea un orizzonte d'attesa e, se vogliamo, compie già di per sé un atto di presentificazione (quantomeno mentale). Il bacio che Jerry le rivolge porta all'empasse percettiva, sensoriale, emozionale che estraniando Delia dal contesto di visione. Delia si trova nel Music hall Alhambra con le sue affiche all'entrata recanti i soli titoli delle vedute, caratterizzato da un programma e da un pubblico ben definiti, con un imbonitore incaricato di introdurre le differenti vedute. Tutti elementi che influenzano la ricezione delle differenti performance dei soldati, ma che agli occhi di Delia non sono così tanto significativi.¹⁰⁰¹ Questi elementi sono invece importanti per altri spettatori che in un contesto dove sono esibiti pescecani ammaestrati, equilibristi giapponesi, ventriloqui, menestrelli, danzatrici e via dicendo sono portati a recepire i soldati in parata davanti alla camera e le loro smorfie come una delle tante attrazioni presenti in sala. Jerry, infatti, uno dei più composti e seri rispetto agli altri soldati, è giudicato dalla spettatrice soltanto per il suo aspetto fisico che suscita ammirazione e interesse sensuale. I fischi del pubblico a maggioranza francese contro i soldati inglesi, l'approvazione nei confronti dei soldati boeri, oltre che la presenza dell'imbonitore in sala, della musica, hanno sicuramente influenzato la ricezione delle differenti performance da parte del

¹⁰⁰⁰ Potremmo paragonarla a una lettrice odierna di fanzine ad argomento cinematografico che conosce tutto del tale attore o della tale attrice e ne è ossessionata a tal punto da vedere i film solo in sua funzione.

¹⁰⁰¹ Delia dopo aver visto Jerry si estranea completamente dal contesto fino a che, a un certo punto, è portata all'attenzione dal fragore del pubblico.

pubblico. Sono un chiaro segno dell'esistenza precoce di una sfera pubblica cinematografica molto turbolenta. Nel contesto della cinematografia-attrazione, soprattutto prima della sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico, l'istituzione cinematografica è assai debole e non riesce sempre a orientare la lettura che lo spettatore fa del film e tanto meno la *mise en présence* del corpo cinematografico.

Delia ha attivato un «modo di lettura documentarizzante» e *analitico*¹⁰⁰² della veduta in cui compare Jerry, in quanto orientata dalla lettera dello stesso, ovvero ha costruito un enunciatore reale interrogabile in termini di verità, parafrasando Roger Odin e il suo approccio semiopragmatico.¹⁰⁰³ Questo, però, se consideriamo la veduta nel suo insieme. Nel momento in cui compare Jerry, il modo di lettura documentarizzante sparisce e subentra un «modo di lettura privato». Lo si nota dalla rabbia che suscita il commento della spettatrice dietro di lei. Una rabbia che è segno di gelosia, ma che è soprattutto dovuta al disturbo del suo personale modo di lettura privato da parte di un soggetto estraneo. Il commento della spettatrice riporta Delia alla dimensione pubblica e non iniziatica, tipica del film di famiglia, della proiezione. In un contesto di spettatorialità che potremmo definire collettivo, il modo di lettura privato fatica a mantenersi attivo a lungo. Delia vuole conservare come immagine mentale la visione del suo amato, le emozioni che in lei ha suscitato e per far questo si estranea dal contesto. Una volta richiamata all'attenzione dallo spettatore collettivo nella sala, Delia ritorna in sé e si ricorda che Jerry potrebbe essere ancora immortalato in una delle vedute che ha di fronte. L'operatore, le ha riferito Jerry nella lettera, ha seguito le manovre militari per parecchi giorni. Ecco allora che Delia riattiva il modo di lettura documentaristico e analitico,

¹⁰⁰² Il modo di lettura analitico fa dell'immagine cinematografico un puro indizio. È una variante estrema del modo di lettura documentarizzante. In questo modo di lettura l'interpretazione domina incontrastata, gli elementi estetici e narrativi sono posti in secondo piano e l'immagine è spesso interrogata dallo spettatore al di là delle intenzioni dell'enunciatore reale.

¹⁰⁰³ Odin 2004 (2000).

alla ricerca del suo amato, che le sembra di scorgere in un'altra veduta relativa, questa volta, a un attacco rivolto a una guarnigione boera da parte degli inglesi. La comunicazione per lettera da parte di Jerry delle sue intenzioni di farsi di nuovo immortalare dalla macchina da presa sembrano corrispondere con il comportamento di colui che Delia avrebbe individuato come Jerry.

Anche la successiva veduta al campo di soccorso sembra non lasciare dubbi a Delia che oramai ha riattivato un modo di lettura privato che la porterà alla completa immersione nel rappresentato e allo shock finale. Nella stessa sala, però, uno spettatore più abile nel leggere le tracce della rappresentazione attraverso un modo di lettura documentarizzante, è arrivato alla conclusione che si tratta di un falso, di un *fake*, di una ricostruzione.¹⁰⁰⁴ Il modo di lettura in questione, infatti, lo porta a identificare il parco parigino di Buttes-Chaumont e a leggere le performance dei soldati come goffe pantomime, quindi come performance finzionali. Il suo intervento non serve però a nulla, Delia è ormai convinta di aver assistito al ferimento dell'amato e, inoltre, la sua lettura sembra confermata da un membro dell'istituzione responsabile dello spettacolo che si è appena trasformato in tragedia. Soltanto una nuova lettera di Jerry, pervenutale il giorno successivo, che le comunica la mancata possibilità di combattere e il ritorno a casa per motivi di salute, le paleserà il suo errore e, forse, la bontà di lettura dello spettatore accorso in suo soccorso, nonché il tentativo disonesto del teatro di violare il vincolo di fiducia con il proprio pubblico.

¹⁰⁰⁴ Nella traduzione tedesca lo spettatore è definito come scettico, mentre nell'originale francese come informato. Le sue considerazioni sono plausibili dal punto di vista storico, anche il riferimento al parco parigino. È mia personale ipotesi, anche se il finale parzialmente aperto non chiarisce chi aveva ragione e chi torto, credere che lo spettatore ben informato non sia altro che l'alter ego dell'autore.

V. 2. Il desiderio d'attore

Prima della nascita delle sale stabili, l'esperienza cinematografica appare declinata in molte varianti. Il cinema entra di soppiatto in luoghi deputati ad altre forme di spettacolo e di intrattenimento e spesso costituisce un'attrazione tra le altre. La nascita delle prime sale dà una casa al cinema e rappresenta un primo passo verso la sua istituzionalizzazione. Questo periodo, lo abbiamo visto, non coincide con quella scoperta dell'attore cinematografico che avverrà successivamente, e il programma cinematografico assume forme che lo avvicinano in maniera evidente al teatro di varietà.

In un documento del 1907 redatto dall'associazione pedagogica amburghese *Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg* intitolato *Bericht der Kommission für ‚Lebende Photographien‘* (rapporto della commissione per le immagini in movimento) troviamo enucleate alcune delle caratteristiche dei primi spettacoli cinematografici in sale dedicate. Questo rapporto, invero assai dettagliato, è dedicato in particolar modo ai più giovani tra il pubblico. Le prime sale, come emerge anche da molti documenti zurighesi, sono affollate di bambini. Lo sfarfallio delle immagini, la pessima qualità dell'aria, il consumo di cibo e di alcolici, il fumo delle sigarette, nonché pratiche erotiche favorite dal buio sembrano essere all'ordine del giorno nella città di Amburgo. La sala appare alquanto rumorosa, la musica di pessima qualità e gli schiamazzi non così rari.

Il pubblico è fondamentalmente un'entità collettiva.¹⁰⁰⁵ Gli effetti di tali spettacoli, secondo gli estensori del documento, sono assai nocivi a livello psicologico, cognitivo e pedagogico. La macedonia di vedute rende assai poco distinguibili finzione e realtà e ciò crea preoccupazioni rispetto al pericolo di

¹⁰⁰⁵ Cfr. Elsaesser 2000: 34-54. Il saggio di Elsaesser è stato pubblicato in un libro curato da Irmbert Schenk ((a cura di) 2000) che indaga il tema dell'esperienza dello spettatore nella sala cinematografica. Tra questi saggi rimandiamo anche a Quaresima (2000) che parla del racconto dell'esperienza cinematografica raccontata dagli scrittori.

imitazione da parte dei ragazzi. In una tale bolgia, allo spettatore riflessivo coevo sembra a volte di vivere una discesa in quel «Maelström» descritto da Edgar Allan Poe,¹⁰⁰⁶ riprendendo una metafora di un famosissimo racconto d'ambientazione cinematografica di Gualtiero Fabbri del 1907.¹⁰⁰⁷ In un tale contesto si trovano infatti a scrivere i primi letterati incuriositi dal fenomeno cinematografico “accasato”. Dopo un primo interesse dovuto alla novità scientifica, lo spettacolo cinematografico riesce di nuovo ad attirare l'attenzione di intellettuali e letterati grazie alla sua collocazione in un luogo deputato. Si tratta ancora di episodi sporadici ma da non sottovalutare nella loro carica riflessiva e prototeorica.

In particolare, abbiamo scelto un reportage alquanto conosciuto perché piuttosto precoce. L'autore è Giustino Ferri, prolifico romanziere, critico teatrale e giornalista, amico di Pirandello e di altri eminenti letterati italiani.¹⁰⁰⁸ L'occasione del reportage del 1907 intitolato «Tra le quinte del cinematografo» è data non tanto dalla comparsa a Roma delle prime sale ma, nel caso specifico, dall'apertura dei teatri di posa della Cines, ex società Alberini e Santoni, nella zona di Porta Nuova. Al contrario di altri reportage dell'epoca, la cronaca di Ferri descrive subito la sala, il vociare del pubblico, salvo poi passare a descrivere direttamente le immagini dello schermo.¹⁰⁰⁹ Scrive l'autore:

¹⁰⁰⁶ Poe 1971: 451.

¹⁰⁰⁷ A ricordare questa citazione è Luca Mazzei (2008: 415-478). Lo studioso cita, appunto, la novella *Al cinematografo* scritta da Gualtiero Fabbri nel 1907 e ripubblicata due volte nel 1993 e nel 2012 ad opera dell'associazione italiana per le ricerche di storia del cinema (AIRSC). Cfr. Fabbri 2012 (1907). Su Gualtiero Fabbri cfr. Marchesi 2009: 33-34.

¹⁰⁰⁸ A tal proposito cfr. Cardillo 1993: 13-24.

¹⁰⁰⁹ Tra gli autori di reportage o racconti scritti poco dopo quello di Ferri si ricorda anche Giovanni Papini (Giovanni Papini, *La filosofia del cinematografo*, *La Stampa*, 18 maggio 1907, pp. 1-2), Alessandro Orvieto (Alessandro Orvieto, «Spettacoli estivi. Il cinematografo», *Il Corriere della Sera*, 21 agosto 1907, p. 3) e Ricciotto Canudo (Ricciotto Canudo, «Trionfo del Cinematografo», *Il Nuovo Giornale*, 25 novembre 1908, p. 3). Questi e altri testi sono stati pubblicati nel numero speciale di *Cinema Studio* a cura di Orio Caldiron ((a cura di) 1994).

Nella penombra della piccola sala, correvano mormorii di curiosità e di interesse; brevi frasi, a bassa voce, commentavano: – Ah, ecco lui, adesso! – Che faccia d'*impunito* – io lo piglierei a scapaccioni –. E nell'ampia riquadratura della scena illusoria il dramma si svolgeva. Si allungavano le linee prospettiche di una via alberata, si avanzavano persone dall'andatura frettolosa o di aspetto indifferente, fresche e azzimate ragazze, un facchino con la carriuola a mano, un tram elettrico, un gruppo di ufficiali, due preti che scomparivano rapidamente al momento di uscire dalla tela e precipitare in platea, diventati enormi per la vicinanza, spaventevoli quasi.¹⁰¹⁰

In questa apertura è da notare come il pubblico non sia del tutto indisciplinato. I commenti si limitano al mormorio, al vociare. È una pratica ricettiva non immersiva, ancora in parte collettiva, ma non certo irresponsabile o distaccata. L'interesse per il personaggio protagonista, per le sue azioni, è forte. Il protagonista è quel giocatore de *La vita di un giocatore* (*Le Démon du jeu ou la Vie d'un joueur* Pathé 1903 F) del film di Ferdinand Zecca. La sua «faccia da impunito» è già una considerazione di ordine psicologico, o meglio, criminologico. La corrispondenza tra sembianze del performer e la morale del suo personaggio appaiono quasi lombrosiane.¹⁰¹¹

In seguito Ferri passa a descrivere ciò che vede sullo schermo, ovvero la «scena illusoria» dove si svolge il dramma. Prima di entrare nel vivo della descrizione dell'azione drammatica, ci restituisce il suo sguardo sulle «persone dall'andatura frettolosa o di aspetto indifferente», sul «facchino con la carriuola in mano», «un gruppo di ufficiali», «il tram elettrico». Il mondo che compare nella scena illusoria è di fronte alla macchina da presa quasi per caso. La *mise en scène* della scena illusoria sembra passare in secondo piano rispetto a questo brulicare di vita iniziale, a questo *tranche de vie*. Ciò che colpisce di più è però la percezione «cartesiana» di Ferri, i cui assi sono costituiti «dal panno bianco dello schermo, colonne d'Ercole di ogni possibile, seppur illusoria, realtà cinematografica».¹⁰¹² Siamo di fronte a una delle descrizioni più straordinarie da

¹⁰¹⁰ Giustino Lorenzo Ferri, «Tra le quinte del cinematografo», *La lettura*, 6 (1906), 9, pp. 794 - 800. Ora in: Caldiron (a cura di) 1994: 9.

¹⁰¹¹ Per un'introduzione a Lombroso cfr. Frigessi 2003.

¹⁰¹² Mazzei 2004: 10.

parte di chi è portatore di quel *regard propre* già citato nel primo capitolo e descritto da Sirois-Trahan. Uno sguardo che porta l'autore a percepire i figuranti a ridosso dei piani ravvicinati come creature mostruose, pronte a superare le colonne d'Ercole dello schermo e a gettarsi sulla platea. Nel momento in cui passa a descrivere il dramma vero e proprio, che «ne comprendeva trenta nei suoi cinque atti»,¹⁰¹³ i suoi commenti si soffermano sulla descrizione dell'azione drammatica incalzante e sulle «poche parole» che sono espresse attraverso «pochi gesti» dal protagonista, chiamato nell'ordine con il pronome personale «egli», definito come «uomo sinistro» e infine come «estraneo».¹⁰¹⁴ Il corpo cinematografico principale, portato all'azione parossistica, appare alieno alle strane leggi dell'universo diegetico e così anche al commentatore in platea.

Non è così invece per il successivo film discusso nel testo di Ferri che risulta meno perturbante ed è letto con facilità secondo le coordinate del dramma. Fernanda Negri Pouget è la protagonista del breve dramma intitolato *Nozze tragiche* (Ambrosio 1906 I). Una spettatrice la riconosce e dichiara al marito:

– Guarda la sposa – gli aveva detto alla scena della firma dei capitoli – è quella che l'altra sera faceva Pierrot.¹⁰¹⁵

e Ferri appare esterrefatto da questo riconoscimento fisionomico non accompagnato però da un riconoscimento nominale. Egli scrive:

Ma io ripensavo all'osservazione precedente «La sposa è quella lì che l'altra sera faceva Pierrot». Come in un vero teatro, gli spettatori del cinematografo dividono la loro simpatica attenzione tra il *personaggio* e l'*attore*, si abituanano a distinguere

¹⁰¹³ Giustino Lorenzo Ferri, «Tra le quinte del cinematografo», *La lettura*, 6 (1906), 9, pp. 794 - 800. Ora in: Caldiron (a cura di) 1994: 9.

¹⁰¹⁴ Giustino Lorenzo Ferri, «Tra le quinte del cinematografo», *La lettura*, 6 (1906), 9, pp. 794 - 800. Ora in: Caldiron (a cura di) 1994: 9.

¹⁰¹⁵ Giustino Lorenzo Ferri, «Tra le quinte del cinematografo», *La lettura*, 6 (1906), 9, pp. 794 - 800. Ora in: Caldiron (a cura di) 1994: 10.

l'artista dalla parte; finiranno presto, Dio ci scampi e liberi tutti, col creare una nuova critica teatrale.¹⁰¹⁶

La considerazione della spettatrice, secondo quanto scrive Ferri, lo spinge a recarsi a visitare gli stabilimenti Cines, a cercare di capire quali figure si celino dietro ciò che in questa circostanza, al contrario della prima pellicola, sembra essere riconosciuta pienamente come una rappresentazione a tutti gli effetti.¹⁰¹⁷ Che si tratti di una trovata giornalisticamente promozionale, di un espediente retorico oppure di un'effettiva difficoltà a distinguere l'artista rispetto al ruolo è interessante notare come questa distinzione non sia ancora data per scontata, problematizzata o, quantomeno, non considerata centrale rispetto a ciò che la scena illusoria del cinema mostra al suo pubblico. La scoperta dell'attore non è ancora avvenuta ma intanto cominciano a delinearsi contorni molto più chiari rispetto alla finzione. Siamo agli albori della definizione precisa di quell'istanza chiamata personaggio cinematografico che porterà, tra le altre cose, alla sempre maggiore immersione dello spettatore rispetto al film e a un suo crescente individualismo. Questo passaggio pone le basi per il riconoscimento da parte del pubblico affezionato di alcuni degli interpreti che compaiono sullo schermo. Un riconoscimento che in un primo momento potrà avvenire soltanto a livello fisionomico, come per la spettatrice anonima prima citata, oppure, in una fase leggermente più tarda, attraverso la perdita dell'anonimato del performer, dando luogo al fenomeno già menzionato delle *picture personalities*.

In un racconto inglese di finzione intitolato *Romantic Lucy*, comparso su rivista nel 1911, la protagonista è la spettatrice Lucy del titolo. Siamo all'inizio

¹⁰¹⁶ Giustino Lorenzo Ferri, «Tra le quinte del cinematografo», *La lettura*, 6 (1906), 9, pp. 794 - 800. Ora in: Caldiron (a cura di) 1994: 10.

¹⁰¹⁷ Per Mazzei (2004: 12) la visita agli stabilimenti della Cines è la conferma che al di là della «macchina ignota» che si cela dietro l'esperienza cinematografica, esiste anche una componente teatrale che la rende più rassicurante, che gli permette di ricondurre un'esperienza scioccante a serie culturali in cui si trova di più a suo agio. Le visite agli stabilimenti sono un topos del reportage cinematografico d'inizio Novecento. Pensiamo a Walter Turszinsky che nel 1910 pubblica un interessante reportage per la rivista tedesca *Die Schaubühne* (vol. 2, n. 38) ora in Schweinitz (a cura di) 1992: 21-26.

degli anni Dieci anche se occorre tener presente che ci troviamo in un contesto particolare come la Gran Bretagna¹⁰¹⁸ e soprattutto di fronte alla descrizione di una spettatrice che assiste ancora a spettacoli cinematografici fondati sull'offerta multipla di diversi tipi di pellicole di metraggio ridotto. Per questo motivo, *Romantic Lucy*, scritto da Alphonse Courlander, può a tutti gli effetti essere considerato un racconto che ci restituisce scampoli di esperienza cinematografica nel periodo di transizione tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*.

In questo racconto Lucy è una proletaria, una domestica di basso rango, difficilmente descrivibile dall'autore in quanto «she had many appearances, and they were never alike for two consecutive hours».¹⁰¹⁹ Dopo il lavoro, ad aspettarla all'angolo della strada, c'è Herbert, un assistente di drogheria che intrattiene una relazione con lei. Decidono di entrare in un cinema ed Herbert paga l'entrata per la sua compagna, offrendole i migliori posti della sala. Il programma è composto da immagini di viaggio in Svizzera e in Giappone, film a inseguimento, film sentimentali di padri pellegrini e, infine, storie drammatiche raccontate attraverso immagini emozionanti («vibrating pictures»). I due presunti innamorati comunicano tra loro durante la proiezione, restando però rigorosamente in silenzio.¹⁰²⁰ A un certo punto fa la sua comparsa il protagonista del dramma intitolato *For the Sake of a Woman*, un eroe alto («tall hero»), giovane, ricciuto e bello, che interpreta («performed») atti di cavalleria e sacrificio nei confronti di una ragazza. Questo eroe è un tipo davvero straordinario («wonderful chap») che salva la ragazza da una serie di pericoli che hanno dell'incredibile. Lucy è estasiata:

¹⁰¹⁸ Sulla letteratura d'argomento cinematografico in rapporto al contesto britannico cfr. Shail (a cura) 2011 e in particolare Shail 2011: 1-18.

¹⁰¹⁹ Courlander 1911 (2010): 155

¹⁰²⁰ «They sat with their hands locked in the darkness; you must imagine the surreptitious squeezing that went on; and not occasionally the eyes of Lucy met the eyes of Herbert and unspeakable messages of love crossed from one to the other». Courlander 1911(2010): 156.

Figure the effect of this orgy of valour and resourcefulness on our Lucy! She never took her eyes from his flickering presence, save perhaps to glance at her Herbert, and observe by comparison how feeble Herbert seemed.¹⁰²¹

L'interprete che attira Lucy compare in diverse pellicole, sempre alle prese con azioni nobili ed esaltanti. Nei giorni seguenti la protagonista vaga di sala in sala alla ricerca del suo eroe prediletto, di cui ormai è innamorata,¹⁰²² dimenticandosi oltretutto di Herbert. Herbert, dopo molte lettere inviate invano, riesce a convincere Lucy stessa a tornare al cinema con lui. Il fidanzato, che ha capito il perché della freddezza di Lucy nei suoi confronti, fa vedere alla ragazza le immagini del film che racconta la storia di un nobile che, nel tempo libero, si trasforma in *apache*, una sorta di Raffles alla francese («Gallic Raffles»)¹⁰²³. Il protagonista è interpretato proprio dallo stesso *hero* di cui Lucy è innamorata. Lucy è incredula:

It was the same face and handsome appearance. But how different! Figure to yourself the shock of cold illusion that suddenly overwhelmed her. This man, this handsome hero, to whom she had devoted many shillings and hours, proved to be a villain of the worst brand.¹⁰²⁴

In questo racconto, il *topos* della confusione tra finzione e realtà, presente sin dagli albori del cinema nelle descrizioni riguardanti gli spettatori delle prime proiezioni Lumière terrorizzati dall'arrivo della locomotiva, si rinnova e si fa specchio di una nuova fase dello sviluppo del medium cinematografico: quello della sua sedentarizzazione.¹⁰²⁵ Questo racconto testimonia, ancor meglio del rapporto di Ferri, dell'interesse per l'interprete cinematografico da parte dello spettatore ancor prima della nascita del fenomeno divistico. In Inghilterra le

¹⁰²¹ Courlander 1911(2010): 157.

¹⁰²² «And she grew to love him, though he was but a picture». Courlander 1911(2010): 157.

¹⁰²³ Raffles è un personaggio ideato dallo scrittore Ernest William Hornung per una fortunata serie di romanzi. Raffles è il prototipo del ladro gentiluomo e ha avuto molta fortuna anche al cinema. Egli utilizza, come da convenzione del genere criminal-poliziesco, travestimenti ed è impeccabile nell'arte del furto.

¹⁰²⁴ Courlander 1911(2010): 158.

¹⁰²⁵ Cfr. Burrows 2010: 160.

prime menzioni del nome degli interpreti nelle pubblicità risalgono almeno al 1908. Sono soprattutto attori teatrali stranieri e inglesi a essere pubblicizzati, in particolare in quelle produzioni che si rifanno al modello dei primi film d'arte francesi.¹⁰²⁶ Il divismo domestico e straniero non sembra però lasciare il segno prima del 1913. A prescindere dalla sua attendibilità, *Romantic Lucy* è, come ha affermato Jon Burrows, segno dell'interesse della spettatrice dell'epoca per la personalità dell'interprete per come appare sullo schermo. Non sappiamo dal testo se Lucy verrà a conoscenza del nome del suo eroe, ma tutto sembra far pensare al rapporto tra una spettatrice e una *picture personality*.

Come nel caso di Ferri, Alphonse Courlander mette qui in discussione la distinzione tra interprete e ruolo. Non si tratta in questo caso, come in romanzi più tardi dedicati al cinema, di giocare con i piani di realtà, ma di restituire un ritratto di costume, quello di un'ingenua spettatrice media dell'epoca tratta in inganno dalla rappresentazione. L'effetto di realtà non coinvolge più l'immagine cinematografica nel suo complesso, ma riguarda soltanto il personaggio, che diviene talmente "vero" da non essere più distinto dal suo interprete. A dare valore a questo racconto in termini storici è il fatto che nel primo numero della rivista inglese *The Pictures*, inaugurata soltanto pochi mesi dopo il racconto di Courlander, si dichiara di voler aiutare gli spettatori a «recognise the actors as old friends».¹⁰²⁷ Il problema del riconoscimento dell'attore è avvertito dall'istituzione cinematografica come determinante per fondare un nuovo rapporto tra schermo e sala, un nuovo tipo di esperienza. Come abbiamo visto in precedenza, non tutti gli interpreti più in vista della *seconde époque* saranno conosciuti in quanto tali. A volte l'esorbitanza semiotica del personaggio ostacolerà il pieno riconoscimento sociale dell'interprete, come nel caso di *Fantômas* e *Maciste*, ma in questo caso sarà l'istituzione cinematografica a gestire questo processo o a giocare su una tale

¹⁰²⁶ Cfr. Burrows 2003: 43-90.

¹⁰²⁷ Burrows 2010: 162.

ambiguità e non l'ingenuità di una spettatrice. Sebbene sia pericoloso fare delle generalizzazioni, è però possibile osservare da questi due racconti come l'emergere di un "desiderio d'attore" nasca ben prima della sua scoperta e come questo stesso desiderio si nasconda tra le pieghe di un'esperienza cinematografica ancora multiforme e poliedrica.

V. 3. L'attore della *seconde époque* tra immaginario e quotidianità

Torniamo per un attimo a Zurigo. Il 28 maggio 1914 sulle colonne del *Tagblatt der Stadt Zürich* compare un annuncio del teatro Corso in cui si dichiara che a partire dal primo giugno l'ensemble operettistico del Kurtheater di Wiesbaden porterà nella città di Zurigo il successo della stagione intitolato *Die Kino-Königin*.¹⁰²⁸ Autore delle musiche è il celebre compositore Jean Gilbert, mentre il libretto è scritto a quattro mani da Georg Okonowski e Julius Freund. L'operetta fa il suo esordio in Germania e in seguito è portata in diversi teatri europei.¹⁰²⁹ Lo spettacolo operettistico rimarrà in programma nella città elvetica per due settimane.¹⁰³⁰ È facile pensare che alcuni degli spettatori e delle spettatrici irretiti dal cinema si siano recati a vedere anche questa graziosa operetta dai toni amichevoli nei confronti della nuova forma di intrattenimento. Come ha potuto scrivere Hans Zischler:

Die «Kino-Königin» ironisiert die heuchlerische Debatte um die Kinozensur, sie spielt mit der Theaterkrise und bringt schließlich die Kinematographie selbst auf die Bühne.¹⁰³¹

¹⁰²⁸ TDSZ, 28 maggio 1914, nr. 123, p. 6.

¹⁰²⁹ In Italia troviamo tracce della presenza dell'operetta nel numero 47 della Gazzetta Ufficiale (26 febbraio 1916). L'opera è depositata da Gennaro Caracciolo nell'ufficio della proprietà intellettuale del Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio. Abbiamo rintracciato anche una traduzione italiana del libretto presso la biblioteca della casa di riposo Giuseppe Verdi di Milano dal titolo *Cinema-star: operetta in 3 atti, di Georg Okonkowski e Julius Freund* / (testo italiano di A. Franci); musica di Jean Gilbert.

¹⁰³⁰ TDSZ 15 giugno 1914, nr. 137, 15 giugno 1914, p. 6.

¹⁰³¹ Zischler 1996: 116.

Questo interesse nei confronti della cinematografia si esprime attraverso la figura dell'attrice cinematografica. La protagonista, infatti, si chiama Delia e fa la sua entrata cantando questi versi:

An allen Enden lebe ich,
An allen Ecken klebe ich,
Auf jedem Film kann man mich seh'n
In welches Kino Sie auch geh'n!
Auf den Reklamen wo man guckt,
Liest man den Namen fettgedruckt,
Die Kinoduse jeder kennt,
Die Kinofürstin man mich nennt.¹⁰³²

Si tratta non di un'attrice qualunque ma, come era facile prevedere sin dal titolo, di una diva del cinema. Il riferimento ad Asta Nielsen, La Duse del cinematografo, è alquanto palese. L'attore cinematografico, in questo caso la diva cinematografica, è diventata quindi materia di un racconto che procede per stereotipi. La narrazione operettistica, infatti, riesce a essere efficace soltanto se ha a che fare con materiale ben radicato nella sfera socioculturale. Delia è delineata in pochi tratti, non vi è praticamente psicologia. Quello che i due librettisti e Jean Gilbert portano sui palchi dei teatri europei è infatti una figura dell'immaginario più che un personaggio a tutto tondo.¹⁰³³ Non è tanto un omaggio ad Asta Nielsen a essere posto al centro dell'opera, come avviene nello stesso anno ad esempio con la raccolta di poesie intitolata *Der selige Kintopp*,¹⁰³⁴ quanto piuttosto il neonato archetipo spettacolare della diva cinematografica.

¹⁰³² «A tutti finali sopravvivo/In tutti gli angoli sono attaccata/In ogni film mi si può vedere/In qualsiasi cinema voi andiate!/Nelle reclame su cui si buttano gli occhi/Si legge il nome stampato in grande/La Duse del cinema ognuno la conosce/Mi chiamano la principessa del cinema». Per la citazione di questo testo facciamo riferimento al libretto stampato a Berlino dall'editore Ahn & Simrock nel 1913.

¹⁰³³ Per un riassunto del libretto cfr. Zischler 1996: 113-118.

¹⁰³⁴ Sulla raccolta di poesia cfr. Schweinitz 1994: 72-88.

Purtroppo non vi è moltissima letteratura secondaria dedicata a questo intreccio intermediale tra cinema e cultura operettistica.¹⁰³⁵ Dalla nostra, però, possiamo ancora rifarci a uno degli spettatori più straordinari della *seconde époque*, ovvero al più volte citato Franz Kafka, che il 23 marzo del 1913 si reca da solo in un teatro berlinese per assistere proprio alla rappresentazione dell'operetta di Jean Gilbert. Non sappiamo molto delle impressioni di Kafka relative allo spettacolo, ma la serata non deve essere di sicuro dispiaciuta allo scrittore. Il 25 marzo invia alla sorella Ottla una cartolina di saluto che immortala la cantatrice Ida Rußka nei panni della protagonista Delia Gill. Una cartolina su cui Kafka scrive un brevissimo commento¹⁰³⁶ reso però eloquente e meno afasico dal segno di commiato rappresentato dall'immagine della cartolina che immortala cantatrice nei panni del suo personaggio.¹⁰³⁷ Per Hans Zischler, si tratta di una risposta latente dello scrittore al racconto della sorella, fatto qualche giorno prima, relativo al film *La Broyeuse de cœurs* (Camille de Morlhon, 1913 F) interpretato dall'attrice belga Léontine Massart.¹⁰³⁸ Si tratta di una forma di comunicazione segreta,¹⁰³⁹ utilizzata da Kafka come mezzo per comunicare altro rispetto alla sola informazione della sua partecipazione alla serata all'operetta.

É interessante notare, quindi, come l'archetipo della diva e in generale il cinema stesso già nel 1913 siano diventati un medium della comunicazione tra

¹⁰³⁵ In Italia abbiamo un'operetta simile intitolata *La signorina del cinematografo*, rielaborazione di Carlo Lombardo dell'operetta di Carlo Weinberger *Schmetterling* (1914).

¹⁰³⁶ «Ottla, noch im letzten Augenblick, herzliche Grüße, sei mir nicht böse, ich hatte weder Zeit noch Ruhe» in Zischler 1996: 113.

¹⁰³⁷ Zischler, 1996: 115.

¹⁰³⁸ «Das Bild scheint wichtiger als die Grußformel. Das Bild ist eine durch den Kartengruß getarnte Mitteilung, eine Art <verabredetes Zeichen>, ein Kassiber, Kafkas Gegenbild und Antwort auf den vertraulich mitgeteilten Kinobesuch der <Herzenbrecherin>, Geschwisterpost» in Zischler 1996: 115.

¹⁰³⁹ Zischler (1996: 115) utilizza il termine «Kassiber» che sta a indicare un messaggio segreto inviato da un carcerato a un altro carcerato oppure fuori dal carcere, spesso in un linguaggio composto da segni. Cfr. la relativa voce nel dizionario di tedesco Duden disponibile anche on-line. LINK: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kassiber> (ultima consultazione: 01/02/2014).

fratello e sorella; come l'attore cinematografico abiti sia l'immaginario, sia l'esperienza quotidiana delle persone. A tal proposito potremmo anche citare un altro caso piuttosto emblematico di un altro spettatore della *seconde époque* che si esprime attraverso una forma di comunicazione non del tutto dissimile rispetto a quella del celebre scrittore ceco. Stiamo parlando del semisconosciuto Gino Ambrosetti, adolescente romano di famiglia borghese, e del suo «Giornale familiare settimanale». In questo caso abbiamo a che fare con un ritrovamento, tra le pagine di uno dei tanti documenti conservati all'Archivio Diaristico di Pieve Santo Stefano, nella provincia di Arezzo, di alcune considerazioni relative al consumo cinematografico nella seconda metà degli anni Dieci in Italia. Si tratta di un documento tra i più straordinari conservati nell'altrettanto stupefacente archivio di Pieve Santo Stefano, dedicato alle scritture diaristiche, memorialistiche, epistolari.¹⁰⁴⁰ Un archivio che ospita «una raccolta partecipativa di testi di scrittura della vita quotidiana e di scrittori non professionisti».¹⁰⁴¹ Nel caso di Ambrosetti siamo di fronte a una scrittura privata e familiare che però simula lo stile di un giornale destinato a un pubblico più ampio. Nel giornale-diario di Gino Ambrosetti

un originale osservatore redige, come fosse il direttore di un quotidiano, cinque anni di cronaca fino al 1921. Il quadro d'interni di una famiglia della borghesia intellettuale romana è anche un affresco della città nel dopoguerra. Il suo <giornale> è messo in vendita presso amici e parenti.¹⁰⁴²

Stralci del suo diario sono stati pubblicati in un'antologia dedicata alle memorie legate al tema del denaro e all'economia domestica presenti nell'archivio di Pieve Santo Stefano.¹⁰⁴³ Il suo giornale, oltre a rappresentare di per sé una testimonianza di economia domestica, in quanto venduto a parenti e amici, testimonia dell'aumento dei prezzi della carta, dei gelati, delle granite e, più in

¹⁰⁴⁰ Sull'archivio cfr. Lento 2012: 62.

¹⁰⁴¹ Clemente 2011: 9.

¹⁰⁴² Pastorino (a cura di) 2011: 71.

¹⁰⁴³ Cfr. Pastorino (a cura di) 2011.

generale, della difficoltà provocate dalla Grande Guerra.¹⁰⁴⁴ Per quanto ci riguarda, però, le pagine di Gino Ambrosetti ci sembrano importanti perché restituiscono in maniera alquanto approfondita il consumo culturale, la pratica spettatoriale di una famiglia della media borghesia capitolina. In particolare, è da notare come il cinema sia ormai considerato alla pari di altre pratiche culturali quali il teatro di prosa e l'opera e, soprattutto, di come questa forma di spettacolo si identifichi il più delle volte proprio con attori e attrici principali che vi recitano. A noi non interessa l'elemento quantitativo, comunque interessantissimo, ma cercare di capire come l'attore cinematografico e il cinema siano raccontati in queste pagine e quale spazio occupano all'interno della vita familiare.

Il dattiloscritto che abbiamo potuto consultare comincia il sabato 8 aprile del 1916 e apre con alcune considerazioni sul rapporto tra critica e arte che mostrano la riflessività appassionata dell'adolescente romano nei confronti del fenomeno artistico.¹⁰⁴⁵ Nelle pagine che seguono, però non troviamo soltanto considerazioni di tipo critico-estetico ma anche brevi paragrafi sulla cura delle piante di casa, sulla vita scolastica, sull'attività sportiva dell'autore e del fratello Antonio, sulle escursioni cittadine e fuori porta compiute dalla famiglia, sulle visite di ospiti, sui piccoli acquisti, sull'attività fotografica amatoriale del fratello e via dicendo. Questi sono gli argomenti principali dei resoconti che ritornano regolarmente nella pagine di Ambrosetti. A colpire è lo stile

¹⁰⁴⁴ Cfr. Pastorino (a cura di) 2011: 71-74.

¹⁰⁴⁵ «Nessuno può negare che tutti abbiano diritto di critica al più completo, anche se essi non sono capaci di compiere quelle opere d'arte che si intendono criticare. Qualunque spazzino può innalzare la sua erudizione fino a criticare la "Commedia", il "Furioso", il Petrarca, la "Gerusalemme", anche se egli non sia neanche capace di scrivere un verso. Ma non bisogna confondere, bisogna, in ogni modo, tenere ben distinto critica e malignità. E quanti non sono, purtroppo che per odi speciali contro qualche artista, per invidia soprattutto, lo criticano, e, oltretutto criticarlo, anche ciò non permesso, si permettono d'insultarlo. Questo non si chiama criticare ma malignare stupidamente, questo non è amare l'arte e il bello, ma odiare ogni forma, non è avere gusto, ma non capire nulla. L'arte è fatta per essere criticata, ma sempre a fini artistici, e nessun altro; chi critica deve avere per unico obiettivo il miglioramento dell'arte e dell'artista; se no non farà una vera critica, ma un dispetto all'artista». Gino Ambrosetti, *Giornale familiare settimanale*. Anno 1916. Primo semestre, p. 3.

dell'autore che ricalca, per più tratti, quello cronachistico, con pochissime concessioni al dettaglio intimista. Oltre a questi dettagli di vita quotidiana, raccontati però con piglio giornalistico, come dicevamo, compaiono anche notizie di carattere culturale. Le serate a teatro o all'opera di un membro della famiglia sono raccontate con cura. In questo caso non mancano nemmeno considerazioni critiche personali, oppure ricavate da probabili discussioni con i membri della famiglia. In particolare è Antonio, il fratello maggiore, a essere il più impegnato culturalmente e soprattutto cinematograficamente. Il 15 aprile del 1916 troviamo il primo trafiletto relativo a una serata intitolata «Antonio al cinematografo»:

Ieri Antonio con Scatamacchia è andato al cinema 'Americano', ove si rappresentava '... spine' Benché i migliori artisti interpretassero il film, pure lo spettacolo non è riuscito un granché. In ogni modo l'apparizione sullo schermo del cinematografo di artisti come Gastone Monaldi e Alberto Collo ha un poco tolto la noia generale degli spettatori.¹⁰⁴⁶

Meno di una settimana dopo è sempre Antonio che si reca al Modernissimo per la visione di *Lea* (Salvatore Aversano – Diana Karenne 1916 I). Gino, questa volta, scrive una recensione a tutti gli effetti, il cui stile ricalca il lessico dei coevi critici di professione:

Venerdì 20 Antonio si è recato al 'Modernissimo'. Si rappresenta *Leo* (Lea?) [*sic*], ... Lo spettacolo, benché non certo dei migliori, tuttavia è apparso discreto sia per l'interpretazione sia per la mise en scene, discretamente pregevole. Diana Karenne non ha naturalmente le doti eccezionali, che contraddistinguono le stelle del cinematografo italiano, ma tuttavia sa, veramente bene nella scena muta, conquistare il cuore dello spettatore nell'avvolgimento del romanzo che si svolge tenerlo a lungo imprigionato facendolo ridere e piangere cogli eroi dell'azione, palpitare per essi e insieme con essi. La Sabauda film ha saputo darci qualcosa che s'innalza sul mediocre e lo trascende, ma questo qualche cosa [*sic*] non raggiunge quel sublime che tante volte noi abbiamo ammirato sulle luci e ombre del vacillante schermo. Se dovessimo insomma fare un paragone con quelle artiste, che oggi sono meritatamente sulla bocca di tutti, questo non potrebbe

¹⁰⁴⁶ Gino Ambrosetti, *Giornale familiare settimanale*. Anno 1916. Primo semestre, p. 13. Si tratta con poco margine di dubbio della pellicola *Spine e lacrime* (Emilio Ghione, 1915 I). Su tale film e sul regista cfr. Lotti 2008: 78.

essere che svantaggioso per la polacca, che reca nella scena muta la sua apatia nordica, manca quell'alito caldo del sangue italiano che bolle nella passione tremenda irresistibile. Il 'Modernissimo' in ogni modo ci ha dato uno spettacolo discretamente interessante e bello.¹⁰⁴⁷

Il 13 novembre è finalmente lo stesso Gino a recarsi al teatro Argentina per vedere la commedia di Nino Martoglio intitolata *L'arte di Giufà*, il cui protagonista eponimo è «un poveraccio mezzo scemo», interpretato da Angelo Musco, con velleità artistiche, a cui è offerta una scrittura come attore cinematografico.¹⁰⁴⁸ È il fratello Antonio che però sembra il più attivo della famiglia dal punto di vista dei consumi culturali e, soprattutto, il più cinefilo di tutti. Il 15 novembre è al cinema Umberto per vedere *Lacrimae rerum* o *Nel gorgo della vita* (Giuseppe De Liguoro 1913 I):

L'altro ieri sera Antonio è andato al cinema Umberto Prati a vedere 'Lacrimae rerum' insieme con Scatamacchia. L'interpretazione di Francesca Bertini ha fatto che lo spettacolo sia riuscito, se non del tutto soddisfacente, almeno discreto; la nota diva dello schermo in ogni modo *ha sempre saputo mostrarsi qual è veramente nella sua magnifica attività*. E se deficienze vi furono, non si devono certo attribuire a lei. Oltre a questo film, che costituiva per così dire il cardine dello spettacolo, ne sono comparsi sullo schermo anche altri di minore importanza e di mediocrissima attrattiva. Lo spettacolo è durato circa due ore.¹⁰⁴⁹

In questa come in altre occasioni, il lavoro dell'attore sembra salvare lo spettacolo. In particolare è da notare l'attenzione nei confronti del «mostrarsi» dell'attrice, del suo darsi a vedere, e della sua «magnifica attività». Così come è interessante notare il giudizio negativo nei confronti della parte di programmazione complementare rispetto alla pellicola principale. Non sempre l'attore cinematografico è al centro dei commenti. Il 24 novembre del 1916, rileviamo la prima uscita al cinema di Gino che va a vedere *Christus* (Giuliano Antamoro, I 1913) al cinema Costanzi. Egli non fa nemmeno un cenno

¹⁰⁴⁷ Gino Ambrosetti, *Giornale familiare settimanale*. Anno 1916. Primo semestre, p. 97. Per un giudizio più equilibrato sul fascino nordico di Diana Karenne cfr. Jandelli, 2006.

¹⁰⁴⁸ Gino Ambrosetti, *Giornale familiare settimanale*. Anno 1916. Primo semestre, p. 129. Lo deduciamo dal fatto che in questo trafiletto non è specificato il nome di chi è andato a teatro.

¹⁰⁴⁹ Gino Ambrosetti, *Giornale familiare settimanale*. Anno 1916. Primo semestre, p. 133. Corsivi miei.

all'interpretazione di Alberto Pasquali, di Amleto Novelli o di Leda Gys, ma si concentra piuttosto sugli aspetti iconografici della celebre pellicola diretta da Giuliano Antamoro.¹⁰⁵⁰ Un cenno è fatto invece l'anno dopo nei confronti di Vera Vergani e Tullio Carminati, interpreti di *Menzogna* (Augusto Genina, I 1916).¹⁰⁵¹ Gino comunque non fornisce solo informazioni sui film, ma esprime idee sull'arte cinematografica nel suo complesso con toni paternalistici che assomigliano a quelli della maggior parte dei critici contemporanei, dimostrando un'assidua lettura di riviste di settore.¹⁰⁵² Il suo giudizio non è del tutto positivo e la produzione cinematografica in periodo di guerra non riesce a convincerlo ancora del tutto.

In generale, però, a prescindere dalle critiche, il cinema sembra occupare una posizione di tutto rispetto nel progetto del giornale familiare ed è commentato con lo stesso rispetto riservato al teatro e all'opera lirica. L'attore sembra essere uno degli elementi fondamentali di questa associazione tra cinema e altre arti. Grazie a Maria Melato, ad esempio, anche un adattamento dell'opera di Leone Tolstoj riesce ad apparire dignitoso sullo schermo:

Questa sera Gino è andato a vedere un film tratto dal celebre romanzo di Leone Tolstoj: 'Anna Karenina'. Interprete era Maria Melato, che, cercando di sostenere quella specie d'ineluttabile pessimismo, che Tolstoj, ha messo nei suoi romanzi,

¹⁰⁵⁰ Gino Ambrosetti, *Giornale familiare settimanale*. Anno 1916. Primo semestre, p. 142.

¹⁰⁵¹ Gino Ambrosetti, *Giornale familiare settimanale*. Anno 1917. Secondo semestre, p. 9.

¹⁰⁵² Il suo giudizio non è del tutto positivo e il cinematografo nel 1917 non sembra averlo convinto ancora del tutto, al contrario del fratello che si dimostra assiduo frequentatore e amante degli interpreti dello schermo: «Si può realmente dire che quella guerra da cui ora usciamo, o meglio cominciamo a uscire, abbia apportato un'influenza sul cinematografo? Mi pare che sarebbe opportuno subito rispondere che questa influenza o non c'è stata o è stata tutt'altro che benefica. Si può dire che questi quattro anni nulla affatto abbiano convinto gli impresari dei film della serietà e dell'importanza della loro opera; la quale finora non ha fatto e non fa che assecondare i gusti magari triviali degli spettatori col solo scopo del guadagno. Bisogna tuttavia lealmente riconoscere che qualche tentativo di dare al nostro cinematografo un indirizzo più conveniente alla sua influenza sulle masse vi è stato. Ma questo ci sembra troppo poco o nulla; e, in ogni modo, quella scuola suggestiva (che) il cinematografo, per ora produce infinitamente più danni che vantaggi. E non è certo dagli impresari avidi di guadagno che possiamo aspettarci una riforma». Gino Ambrosetti, *Giornale familiare settimanale*. Anno 1917. Secondo semestre. Anno 1918. Secondo semestre. Anno 1919. Febbraio – marzo, p. 46.

si è brillantemente distinta nella parte di Anna. La parte non era facile, dato il carattere della protagonista, che appare così volubile e incerto; una donna che stima e rispetta il marito e fugge con l'amante, e ciò mentre il marito è infinitamente buono con lei. Il suicidio finale è forse troppo comune nella letteratura moderna, ma lo spirito del romanzo del Tolstoj non poteva condurre che a una fine così tragica. Lo spettacolo è durato poco più di un'ora.¹⁰⁵³

Anche in questo caso e in molte delle pagine di questa straordinaria scrittura privata, o quasi, emerge prepotentemente la presenza dell'attore cinematografico come fattore culturale centrale nella vita di questa famiglia, come realtà che vive radicata nell'immaginario e nel quotidiano della *seconde époque*.

V.4. Il racconto dell'attore e la modernità

Il racconto letterario di finzione d'inizio Novecento dedicato al cinema coincide spesso con la messa in questione della categoria di modernità. I punti d'incontro di questo binomio sono molteplici e riguardano soprattutto il tema della tecnica, quelli del consumo culturale, della società di massa, della cultura urbana e, non da ultimo, del ruolo dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Il rapporto stretto tra modernità e cinema non è certo un'invenzione della letteratura di finzione: le prime riflessioni dedicate al nuovo medium difficilmente sfuggono dal considerare questo legame così stretto e nello stesso tempo così problematico. Il medium cinematografico per molti testimoni della sua nascita è avvertito sin da subito come figlio del suo tempo, prodotto di una società fortemente industriale, urbana e dal grande sviluppo della tecnica. Il rapporto tra cinema e modernità, o meglio, i rapporti tra cinema e modernità

¹⁰⁵³ Gino Ambrosetti, *Giornale familiare settimanale*. Anno 1917. Secondo semestre. Anno 1918. Secondo semestre. Anno 1919. Febbraio – marzo, p. 55. In questo caso si tratta di un trafiletto del 1919 che segue il periodo tumultuoso della famiglia a causa della partecipazione del fratello alla Grande Guerra. Gino sembra appassionarsi anche del serial americano, nella fattispecie de *Il Corriere di Washington* (Edward José, 1917 USA) con Pearl White. Nelle sue pagine di diario tornano diversi resoconti dei vari episodi che vede.

sono indagati sin da subito in più direzioni, si diramano in mille rivoli, e non è qui nostro compito ricostruirli in questo contesto. Quello che a noi interessa è il rapporto tra modernità e attore cinematografico. Anche se, come abbiamo visto, l'attore, o meglio, il performer cinematografico, occupa un posto di rilievo anche prima degli anni Dieci, è solo da questo momento, però, che diviene uno dei motivi centrali della letteratura di finzione dedicata al cinema.¹⁰⁵⁴ I racconti e soprattutto i romanzi cominciano a entrare nel segreto mondo delle case di produzione cinematografiche e a raccontarne più o meno realisticamente i retroscena. Molti romanzi degli anni Dieci rispondono a quell'esigenza, già avvertita dal Ferri, di vedere da vicino cosa si cela dietro l'affascinante, in negativo o in positivo, realtà dello schermo.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore è un testo che si rivela ancora una volta fondamentale per verificare il rapporto tra attore cinematografico e modernità. Luigi Pirandello è infatti uno scrittore che è andato direttamente a vedere cosa accade sui tanto vituperati set cinematografici: la competenza linguistica, le descrizioni della vita del set dell'epoca che emergono nelle pagine del suo romanzo, nonché approfondite ricerche sui rapporti tra lo scrittore e il cinema, sono lì a dimostrarlo. Dalle pagine dei *Quaderni*, comunque, emerge anche che Pirandello è stato uno spettatore molto attento, capace di restituirci in modo molto eloquente, sebbene del tutto personale, le sue impressioni, le sue sensazioni, le sue emozioni, insomma, l'esperienza del corpo cinematografico per come l'ha vissuta lui stesso in prima persona. Pirandello è stato insomma, come Gorki e Kafka, portatore di uno sguardo, di un *regard*, per certi versi forte, inflessibile alle richieste del nuovo medium, nel contempo, però, assai

¹⁰⁵⁴ Ci riferiamo qui in particolare al contesto italiano e tedesco. In particolare, per il contesto tedesco rimandiamo agli studi di Andrea Heller (2008: 164-180; 2010: 277-295). Per il contesto italiano rimandiamo a un saggio di Irene Gambacorti (2008: 86-98). La bibliografia sul tema della rappresentazione del cinema nella letteratura è sterminata, anche se ci limitassimo alla letteratura di inizio Novecento. Rimandiamo alle diverse bibliografie dei lavori di Andrea Capovilla (1994), di Anne Paech e Joachin Paech (2000), Vincenzo Maggitti (2007) e Bottomore – Wlaschin (2008).

impressionabile, sensibile, talora ossessivo. Ad ogni modo quello di Pirandello è uno sguardo personale e acuto che merita di nuovo tutta la nostra attenzione. Non si tratta più di utilizzare il suo testo per farlo reagire con la convenzione narrativa del ritratto o della scultura al cinema, come fatto in precedenza, per cercare quindi di interpretare un tipo di configurazione ostentativa assai diffuso, ma di prenderlo in considerazione in quanto esperienza del film e, soprattutto dell'attore, vissuta e raccontata.

In questo senso, un altro romanzo praticamente coevo a quello di Pirandello, *Die Film der Prinzessin Fantoche*, pubblicato nel 1913, rappresenta un altro caso altrettanto interessante e utile anche per stabilire un raffronto tra due testi così distanti e vicini allo stesso tempo. Il romanzo, scritto da Arnold Höllriegel alias Richard Arnold Bermann, al contrario di quello pirandelliano e di molti altri romanzi tedeschi del periodo, non “entra”, per così dire, nel mondo delle case di produzione cinematografiche ma, in un certo qual modo, reinventa il contesto di produzione stesso a fini narrativi. Tuttavia, come quella di Pirandello, l'opera di Bermann è oltremodo interessante in quanto offre uno sguardo alquanto personale dell'esperienza filmica. Uno sguardo personale che però appare in più punti quasi opposto rispetto a quello dell'autore siciliano. I due romanzi, infatti, portano alla ribalta temi e motivi comuni ma giungono a conclusioni molto differenti, quasi opposte. Il romanzo pirandelliano è stato già riassunto nel terzo capitolo, mentre occorre preliminarmente e brevemente dare conto di quello di Bermann.

Il 9 gennaio 1913 la rivista *Der Roland von Berlin* annuncia per la settimana successiva la pubblicazione di un romanzo d'avventura a puntate – come quello pirandelliano del resto – che viene associato all'opera di Jules Verne e porta la rivista stessa a definire l'autore come il cantore della tecnica.¹⁰⁵⁵ Se la struttura del romanzo pirandelliano ricalca la scrittura

¹⁰⁵⁵ Il merito della scoperta della pubblicazione originaria del romanzo è dovuta a Jörg Schweinitz (1998: 221-241) che corregge Andrea Capovilla (1994) che fa riferimento a una

diaristica del protagonista, quella del romanzo di Bermann invece si rifà alla suddivisione in episodi dei primi serial cinematografici. Negli otto capitoli-episodi del romanzo, ripubblicato in un unico volume nel 1921,¹⁰⁵⁶ il banchiere genovese Ippoliti, azionista della casa di produzione Officina Cinematografica Italiana (OCI), architetta uno scherzo di compleanno per gli amici. Lo scherzo consiste nell'inscenare e riprendere una finta rapina nella sua villa e nel mostrare il tutto agli amici durante il suo compleanno. Al posto dell'attrice desiderata, arriva Marie Dupont, nei panni del personaggio della principessa Fantoche, che rapina davvero il malcapitato Ippoliti, fa riprendere il tutto da un suo operatore di fiducia e, infine, invia la pellicola alla casa di produzione OCI. Il commissario Testaccia, con la speranza di acciuffare più facilmente la fantomatica principessa, concede alla casa di produzione di mostrare il film in tutte le sale di Genova. Nel primo film, così come nei seguenti, la protagonista annuncia le successive avventure. La principessa Fantoche, ovvero Marie Dupont, è imprendibile: per non farsi acciuffare utilizza una camera nascosta, si traveste in maniere differenti, guida automobili, persino un aeroplano, comunica con il telefono e, soprattutto, riesce a sfruttare a suo favore il fidanzamento con Giorgio, figlio del commissario Testaccia. La polizia è sconcertata dalla capacità della protagonista di riprendere molte delle operazioni di ricerca degli inquirenti e, nel contempo, di farsi riprendere senza essere scovata. La principessa riesce a farsi spudoratamente beffa del commissario in uno degli episodi proiettati senza che questo se accorga. Il film è ovviamente un grande successo e diventa il caso scandaloso dell'anno: la polizia è messa alla berlina dalla criminale, esposta al pubblico ludibrio. In chiusura di romanzo si scoprirà

pubblicazione tardiva del romanzo di Arnold Höllriegl (1921 (1913)). Noi faremo riferimento all'ultima versione del romanzo di Höllriegel (2003 (1913) curata da Michael Grisko (2003: 138-157), a cui rimandiamo per il saggio contenuto nella nuova pubblicazione. Su Richard A. Bermann oltre al saggio di Grisko cfr. Eckert – Müller (a cura di) 1995.

¹⁰⁵⁶ Cfr. Höllriegl (1921 (1913)).

che il tutto è stato architettato dalla stessa casa di produzione per suscitare scalpore attorno al film.

Come hanno scritto alcuni commentatori, il romanzo di Bermann, al contrario di quello pirandelliano, è un inno alla modernità. Se in Pirandello la modernità è problematizzata, sofferta, in quello del tedesco invece è decantata come una nuova era di progresso per l'umanità. Certo, i toni di Bermann sono quelli leggeri di chi non si prende troppo sul serio. Non occorre cercare il senso, andare alla ricerca di quell'*oltre* che tanto ossessiona Pirandello, ma basta rimanere in *superficie* e godersi lo spettacolo d'arte varia che le automobili, gli aeroplani, il cinema stesso possono offrire. Come ha scritto Jörg Schweinitz

Das wohl augenfälligste Merkmal des gesamten Textes ist die durchgängige Akzentuierung von Modernität. Gleichsam als Signum der dargestellten Welt des Films erscheint allenthalben Technik, und als Haupthandlungsorte werden technisch definierte Räume wie moderne Straßen, Passagen oder ein Kino präsentiert.¹⁰⁵⁷

In particolare è la tecnica a essere esaltata in Bermann, le possibilità dei mezzi di trasporto e di comunicazione moderni, della camera nascosta. Mezzi che vanno a braccetto con il cinema, con il suo «inconscio tecnologico»¹⁰⁵⁸, con il suo ritmo, la sua velocità. Tecnica e ritmo frenetico della vita moderna come sappiamo, sono invece deprecati da Pirandello. La macchina da presa è un ragno nero che si nutre della vita di chi è ripreso.¹⁰⁵⁹ Sia in Pirandello, sia in Bermann, comunque, il nuovo medium assurge a simbolo culturale della nuova civiltà della macchine, della città e della società di massa. Benché sia necessario riconoscere talora un velo di ironia nel romanzo pirandelliano, soprattutto in alcune rappresentazioni stereotipate, è innegabile che egli condanni la vacuità della civiltà urbana e di quella del profitto a tutti i costi che hanno relegato la vera arte ai margini della società: la città nei *Quaderni* si contrappone alla

¹⁰⁵⁷ Schweinitz 1998: 228.

¹⁰⁵⁸ Vaccari 2011 (1979).

¹⁰⁵⁹ Cfr. Syrimis 2012.

campagna come luogo dell'inautentico, della corruzione, della lascivia; il film che immortala (è proprio il caso di dirlo) la tigre che sbrana l'attore Aldo Nuti è venduto e fa la fortuna della casa di produzione Kosmograph. Per Bermann, invece, la città è il luogo in cui è possibile nascondersi, cambiare identità, fuggire da se stessi, il teatro dello scontro, neanche poi così drammatico, tra polizia e criminali, guardie e ladri. Inoltre, strategie promozionali alquanto estreme, come quelle messe in atto dalla casa genovese, non sono deprecate ma salutate addirittura con favore.

Il gioco tra finzione e realtà, altro motivo centrale di ambedue i romanzi, si risolve però in maniere del tutto opposte. Questo gioco condotto a livello letterario è, infatti, lo specchio della percezione dell'immagine cinematografica composta da uno stupefacente effetto di realtà unito a una finzione talvolta senza pudori, smaccata. Pirandello disprezza «la stupida finzione» del cinematografo, la giudica inefficace e completamente estranea alla sfera dell'arte, ontologicamente paradossale. Per Bermann, invece, il miscuglio di finzione e realtà è affascinante, divertente, elettrizzante. Ciò che conta per lui è la superficie, come dicevamo, il gioco da condurre fino alla fine, senza farsi male, come dimostra il lieto fine sostanziale del suo romanzo. Questo gioco nei *Quaderni*, invece, finisce in tragedia, termina con l'uccisione di Varia Nestoroff, la prima donna della Kosmograph e con lo sbranamento dell'attore Aldo Nuti da parte della tigre. La stupida finzione non è più, anzi diviene serissima, tragica, reale ma, senza pietà, "data in pasto" al pubblico.

Proseguendo per questa direzione arriviamo finalmente alla considerazione dell'attore cinematografico che emerge dalla scrittura dei due romanzi. In *Die Films der Prinzessin Fantoche*, il fascino suscitato dalla finzione sembra andare di pari passo a quello per l'attore. Il miscuglio di realtà e finzione è ciò che rende affascinante e misteriosi personaggio e attore. L'effetto di realtà non riguarda più l'immagine tout court, ma soltanto il corpo cinematografico. Non siamo più al pericolo d'indecifrabilità tra documentario e

finzione della cinematografia-attrazione, ma alla presa di coscienza della complessità che il cinema ha portato nel campo della rappresentazione del reale stesso. Bermann fa riferimento nel suo romanzo al divo-personaggio, che si confonde con la personalità dell'attore, che sovrasta quest'ultimo con la sua prepotenza semiotica. Nel romanzo del tedesco, il corpo cinematografico di Marie Dupont/principessa Fantoche è il vettore di continuità narrativo tra i diversi episodi ed emerge dall'immagine-attrazione che dà corpo ai diversi episodi: inseguimenti, lazzi tipici del film comico, dal vero fanno da sfondo alla presunta criminale. *Die Prinzessin Fantoche* è un romanzo in questo senso squisitamente figlio della *seconde époque*. I piani di realtà si moltiplicano e in questo senso la protagonista è chiamata a interpretare più ruoli contemporaneamente. Riesce persino a trovarsi nei panni della spettatrice e “a guardare se stessa” nel momento in cui si reca al cinema per godersi le avventure che la vedono protagonista. La protagonista è un personaggio positivo, scaltro ma non privo di morale, figura di donna emancipata, in linea con i tempi, votata alla velocità e alla tecnica e, soprattutto, superiore rispetto a tutte le figure maschili che le stanno intorno.

La vicinanza tra questa opera e il film *Wo ist Coletti?* (Max Mack 1913 D), uscito pochi mesi dopo rispetto al romanzo stesso, è alquanto palese e ci aiuta nel processo di interpretazione delle pagine di Bermann. In questa pellicola diretta da Max Mack ritroviamo lo stesso motivo del film a inseguimento ma ribaltato in senso parodistico: a essere inseguito non è più il criminale ma il detective. Tutto nasce dal fatto che il protagonista, il commissario Jean Coletti, è criticato da un giornale berlinese in quanto, pur essendo riuscito a catturare un rapinatore di banca in 48 ore, non ha avvisato prontamente la stampa, perdendo così tempo nella cattura. Il detective decide così di sfidare il giornale e promette 100.000 marchi tedeschi a chiunque riesca a trovarlo in meno di 48 ore. Egli si lascia fotografare e permette la diffusione della sua immagine in tutta la città. Coletti si traveste da operatore ecologico e il

suo barbiere Anton si acconcia come Coletti. In tutta Berlino, città in cui si svolgono le vicende, comincia la caccia al detective che però non andrà a buon fine. Anche in questo film ritroviamo la stessa fascinazione per la tecnica, una forte fascinazione per la neonata cultura metropolitana, ancora più accentuata rispetto al romanzo di Bermann, la messa in rilievo dei meccanismi della carta stampata e della pubblicità in genere, una propensione per la sensazionale. Anche in questo caso le immagini-attrazione (non più messe soltanto nero su bianco) hanno senso se poste in relazione con il protagonista – un personaggio-attore come Fantômas o come altri detective e criminali cinematografici – che gioca con la propria identità per dimostrare la difficoltà del suo lavoro. L'inseguimento di Coletti diviene metafora riflessiva del desiderio e della ricerca dell'attore. Come la principessa Fantoche, Coletti è anche spettatore di se stesso, o meglio, del suo doppio che tutti credono essere lui. Il grado di riflessività appare ancora più complicato rispetto a Bermann. Nel romanzo di Bermann e nel film di Mack, come ha scritto Jörg Schweinitz, siamo di fronte a un reale e a un presunto «Begegnung mit dem früheren Ich im Filmbild» da parte dei protagonisti.¹⁰⁶⁰ Un incontro tutt'altro che perturbante, ma fonte addirittura di piacere per chi lo vive. Ciò che è posto in rilievo in queste scene è il gioco tra presente e passato suscitato dall'immagine cinematografica descritto in maniera eloquente da Paul Virilio.¹⁰⁶¹

Il romanzo e il film di Mack sono sotto più punti di vista segno di una considerazione positiva, quasi inebriante dell'esperienza che lo spettatore fa dell'attore. Non così si può dire dei *Quaderni*, in cui emerge in più punti un vero e proprio disagio di Pirandello stesso, mediato dalla finzione letteraria e dal personaggio di Serafino, nei confronti del corpo in immagine. Non è soltanto l'attore cinematografico a sentirsi alienato in quanto separato, distante dal suo pubblico, ma è anche lo spettatore a vivere una condizione di totale

¹⁰⁶⁰ Schweinitz 1998: 234.

¹⁰⁶¹ Devo questa osservazione a Schweinitz 1998: 235.

estraneità rispetto al corpo cinematografico. Lo scrittore siciliano non resta in superficie e sembra cercare nel profondo dell'immagine cinematografica, o meglio, nel profondo delle sensazioni suscitate in lui dall'immagine cinematografica. Quando Serafino parla di quell'*oltre*, che tanto affascinerà Balázs, ne è sedotto, certo, ma nel contempo appare tutto il suo turbamento.¹⁰⁶² Pirandello non rimane in superficie e sembra ritrovare nell'immagine cinematografica i fantasmi del suo inconscio. Probabilmente egli fa riferimento al cinema delle dive italiane quando fa dire a Serafino in riferimento a Varia Nestoroff:

Ha in sé qualche cosa, questa donna, che gli altri non riescono a comprendere, perché bene non lo comprende neppure lei stessa. Si indovina però dalle violente espressioni che assume, senza volerlo, senza saperlo, nelle parti che le sono assegnate. Ella sola le prende sul serio, e tanto più quanto più sono illogiche e strampalate, grottescamente eroiche e contraddittorie. E non c'è verso di tenerla in freno, di farle attenuare la violenza di quelle espressioni. Manda a monte ella sola più pellicole, che non tutti gli altri attori delle quattro compagnie presi insieme.¹⁰⁶³

L'attrice alle prese con l'incontro con il suo stesso corpo cinematografico, a differenza di Marie Dupont, è altamente turbata:

Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla. Forse da anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace. Nessuno, che non abbia gli occhi velati da una passione contraria e l'abbia vista uscire dalla sala di prova dopo l'apparizione di quelle sue immagini, può avere dubbi su ciò.¹⁰⁶⁴

Non è però solo la Nestoroff a inquietare Serafino/Pirandello o la capacità del cinema di svelare tutta una parte nascosta dell'Io dell'attore, ma anche la percezione straniante procurata dalle inquadrature in piano ravvicinato. Nella

¹⁰⁶² Il tema del vedere oltre le apparenze ricorre in tutto il romanzo.

¹⁰⁶³ QSGO: 555-556.

¹⁰⁶⁴ QSGO: 557.

parte finale del romanzo, in un dialogo tra Serafino e il Nuti, emerge tutto lo sconcerto di quest'ultimo per la sensazione provata nel rivedersi in un piano ravvicinato:

Si sono provati i miei pezzi. Hanno fatto buona impressione a tutti. Non avrei mai immaginato che potessero uscire così bene. Uno specialmente. Avrei voluto che lei lo vedesse. – Quale? – Quello che mi presenta solo, per un tratto, staccato dal quadro, ingrandito, con un dito così su la bocca, in atto di pensare. Forse dura un po' troppo ... viene avanti la figura ... con quegli occhi ... Si possono contare i peli delle ciglia. Non mi pareva l'ora che sparisse dallo schermo.¹⁰⁶⁵

Pirandello non sembra né accettare, né comprendere il potere trasfigurante della tecnica cinematografica. Il primo piano, lo abbiamo già ricordato, rompe con la logica del *regard propre* e Pirandello sembra in questo senso spettatore ancorato ad abitudini percettive anacronistiche. Nella parte successiva, nella reazione del protagonista alle parole del Nuti, ci sembra addirittura di leggere Barthes e le sue considerazioni sull'immagine fotografica contenute nelle pagine de *La camera chiara*.

Mi voltai a guardarlo; ma mi sfuggì subito in un'ovvia considerazione: – Già! – disse. – È curioso l'effetto che ci fa la nostra immagine riprodotta fotograficamente, anche in un semplice ritratto, quando ci facciamo a guardarla la prima volta. Perché? – Forse – gli risposi, – perché ci sentiamo lì fissati in un momento, che già non è più in noi; che resterà, e che si farà man mano sempre più lontano.¹⁰⁶⁶

L'immagine fotografica è fondamentalmente ciò che rende quasi inaccettabile il corpo in immagine. L'immagine fotografica registra e mette un presenza un momento che non sarà più, per sempre, ci mette a confronto ogni momento con il nostro essere perituri, con la morte. Non è un caso che il romanzo termini proprio con lo sbranamento di un attore da parte della tigre ripreso dallo stesso Serafino. Pirandello, sempre per il tramite del suo protagonista, non disdegna

¹⁰⁶⁵ QSGO: 724.

¹⁰⁶⁶ QSGO: 724. Sull'associazione tra Pirandello e Barthes e in generale sul rapporto tra immagine cinematografica e attore cfr. Termine 1997: 106-121.

nemmeno gli aspetti più epidermici dell'immagine, come Bermann, ma non li considera meno perturbanti. Come dichiara Serafino osservando la Nestoroff:

Mi vedo talvolta assaltato con tanta violenza dagli aspetti esterni, che la nitidezza precisa, spiccata, delle mie percezioni mi fa quasi sgomento. Diventa talmente mio quello che vedo con così nitida percezione, che mi sgomenta il pensare, come mai un dato aspetto – cosa o persona – possa non essere qual io la vorrei.¹⁰⁶⁷

In questo caso Serafino non sta parlando di un'immagine tratta da un film della sua casa di produzione ma, dal momento che egli dichiara in più momenti di essere diventato un tutt'uno con la sua macchina da presa, è facile pensare che, nel momento in cui descrive le sue percezioni, faccia riferimento in realtà proprio a una percezione mediata dalla macchina da presa. Serafino Gubbio è insomma una sorta di antieroe cyberpunk. Quando egli si esprime sul suo nuovo modo di vedere il mondo, le cose e soprattutto le persone si riferisce sovente a ciò che il suo autore prova a confronto con l'immagine cinematografica.

Pirandello e Bermann rappresentano quindi due casi antitetici di considerazione dell'attore cinematografico in rapporto alla modernità. Il legame tra i due termini è per entrambi gli scrittori indissolubile, ciò che cambia è il giudizio relativo a questo rapporto. Per Pirandello, l'attore, oltre aver perduto l'aura a causa della separazione dal suo pubblico, è diventato merce, marionetta di una stupida finzione, parte dell'immagine per eccellenza della modernità, quella fotografica, che ne deforma l'espressione, lo rende talora quasi mostruoso o talmente reale da trasformarsi in pura percezione. Per Bermann, l'attore cinematografico è invece l'attrazione principale del gioco tra realtà e finzione, vive nella superficie dell'immagine fotografica ed è capace di farci vivere in mondi fatti di velocità, tecnica, travestimento, leggerezza, intrattenimento. In tutti e due casi, però, si tratta di uno sguardo d'autore che esperisce le suggestioni provenienti dal film in direzioni ben determinate. In tutti e due casi, inoltre, siamo di fronte nel bene e nel male alla grande

¹⁰⁶⁷ QSGO: 600.

fascinazione provocata da una nuova creatura affacciata nel mondo, una creatura chiamata attore cinematografico che è appena diventata il fulcro di un'esperienza mediata, quella cinematografica, che segnerà indissolubilmente tutto il Novecento.

In questi racconti in un modo o nell'altro il rapporto dello spettatore si definisce in base a una o più categorie del nostro modello. Come mostrano questi racconti la performance pone in primo luogo allo spettatore il problema della sua corretta lettura. Anche in presenza di una lettura corretta, comunque, la performance può dare luogo a più sottoletture che portano lo spettatore a soffermarsi su diversi aspetti della stessa. In questi racconti emerge anche l'importanza dello sguardo spettatoriale, informato di volta in volta dall'ideologia, da abitudini percettive, dalla cultura e dalla sensibilità dello spettatore stesso e del suo gruppo sociale di riferimento. Anche l'ultimo aspetto del nostro modello, quello della pratica o delle pratiche spettatoriali, emerge come punto centrale di alcuni dei racconti e, quindi, come condizionamento della ricezione della performance. Le abitudini e i comportamenti dello spettatore influenzano il suo peculiare rapporto con i corpi cinematografici e in ultima analisi influiscono sull'esperienza cinematografica nel suo complesso.

VI. Conclusione

Nel mio lavoro ho voluto fondamentalmente riscrivere un pezzo di storia del cinema europeo a partire dall'attore. In queste pagine sono emersi i tratti fondamentali di quella scoperta dell'attore che l'Europa cinematografica ha vissuto a partire dal 1910 e lungo il secondo decennio del Novecento. Per fare questo ho dovuto cercare innanzitutto un metodo analitico che superasse alcune delle aporie della teoria della performance cinematografica. Ho considerato infatti imprescindibile, per l'analisi, la mediazione e la ricezione della performance e non solo il momento produttivo. Per far questo mi sono avvalso di alcune sollecitazioni provenienti dalle più recenti riflessioni della teoria dei media, attente a far emergere nell'analisi quegli aspetti dell'oggetto mediale che trascendono il senso e che hanno a che fare con la materialità e la presenza e le ho fatte reagire con alcune sollecitazioni provenienti dalla semiotica e, in particolare, dalla semiotica teatrale e dalla semiotica dell'esperienza mediale. Semiotica o, meglio, semiotiche che sono servite soprattutto per descrivere la progettualità di testi e paratesti nel costituire la realtà dell'attore, della performance e dell'esperienza che lo spettatore fa di esse al di là, però, della mera interpretabilità. La sfida era infatti quella di pensare alla mediazione della performance cinematografica al di là della sola tecnica e di far emergere il film come un corpo vivo, pensante, vibrante e performativo, pronto non soltanto per essere decodificato.

La costituzione di un realtà mediata come quella dell'attore passa attraverso la descrizione di un processo che ho definito, sulla scorta di Sirois-Trahan, di *mise en présence* del corpo performante. Un processo che è alla base non soltanto della costituzione del corpo cinematografico ma, in generale, del corpo mediato tecnologicamente. Per descrivere questo processo ho utilizzato la

categoria dell'ostensione e soprattutto quella dell'ostentazione che mi hanno permesso di pensare al film e ai paratesti come a un corpo e a delle protesi che esibiscono il corpo performante in svariate modalità storicamente determinate. Proprio per fare emergere la natura storicamente determinata della mediazione del corpo performante ho considerato non soltanto il cinema degli anni Dieci, ma anche la cinematografia-attrazione. Ho fatto inoltre abbondante uso di analisi comparate che mi hanno aiutato a mettere in luce alcune delle peculiarità del cinema della *seconde époque*.

Per operare su così larga scala mi sono sentito in dovere di compiere anche ricerche d'archivio di stampo fortemente empirico. Ho cercato, a partire da un contesto locale, quello di Zurigo, e dai suoi archivi, di costruire un'identità del cinema della *seconde époque*, soprattutto della prima metà degli anni Dieci. Un'esperienza di ricerca che ha avuto la fortuna di potersi avvalere del confronto di molte ricerche simili in altre città europee condotte nello stesso periodo. La ricerca teorica e quella storica, nonché le varie esperienze analitiche, sollecitate soprattutto dal mio gruppo di ricerca, si sono svolte parallelamente e si sono così potute sostenere a vicenda.

Pensare all'attore cinematografico e alle mediazioni della sua performance voleva dire anche riuscire a pensarlo in tutta la sua complessità. La dicotomia attore-personaggio risultava assolutamente insufficiente in tal senso e per questo mi sono rifatto alle teorie del precursore della scuola di Praga Otakar Zich, mediate da Emil Volek, che mi hanno insegnato a distinguere l'attore in quanto artista, ma anche in quanto materiale, lavoro, immagine e personaggio. Grazie a queste distinzioni ho potuto esplorare con più sicurezza le configurazioni ostentative della performance della *seconde époque* in tutta la loro complessità.

Per quanto riguarda l'analisi della produzione performativa, sono partito da questioni storiografiche di un certo peso, come l'introduzione del lungometraggio, la costruzione dello spazio in profondità, il rapporto tra teatro e

cinema, l'autorialità prima dell'affermazione del regista e le ho fatte reagire con le consuete categorie dell'analisi d'attore. Per quest'ultime mi sono avvalso dell'apprendistato da teatrologo e soprattutto di fonti d'eccezione, finora non tenute in dovuta considerazione dagli storici, ovvero i manuali, i prontuari e gli articoli per aspirante attore cinematografico. Grazie alla teatralogia, all'utilizzo dei manuali, ma anche delle critiche su rivista e di altre tipologie di fonti sono riuscito a mettere in luce frammenti importanti della performance della *seconde époque*.

In ultima battuta ho considerato il momento ricettivo. Una parte del mio lavoro che ha creato non pochi problemi e ripensamenti. La sovrabbondanza di fonti non ha di certo aiutato. Si trattava soprattutto della critica che, però, raramente rispondeva alle domande che mi ero posto relative alla scoperta dell'attore. A giungere in mio soccorso, come già dichiarato, è stata la lettura dei *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* che mi ha spinto a prendere in considerazione la letteratura di finzione di argomento cinematografico e fonti ad alto contenuto narrativo come il reportage giornalistico non specialistico o il diario. In questo senso è stato possibile ricostruire un'archeologia, non certo esaustiva ma assai più interessante rispetto a quella della critica classica, dell'esperienza dell'attore cinematografico da parte dello spettatore d'inizio Novecento. La ricezione dell'attore è emersa così come un fenomeno complesso che richiede competenze di lettura performativa e presuppone uno sguardo costruito da una serie di fattori di natura sociale e culturale. Un fenomeno che ha a che fare con delle pratiche, non sempre uguali una con l'altra, che modificano il rapporto tra spettatore e corpo cinematografico.

Nel complesso la breve narrazione evolucionistica di Pudovkin, di cui abbiamo accettato soltanto il tentativo di riconoscere un'identità peculiare al cinema degli anni Dieci, si è rivelata comunque errata dal punto di vista storiografico e completamente sbagliata dal punto di vista critico. Il regista e teorico russo, e con lui numerosi commentatori successivi, non ha saputo

leggere questa epoca come il periodo in cui si verifica l'emergere prepotente dell'attore come elemento fondamentale dell'esperienza cinematografica. Il cinema della *seconde époque* è fondamentalmente il periodo in cui l'istituzione si trova a negoziare questa presenza ingombrante e nello stesso tempo affascinante, il periodo in cui lo spettatore è confrontato con una novità culturale che solo in parte corrisponde al suo omologo teatrale.

Proprio il teatro, secondo differenti modalità, è chiamato in prima linea a sostegno di questo processo: l'attore cinematografico emerge in buona parte come emulo dell'attore teatrale, ma si crea nello stesso tempo un'identità specifica fondata su alcune peculiarità. La non compresenza tra attore cinematografico e pubblico, ad esempio, è uno degli elementi più forti di differenza ed è per questo motivo che l'istituzione è chiamata a sopperire a questa distanza attraverso differenti strategie di "avvicinamento". L'attore cinematografico è infatti assente ma nel contempo il suo effetto di presenza, grazie al potere del corpo del film e delle sue protesi, è talmente forte che talora egli sembra vivere letteralmente davanti agli occhi, nella mente, nelle emozioni dello spettatore. L'attore è messo in evidenza in tutte le sue sfumature. Il mondo diegetico, emancipatosi dal dispositivo attrazionale ma comunque precario, appare un palcoscenico in cui l'attore cinematografico può esprimersi con grande libertà, in cui può dare mostra di se stesso, del suo corpo performante, della sua bravura. Egli è chiamato sovente anche a mediare il rapporto tra schermo e sala, guidando lo spettatore nella ricezione, attirandolo nel mondo della finzione attraverso differenti strategie.

Durante gli anni Dieci, in Europa, non si afferma ancora il montaggio e nemmeno il primo piano, ma lo spettatore può ammirare comunque le mimiche dei volti grazie a quel «passaggio della barra» che avvicina quanto basta la macchina da presa ai corpi. L'attore può concedersi più tempo e curare al meglio il gestire, l'attitudine, il portamento e l'espressione, può scaricare tutta l'energia di cui è capace: i risultati non sono sempre eccellenti ma è difficile,

persino oggi, resistere al fascino di questi corpi silenziosi. La performance dell'attore della *seconde époque* può contribuire a evocare mondi perduti con un realismo che nessun'altra arte aveva prima d'ora mai raggiunto, oppure può rimandare ad atmosfere oniriche fuori dal tempo, oppure ancora può condurre in tutto e per tutto il gioco delle emozioni dello spettatore. La scoperta dell'attore è un fenomeno poliedrico e può riguardare differenti aspetti. La nascita del divismo è la manifestazione più lampante, più visibile, più facilmente analizzabile della scoperta dell'attore, ma quest'ultima, come ricordato più volte, va oltre questo fenomeno.

Lo spettatore avverte precocemente questo “desiderio d'attore”, avverte molto presto l'esigenza di dare un nome alle ombre che si muovono sulla tela. A volte interpreta la novità dell'attore con categorie a lui già conosciute, con uno sguardo “normalizzante” potremmo dire, altre volte invece è scosso dalla novità e dalla modernità dell'attore stesso. In alcuni casi appare addirittura elettrizzato, esaltato dalla forza di questa creatura. L'attore entra nell'immaginario comune, vive sempre di più nella sfera pubblica, la sua immagine diviene ubiquitaria, talora invasiva, se non contagiosa. Abbiamo una “febbre da cinema” negli anni Dieci che spesso corrisponde a una “febbre da attore”.

In complesso, questo lavoro è stato fonte ricca di sollecitazioni a cui per ovvie ragioni non ho potuto sempre rispondere. Per questo motivo ci si augura che in futuro altre studiose e altri studiosi possano ritornare con decisione e passione sull'argomento per proseguire ulteriormente nel percorso di conoscenza qui intrapreso.

Bibliografia

AA.VV. (1980) *Tra film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920*. Venezia: Marsilio.

AA.VV. (a cura di) (1986) L'Effet Koulechov / The Kuleshov Effect. In: *Iris* (vol. 4, n. 1).

AA.VV. (2007) *Kinofieber. 100 Jahre Zürcher Kinogeschichte*. Schweizerischer Archivtag, Samstag 17. November. LINK: http://www.stadt-zuerich.ch/content/prd/de/index/stadtarchiv/bilder_u_texte/kinofieber_100_jahr_ezuercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaug.html (ultima consultazione: 20/12/2013).

AA.VV. (2008) Il film invisibile sulla guerra invisibile. Obiettivo Redacted. In: *Segnocinema* (a. 28, n. 152).

AA.VV. (a cura di) (2009) *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria.

AA.VV. (2011) L'importanza di essere Svizzera. In: *Quaderni speciali di Limes* (a. 3, n. 3).

AA.VV. (2012) *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*. Paris: L'Harmattan.

AA.VV. (2013) *Il Cinema Ritrovato. XXVII edizione*. Bologna: Cineteca di Bologna.

Abel, Richard (1994) *The Ciné goes to Town. French Cinema 1896–1914*. Berkeley: University of California Press.

Abel, Richard (a cura di) (2005) *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Routledge.

Abel, Richard (2013) Asta Nielsen's Flickering Stardom in the USA, 1912-1914. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).

Agnew, Frances (1913) *Movie Picture Acting. How to Prepare for Photoplaying, What Qualifications Are Necessary, How to Secure an*

Engagement, Salaries Paid to Photoplayers. New York: Reliance Newspaper Syndicate.

Albera, François (a cura di) (1994) *Autour de Lev Kuléchov. Vers une théorie de l'acteur. Actes du colloque de Lausanne.* Lausanne: L'Age d'Homme.

Albera, François – Maria Tortajada (a cura di) (2000) *Cinéma suisse. Nouvelles approches.* Lausanne: Payot.

Aldrete, Gregory S. (1999) *Gestures and Acclamations in Ancient Rome.* Baltimore-London: John Hopkins University.

Alonge, Roberto (1988) *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento.* Bari: Laterza.

Alovisio, Silvio (1998) *L'Italia Film nei primi anni Dieci.* Milano: Il Castoro.

Alovisio, Silvio (2005) *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano.* Milano: Il Castoro.

Alovisio, Silvio (2006) Scenari. La sceneggiatura nel cinema muto. In: Maria Pia Comand (a cura di) *Sulla carta. Storia e storie delle sceneggiature in Italia.* Torino: Lindau.

Alovisio, Silvio (2008) Naissance d'une notion. La première réception du film d'art français en Italie. In: *1985* (n. 56).

Alovisio, Silvio – Alberto Barbera (a cura di) (2006) *Cabiria & Cabiria.* Milano: Il Castoro.

Alovisio, Silvio – Luca Mazzei (2011) 'The Star That Never Sets'. The Historiography Canonization of Silent Italian Cinema. In: Bianchi, Pietro – Giulio Bursi – Simone Venturini (a cura di).

Altenloh, Emilie (2012 [1914]) *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher.* Frankfurt am Main : Stroemfeld/Roter Stern.

Altmann, Rick (1999) De l'Intermédialité Au Multimédia. Cinéma, Médias, Avènement Du Son. In: *Cinemas 10* (n. 1).

Aubert, Charles (1901) *L'art mimique suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*. Paris: Meuriot.

Audoli, Armando (2008) *Chimere. Miti, allegorie, simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*. Torino: Weber & Weber.

Auerbach, Johnathan (2004) Caught in the Act. Self-Consciousness and Self-Rehearsal in Early Cinema. In: Gaudreault, André Catherine Russell Pierre Véronneau (a cura di) *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The cinema, a new Technology for the 20th Century*. Lausanne: Editions Payot.

Auerbach, Jonathan (2007) *Body Shots. Early Cinema's Incarnation*. Berkeley: University of California Press.

Aumont, Jacques (1980) *Griffith, le cadre, la figure*. In: Bellour, Raymond (a cura di).

Autelitano, Alice – Valentina Re (a cura di) (2006) *Il racconto del film. La novellizzazione. Dal catalogo al trailer*. Udine: Forum.

Auzel, Dominique (1988) *Affiches du 7e art. Le cinéma français à l'affiche*. Paris: Veyrier.

Aziza, Claude (2009) *Le péplum, un mauvais genre*. Paris: Klincksieck.

Azzurri, Paolo (1917) *Come si possa diventare artisti cinematografici. Manuale teorico-pratico*. Firenze: Scuola Cinematografica Azzurri.

Baker, Gordon P. – Peter Hacker (2005 [1980]) *Wittgenstein: Understanding and Meaning. Part I – Essays*. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing.

Balázs, Béla (1924) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien-Leipzig: Deutsch-österreichischer Verlag.

Balázs, Béla (1930) *Der Geist des Films*. Halle: Knapp.

Balázs, Béla (1982) *Schriften zum Film. Erster Band*. München: Hanser.

Balázs, Béla (2008 [1924]) *L'uomo visibile*. Torino: Lindau.

Balk, Claudia – Brygida Ochaim (1998) *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.

Banda, Daniel – José Moure (2008) *Au temps du cinématograph 1895-1906*. Introduction. In: Banda, Daniel – José Moure (a cura di).

Banda, Daniel – José Moure (a cura di) (2008) *Le cinéma. Naissance d'un art 1895-1920*. Paris: Éditions Flammarion.

Barbaro, Umberto (1937) *L'attore cinematografico*. In: *Bianco e nero* (a. 1, n. 5).

Barbaro, Umberto (1938) *Appendice*. In: *Bianco e nero* (a. 2, n. 2-3).

Barbaro, Umberto (1964) *L'Histoire d'un Pierrot di Baldassarre Negroni*. In: Autera, Leonardo (a cura di) *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943, IV, Quattro sceneggiature*. Roma: Bianco e nero.

Barbaro, Umberto – Luigi Chiarini (a cura di) (1938) *L'attore. Saggio di antologia critica*. Roma: Bianco e nero.

Barilli, Renato (2003 [1972]) *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mondadori.

Barish, Jonas (1981) *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: University California Press.

Barker, Jennifer (2009) *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.

Barnett, Dene (1987) *The Art of Gesture. The Practice and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Carl Winter.

Baron, Cynthia – Sharon Marie Carnicke (2008) *Reframing screen performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Barthes, Roland (1970) *Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein*. In: *Cahiers du cinéma* (n. 222).

Barthes, Roland (1973) *Diderot, Brecht, Eisenstein*. In: *Revue d'esthétique* (n. 2-4).

Barthes, Roland (2003 [1980]) *La Camera Chiara. Note sulla Fotografia*. Torino: Einaudi.

Bastide, Bernard – Jean A. Gili (a cura di) (2003) *Léonce Perret*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

Battista, Beniamino (1931) *Come si diventa artisti del cinema*. Napoli: Cine-Ars.

Bazin (2008 [1958]) *Qu'est-ce que le cinéma?*. Roma: Garzanti.

Beck, Karin (2007) Jean Speck, Kinopionier und Dandy. Eine Personenrecherche. In: AA.VV.

Belloï, Livio (1995) Lumière and his View. The Cameraman's Eye in Early Cinema. In: *Historical Journal of Film, Radio & Television* (vol. 15, n. 4).

Belloï, Livio (2001) *Le regard retourné*. Paris: Klincksieck.

Bellour, Raymond (a cura di) (1980) *Le cinéma américain. Analyses de films*. Paris: Flammarion.

Benjamin, Walter (1963 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2011 [1936]) *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov*. Roma: Einaudi.

Bergstrom, Janet (2002 [1990]) Die frühen Filme Asta Niensens. In: Elsaesser, Thomas – Michael Wedel (a cura di) *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. München: Edition Text + Kritik.

Bernardini, Aldo (1994) La Film d'Arte Italiana. In: Jacques Kermabon (a cura di).

Bernardini, Aldo (2001) *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*. Gemona: La Cineteca del Friuli.

Bernardini, Aldo – Vittorio Martinelli (1994) *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913, seconda parte*. Torino: nuova ERI.

Bernardini, Aldo – Martinelli, Vittorio (1996) *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1910*. Torino: nuova ERI.

Bernardini, Aldo (2002) *Cinema muto italiano. I film dal vero. 1895-1914*. Gemona: La cineteca del Friuli.

Bernique, Jean (1916) *Motion Picture Acting. For Professionals and Amateurs*. New York: Producer Service Company.

Bertetto, Paolo – Gianni Rondolino (1998) *Cabiria e il suo tempo*. Milano: Il Castoro.

Berton, Mireille (2005) Rhétorique et esthétique de la vidéosurveillance dans la culture contemporaine: *Secrets for Sale* (2003) d'Elodie Pong. In: *Décadrages*. (n° 4-5).

Berton, Mireille (2009) Cinéma et sciences du psychisme en 1900. La névrose, la paramnésie, la transe. In: *Gesnerus, Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences* (a. 66, n. 1).

Bettetini, Gianfranco (1984) *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani.

Bianchi, Pietro – Giulio Bursi – Simone Venturini (a cura di) (2011) *Il canone cinematografico / The Film Canon. Atti del XVII Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 16-18 marzo 2010*. Udine: Forum.

Bignami, Paola (1988) *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*. Bologna: Nuova Alfa.

Bignens, Christoph (1985) *Corso. Ein Zürcher Theaterbau 1900 und 1934*. Niederteufen: Arthur Niggli.

Biocca, Frank – Marc R. Levy (1995) (a cura di) *Communication in the Age of Virtual Reality*. Hillsdale: Routledge.

Blom, Ivo (2001) 'Quo Vadis?' From Painting to Cinema and Everything in Between. In: Quaresima, Leonardo – Laura Vichi (a cura di) *La decima musa. Il cinema e le altre arti/ The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*. Udine: Forum.

Blom, Ivo (2003) *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Blom, Ivo (2013) Of Artists and Models. Italian Silent Cinema between Narrative Convention and Artistic Practice. In: *Acta Sapientiae Universitatis. Film & Media Studies* (no. 7).

Böhnke, Alexander (2007) *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Bohrer, Karl Heinz (2002) *Ästhetische Negativität*. München: Carl Hanser Verlag.

Bordewijk, Cobi (2002) Getting to the point and getting to the paint. Acting manuals: From Studio to Stage to Silent Screen. In: Vichi, Lara (a cura di).

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Bordwell, David (1981) Textual Analysis, etc.. In: *Enclitic* (5-2/6-1).

Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge-London: Harvard University Press.

Bousquet, Henri (1994) L'Âge d'or. In: Kermabon, Jacques (a cura di).

Bousquet, Henri (1995) L'impérialisme cinématographique de la «Compagnie générale de Phonographes, Cinématographes et Appareils de Précision» anciens Ets Pathé. In: Cosandey, Roland François Albera (a cura di) *Cinéma sans frontières 1896-1918. Images across borders. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial. Représentations, marchés, influences et réception*. Québec: Nuit Blanche Editeur.

Bottomore, Stephen (1985) Le thème du témoignage dans le cinéma primitif. In: Guibbert, Pierre (a cura) *Les premiers ans du cinéma français*. Perpignan: Institut Jean Vigo.

Bottomore, Stephen (2008) Introduction: Moving Picture Fiction. In: *Film History* (vol. 20, n. 2).

Bottomore, Stephan – Ken Wlaschin (2008) Moving Picture Fiction of the Silent Era, 1895 – 1928. An annotated Bibliography. In: *Film History* (vol. 20, n. 2).

Bowser, Eileen (1990) *History of the American Cinema (Volume 2). The Transformation of Cinema, 1907- 1915*. New York: Charles Scribner's Sons.

Bowser, Eileen (1982) Cinema 1900-1906. An Analytical Study. In: Holman, Roger (a cura di) *Cinema 1900 / 1906. An Analytical Study*. Brussels: Fiaf.

Bracco, Roberto – Eduardo Scarpetta – Ermete Zacconi (1909) Interviste con Roberto Bracco, Ermete Zacconi, Eduardo Scarpetta. In: *Lux* (a. 1, n. 1). Ora in: AA.VV. (1980).

Brandl-Risi, Bettina (2011) 'Tableau vivant' – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung. In: Schwarte, Ludger (a cura di) *Bild-Performanz*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Braun, Brigitte (2005a) Lokalaufnahmen der Familie Marzen in Trier. In: Jung, Uli – Martin Loiperdinger (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band . Kaiserreich (1895-1918)*. Stuttgart: Reclam.

Braun, Brigitte (2005b) Nicht-fiktionale Filme in den Nummernprogrammen von Trierer Kinematographentheatern. In: Jung, Uli – Martin Loiperdinger (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 1. Kaiserreich (1895-1918)*. Stuttgart: Reclam.

Braun, Brigitte (2008) Marzen's Travelling Town Hall Cinematograph in the Greater Region of Luxembourg. In: Loiperdinger, Martin (a cura di) *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*. KINtop Schriften 10. Frankfurt am Main-Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Braun, Brigitte – Karen Eifler (2002) Kommt all heirönn zum Marzens Pitt – Kinoerlebnisse mit dem Filmerklärer Peter Marzen. In: *Neues Trierisches Jahrbuch* (n. 42).

Braun, Brigitte – Uli Jung (2005) Local Films from Trier, Luxembourg and Metz. A Successful Business Venture of the Marzen Family, Cinema Owners. In: *Film History* (n. 17).

Brewster, Ben (1990) Deep staging in French films 1900-1914. In: Elsaesser, Thomas (a cura di) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing.

Brewster, Ben (2003) What Happened to Pantomime?. In: *Cinema & Cie* (n. 2).

Brewster, Ben – Lea Jacobs (1997) *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York: Oxford University Press.

Brewster, Ben (2004) Periodisation of Early Cinema. In: Keil, Charlie – Shelley Stamp (a cura di) *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Brilliant, Richard (1963) *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*. Connecticut: Connecticut Academy of Arts and Sciences.

Brunetta, Gian Piero (2008) *Il cinema muto italiano*. Roma-Bari: Laterza.

Buckland, Warren (2001) *The Cognitive Semiotics of Films*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bull, Sofia – Astrid Söderbergh Widding (a cura di) (2010) *Not so Silent. Women in Cinema before Sound*. Stockholm: Stockholm University.

Buñuel, Luis (1992) *Mon dernier soupir*. Paris: Editions Robert Laffont.

Burch, Noël (1979) *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Burch, Noël (1983) Passion, poursuite. La linéarisation. In: *Communications* (vol. 38, n.1).

Burch Noël (1990 [1984]) A primitive mode of representation?. In: Elsaesser, Thomas *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing.

Burch, Noël (1990) *Life to Those Shadows*. London: BFI.

Burch, Noël (1991 [1990]) *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris: Nathan.

Burch, Noël (1994 [1990]) *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*. Parma: Pratiche.

Burrows, Jon (2003) *Legitimate cinema. Theatre stars in silent British films, 1908-1918*. Exeter: University of Exeter Press.

Burrows, Jon (2010) 'She Had So Many Appearances'. Alphonse Courlander and the Birth of the 'Moving Picture Girl'. In: Shail, Andrew (a cura di).

Burrows, Jon (2013) "The Great Asta Nielsen", "The Shady Exclusive" and the Birth of Film Censorship in Britain, 1911-1914. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).

Buttafava, Giovanni (2000) *Il cinema russo e sovietico*. Roma: FSNC.

Camerini, Claudio (1981) *La recitazione muta*. Italia Almirante Manzini e il codice della diva. In *Immagine* (n. 1).

Camerini, Claudio (1983) *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*. In: *Bianco e Nero* (a. 44, n. 1).

Camerini, Claudio (1984) *'Histoire d'un Pierrot'*. In: *Immagine* (n. 7).

Campisciano, Antonio (2000) *Body as Text: Lyda Borelli in Malombra*. In: West, R. (a cura di) *Pagina, pellicola, pratica. Studi sul cinema italiano*. Ravenna: Longo editore.

Canetti, Luigi (2002) *Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antichità e Medioevo*. Roma: Viella.

Canosa, Michele (a cura di) (2006) *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*. Recco: Le Mani.

Capovilla, Andrea (1994) *Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau.

Cara, Antonio (1984) *Cenere di Grazia Deledda nelle "figurazioni" di Eleonora Duse*. Nuoro: Istituto Superiore Regionale Etnografico.

Cardillo, Massimo (1993) *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia (1900-1937)*. Bari: Dedalo.

Carlson, Marvin (1993) *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. New York: Cornell University Press.

Carluccio, Giulia (1999) *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano (1908-1909). Il caso Griffith-Biograph*. Bologna: CLUEB.

Carluccio, Giulia – Federica Villa (2006) *Introduzione. Tracciati sensibili*. In: Carluccio, Giulia – Federica Villa (a cura di) *Il corpo del film. Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*. Roma: Carocci.

Carou, Alain (2008) *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre 1906-1914*. Paris: Ecole national des Chartes .

Carou, Alain – Béatrice de Pastre (2008) *Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)*. In: *1985* (n. 56).

- Carter, Randolph (1988) *Ziegfeld the Time of His Life*. London: Bernard Press.
- Casetti, Francesco (2001 [1985]) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani.
- Casetti, Francesco (2007) *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*.
LINK:
<http://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/esperienzafilmica.pdf>
(ultima consultazione: 07/12/2013).
- Casetti, Francesco (2008) Il racconto dell'esperienza. In: Casetti, Francesco – Elisabetta Sgarbi (a cura di).
- Casetti, Francesco – Elisabetta Sgarbi (a cura di) (2008) Visioni tra cinema e letteratura. In: *Panta* (numero 26).
- Castan, Joachim (1995) *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*. Stuttgart: Füsslin.
- Cella-Dezza, Ettore (2001) *Nonna Adele, Das Damoklesschwert*. Zürich: L'Avvenire dei lavoratori.
- Censi, Riccardo (2008) *Le formule del pathos. Sulla nascita della diva. Una genealogia*. Ancona: Cattedrale.
- Champreux, Jacques (1993) L'Année du maître de l'effroi. In: *1895* (n. 256).
- Chaperon, André-Pierre – Roland Cosandey – Pierre Frey – Jacquet, Pierre (1992) Les images animées en Suisse, 1895-1896. Une chronologie: In: *Historie(s) de cinéma(s). Équinoxe. Revue romande de sciences humaines* (n. 7)
- Chapman, David L. (1994) *Sandow the Magnificent: Eugen Sandow and the Beginnings of Bodybuilding*. Chicago: University of Illinois Press.
- Chaplin, Charlie (1964) *La mia autobiografia*. Milano: Mondadori.
- Cherchi Usai, Paolo (1985) L'Itala Films di fronte alla censura. In: *Immagine* (a. 4, n.1).
- Cherchi Usai, Paolo (a cura di) (1986) *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*. Pordenone: Edizione Studio Tesi.

Cherchi Usai, Paolo – Lorenzo Codelli (a cura di) (1990) *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920 / Before Caligari. German cinema, 1895-1920*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine.

Cherchi Usai, Paolo – Lorenzo Codelli – Carlo Montanaro – David Robinson (a cura di) (1989) *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*. Pordenone: *Le Giornate del cinema muto*.

Chiattonne, Antonio (1948) La Dive Muette. In: *La Revue du Cinéma* (a. 18, n. 13).

Christen, Thomas (2001) La (cinématographie) Suisse n'existe pas! Das Bild des Schweizer Films in den internationalen Filmgeschichten. In: Hediger, Vinzenz – Jan Sahli – Alexandra Schneider – Margrit Tröhler (a cura di).

Christie, Ian (2013) From Screen Personalities to Stars. Analysing Early Film Fame in Europe. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).

Cladiron, Orio (a cura di) (1994) Sguardi incrociati. In: *Cinema Studio* (n. 14-15-16).

Clee, Paul (2005) *Before Hollywood. From Shadow Play to the Silver Screen*. New York: Clarion Books.

Clemente, Pietro (2011) Della vita e del denaro. In: Pastorino, Diego (a cura di).

Codeluppi, Vanni (2007) *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*. Torino: Bollati Boringhieri.

Colagreco, Luigi (2002) Il cinema negli spettacoli di Leopoldo Fregoli. In: *Bianco & Nero* (a. 63, n. 3-4).

Comolli, Jean-Louis (1977) La fiction historique: un corps en trop. In: *Cahiers du cinéma* (n. 278).

Convents, Guido (1990) 'Gli ultimi giorni di Pompei' in Tribunale. In: *Immagine* (n. 14).

Cordova, Richard (2001) *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.

Cosandey, Roland – Jean-Marie Pastor (1992) Lavanchy-Clarke. Sunlight & Lumière, ou les debuts du cinématographe en Suisse. In: *Equinox* (n. 7)

Cosandey, Roland (1992) Casimir Sivan. Redécouverte d'un inventeur. In: *Ciné-Bulletin* (n. 197).

Cosandey, Roland (1993) Le Catalogue Lumière 1896-1907 et la Suisse. Éléments pour une filmographie nationale. In: *1895* (n. 14).

Cosandey, Roland (1996) *Trente Films dans une boîte à chaussures. Cinéma 1900*. Lausanne: Payot.

Cosandey, Roland (1997) Delia im Kinematograph und der Burenkrieg. Ein Text zur Wahrnehmung des Films um 1900. Vorbemerkung und Annotationen von Roland Cosandey. In: *KINtop* (n. 6).

Costa, Antonio (2002) *I leoni di Schneider*. Roma: Bulzoni.

Costa, Antonio – Roy Menarini (1998) L'immagine del corpo nei nuovi media. In: *Treccani.it* LINK: http://www.treccani.it/enciclopedia/l-immagine-del-corpo-nei-nuovi-media_%28Universo-del-Corpo%29/ (ultima consultazione: 13/05/2013)

Courlander, Alphonse (2010 [1911]) Romantic Lucy. In: Shail, Andrew (a cura di).

Crary, Jonathan (1990) *Techniques of the Observer*. Cambridge-London: MIT P.

Creton, Laurent (1997) Marketing et stratégies dans le secteur cinématographique. Une mise en perspective des pratiques du cinéma français. In: Benghozi, Pierre-Jean Christian Delage (a cura di) *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*. Paris: L'Harmattan.

Czach, Liz (2012) Acting and Performance in Home Movies and Amateur Film. In: Taylor, Aaron (2012) *Theorizing Film Acting*. New York: Routledge.

Dagna, Stella (2006) Serafino o l'ossessione della riproducibilità. In: *Contemporanea* (n. 4).

Dagrada, Elena (1994) Le corps heureux. Modèles culturels et attraction du corps dans le cinéma muet italien. In: *CIRCAV* (n. 5).

Dagrada, Elena (1998) *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*. Bologna: CLUEB.

Dagrada, Elena (1998) Le film épistolaire. In: Pitassio, Francesco – Leonardo Quaresima (1998) *Scrittura e immagine. La didascalica nel cinema muto / Writing and Image. Titles in Silent Cinema*. Udine: Editrice Forum.

Dagrada, Elena (2008) La tentazione del silenzio. Eleonora Duse e Cenere. In: Dall'Asta, Monica (a cura di) *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*. Bologna: Cineteca di Bologna.

Dagrada, Elena (2010) Emozioni di celluloidi. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini. In: Bertolone, Paolo (a cura di) *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*. Roma: Bulzoni.

Dagrada, Elena – André Gaudreault – Tom Gunning (1998) Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in Cabiria. In: Bertetto, Paolo – Gianni Rondolino (a cura di) *Cabiria e il suo tempo*. Milano: Il castoro.

Dalì, Salvador (1932) *Babaouo. Scenário inédit, précédé d'un Abrégé d'une histoire critique du cinéma, et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais*. Paris: Éditions des Cahiers Libres.

Dall'Asta, Monica (1992a) *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*. Crisnée: Edition Yellow Now.

Dall'Asta, Monica (1992b) Le film à épisodes entre système primitif et système classique. In: Gili, Jean – Michèle Lagny – Michel Marie – Vincent Pinel (a cura di) (1992) *Les Vingt Premières Années du cinéma français*. Presses de la Sorbonne nouvelle: Paris.

Dall'Asta, Monica (2004) *Fantômas. La vita plurale di un antieroe*. Udine: Il Principe costante.

Dall'Asta, Monica (2008) *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*. Bologna: Il Cinema Ritrovato.

Dall'Asta, Monica – Victoria Duckett – Lucia Tralli (a cura) (2013) *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives*. Bologna: Dipartimento delle Arti - DAR, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Dalle Vacche, Angela (2005) Lyda Borelli's Satanic Rhapsody. The Cinema and the Occult. In: *CiNéMAS* (vol. 16, n.1).

Dalle Vacche, Angela (2008) *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press.

D'Amico, Silvio (1929) *Il tramonto del Grande Attore*. Milano: Mondadori.

D'Angelo, Elena (2012) *Il paradosso del cliché*. Tesi di dottorato discussa all'università La Sapienza di Roma (Relatore Roberto Ciancarelli) disponibile on-line.

LINK:

<http://padis.uniroma1.it/bitstream/10805/1782/1/Il%20paradosso%20del%20clich%C3%A9.pdf> (ultima consultazione: 31/01/2014)

Davidson, Paul (1981 [1920]). In: Diaz, Pablo (1920) Asta Nielsen. Eine Biographie unserer populären Künstlerin. Berlin: Lichtbild-Bühne. In: Renate Seydel, Allan .

De Berti, Raffaele (2000) *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti*. Milano: Vita e Pensiero.

Debord, Guy (1967) *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.

De Certeau, Michel (1990 [1980]) *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris: Gallimard.

De Cordova, Richard (2001) *Picture personalities: the emergence of the star system in America*. Chicago: University Illinois Press.

Dégh, Linda Andrew Vázsonyi (1983) Does the Word 'Dog' Bite? Ostensive Action: A Means of Legend Telling. In: *Journal of Folklore Research* (n. 20).

De Jorio, Andrea (2002 [1832]) *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*. Sala Bolognese (BO): Forni.

De Kuyper, Eric (1992a) Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix. In: *Cinémathèque* (n. 1).

De Kuyper, Eric (1992b) Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix (II). In: *Cinémathèque* (n. 2).

De Kuyper, Eric de (1996) 'Rapsodia satanica' o il fremito del colore. In: *Cinegrafie* (a. 5, n. 9).

De Kuyper, Eric (1997) Le theatre comme "mauvais objet". In: *Cinémathèque* (n. 11).

De la Breteque, François (1997) Mythographie de Georges Méliès ou les caprices des dieux. In Malthête, Jacques – Michel Marie (a cura di) *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle.

Deleuze, Gilles (2007 [1967]) *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Paris: Les éditions de Minuit.

Dellmann, Sarah – Dafna Ruppin – Klaas de Zwaan (2012) Intermediality in Early Cinema Studies. An Interrogation of a widely used Concept for Research Practice. Working Paper, Utrecht University. LINK: <http://igitur-archive.library.uu.nl/let/2012-0321-200559/UUindex.html> (ultima consultazione: 16 maggio 2013).

Delluc, Louis (1921[1919]) *Cinéma & Cie*. Paris: Bernard Grasset.

Delluc, Louis (1985 [1920]) Photogenie. In: Lherminier, Pierre (a cura di) (1985).

De Mourgues, Nicole (1994) *Le générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck.

Derrida, Jacques (1967) *La Voix et le phénomène*. Paris: Presses universitaires de France.

Diaz, Pablo (1920) *Asta Nielsen. Eine Biographie unserer populären Künstlerin*. Berlin: Lichtbild-Bühne.

Diederichs, Helmut H. (1986) *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart: Verlag Robert Fischer und Uwe Wiedleröther.

Diederichs, Helmut H. (1987) *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum.

Diederichs, Helmut (1990) *The Origins of the Autorenfilm / Le origini dell'Autorenfilm*. In: Cherchi Usai, Paolo – Lorenzo Codelli (a cura di).

Diederichs, Helmut H. (2001) *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Frankfurt am Main: HAF - Habilitationsschrift im Fach Soziologie der J. W. Goethe-Universität.

Diederichs, Helmut (2004) *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Diederichs, Helmut (2006) Eureka! Malwine Rennert, la prima critica cinematografica tedesca, scopre l'arte filmica. In: *Bianco e Nero* (n. 556).

Diehl, Oskar (1922) *Mimik im Film. Leitfaden für den praktischen Unterricht in der Filmschauspielkunst*. München: Müller

Ditton, Theresa – Matthew Lombard (1997) At the Heart of It All. The Concept of Presence. In: *Journal of Computer-Mediated Communication* (vol. 3, n. 2).

Döblin, Alfred (1992 [1909]) Das Theater der kleinen Leute. In: Schweinitz (a cura di).

Dubois, Philippe (2004) Au seuil du visible. La question du figural. In: Innocenti, Veronica, Valentina Re (a cura di) *Limina. Le soglie del film = Film's thresholds*. Udine: Forum.

Duckett, Victoria (2010) *The European Actress, the Liberty Style, and the Diva on Silent Screen*. In: Bull, Sofia – Astrid Söderbergh-Widding (a cura di) *Not so Silent. Women in Cinema Before Sound*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.

Dumont, Hervé (1987) *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*. Lausanne: Schweizer Filmarchiv.

Eckert, Brita – Hans-Harald Müller (a cura di) (1995) *Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel. Oesterreicher, Demokrat, Weltbürger. Eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933-1945*. München – New Providence – London – Paris: K.G. Saur.

Eco, Umberto (1977) Semiotics of Theatrical Performance. In: *The Drama Review* (vol. 21, n. 1).

Eco, Umberto (1964) *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto (2010 [1979]) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

- Eco, Umberto (2013 [1975]) *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Edwards, Gregory J. (1985) *The international Film Poster*. London: Columbus Books.
- Eisner, Lotte H. (1952) *L' écran démoniaque. Influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*. Paris: Bonne.
- Eisner, Lotte H. (1983 [1952]) *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'impressionismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Elsaesser, Thomas (2000) Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: Schenk, Irmbert (a cura di) *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren.
- Elsaesser, Thomas (2002) Archäologien der Interaktivität. Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft. In: Schenk, Irmbert – Margrit Tröhler – Yvonne Zimmermann (a cura di) *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption/ Film – Cinema – Spectator*. Marburg: Schüren.
- Engberg, Marguerite (1993) The Erotic Melodrama in Danish Silent Films 1910-1918. In: *Film History* (vol. 5, n. 1).
- Engberg, Marguerite (1999) *Filmstjernen Asta Nielsen*. Århus: Klim
- Ernst, Meret (2004) *Werbung und Kino in der Zeit des deutschen Stummfilms. Typologie und Diskurse. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich* (Prof. Dr. Hubertus Günther).
- Eugeni, Ruggero (1999) *Film, sapere, società*. Milano: Vita e Pensiero.
- Eugeni, Ruggero (2002) *Le relazioni d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*. Milano: Vita e Pensiero.
- Eugeni, Ruggero (2003) Die *Festlegung* des filmischen Rhythmus. Über Anfang und Ende von Pinocchio. In: *montage/av*.
- Eugeni, Ruggero (2008a) Introduzione, soggetto, senso, emozione. Lavorare sul film, ancora. In: Carluccio, Giulia – Franca Villa (a cura di) (2008) *Dentro l'analisi. soggetto, senso, emozioni*. Torino: Kaplan.

Eugeni, Ruggero (2008b) *Grave Danger*. Il design dell'esperienza. In: Pozzato, Maria Pia – Giovanna Grignaffini (a cura di) (2008) *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*. Milano: Link.

Eugeni, Ruggero (2010) *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*. Roma: Carocci.

Fabbri, Gualtiero (2012 [1907]). *Al cinematografo*. Bologna: Persiani.

Faccioli, Andrea (2009) Recitare il soldato. La Grande Guerra e l'attore in trincea. In: Scandola, Alberto (a cura di) *L'attore cinematografico. Modelli d'analisi*. Verona: Centro audiovisivi del Comune di Verona.

Fanchi, Mariagrazia (2005) *Spettatore*. Milano: Il Castoro.

Fenichel, Otto (1935) *The Scopophilic Instinct and Identification*. In: Fenchel, Hanna – David Rapaport (a cura di) (1987) *The Collected Papers of Otto Fenichel, First Series*. New York: W. W. Norton & Company.

Festinese, Valeria (2011) Mater dolorosa: estetica masochista e diva film. In: *Bianco e Nero* (n. 570).

Fink, Eugen (1966) *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*. In: Fink, Eugen *Studien zur Phänomenologie. 1930-1939*. Den Haag: Nijhoff.

Flusser, Vilém (1998) *Kommunikologie* (a cura di Stefan Bollmann und Edith Flusser). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.

Fontanille, Jacques (1994) Des simulacres de l'énonciation à la praxis énonciative. In: *Semiotica* (n. 1-2).

Foucault, Michel (1969) *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1977 [1971]) Nietzsche, la genealogia, la storia. In: Foucault, Michel *Microfisica del potere. Interventi politici*. Torino: Einaudi.

Franceschetti, Anja – Leonardo Quaresima (a cura di) (1997) *Prima dell'autore. Spettacolo cinematografico, testo, autorialità dalle origini agli anni Trenta, atti del terzo convegno di studi sul cinema*. Udine: Forum.

Francoeur, Louis (1985) *Les Signes s'envolent*. Québec: PUL.

Fraser, Flora (2004) *Beloved Emma. The Life of Emma, Lady Hamilton*. New York: Anchor.

Frauenfelder, Consuelo (2005) *Le temps du mouvement. Le cinéma des attractions à Genève (1896 – 1917)*. Genève: Presse d'histoire suisse.

Fregoli, Leopoldo (1936) *Fregoli raccontato da Fregoli*. Milano: Rizzoli.

Fried, Michael (1980) *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press.

Friedell, Egon (1992 [1913]) Prolog vor dem Film. In: Schweinitz, Jörg (a cura di)

Frigessi, Delia (2003) *Cesare Lombroso*. Torino: Einaudi.

Fürnkäs, Josef (2000) Aura. In: Oppitz, Michael – Erdmut Wizisla (a cura di) *Benjamins Begriffe. Bd. 1*. Frankfurt: Suhrkamp.

Furrer, Bruno (1982) *Massenfreizeit und Unterhaltung der Massen. Zur Kommerzialisierung der Unterhaltung. Zürich 1893-1914* (Tesi discussa presso l'Università di Zurigo e non pubblicata).

Gaberscek, Carlo – Livio Jacob (1996) *Il Friuli e il cinema*. Gemona: La cineteca del Friuli.

Gad, Urban (1919) *Filmen. Dens Midler og Maal*. Kjøbenhavn-Kristiania-Gyldendal: Nordisk.

Gad, Urban (1921 [1919]) *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*. Berlin: Schuster & Loeffler.

Gad, Urban (1921 [1920]) *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*. Berlin: Schuster & Loeffler.

Galasso, Rino – Olindo Simonetti (1923) *Per diventare attori cinematografici. Manuale teorico-pratico per gli aspiranti dell'arte muta*. Trieste: Paolo Fichera.

Gambacorti, Irene (2009) Lo schermo di carta. Letteratura sul cinema negli anni Dieci. In: *Paragone* (n. 81-82-83).

Garncarz, Joseph (2010a) *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914*. Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld/Nexus.

Garncarz, Joseph (2010b) *The Star System in Weimar Cinema*. In: Rogowski, Christian (a cura di) *The Many Faces of Weimar Cinema*. New York: Camden House.

Gaudreault, André (1997) *Les vues cinématographiques selon Georges Méliès ou comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire...)*. In: Malthête, Jacques et Michel Marie (a cura di) *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle?*. Paris: Presses universitaires de la Sorbonne/Colloque de Cerisy.

Gaudreault, André (1997 [1988]) *Dal letterario al filmico. Il sistema del racconto*. Torino: Lindau.

Gaudreault, André (1999) *Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité, ou, Le cinéma des premiers temps: un bric-à-brac d'institutions*. In: Quaresima, Leonardo Alessandra Raengo – Laura Vichi *La nascita dei generi cinematografici/The Birth of Film Genres*. Udine: Forum.

Gaudreault, André – Frank Kessler (2002) *L'Acteur comme opérateur de continuité, ou les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne*. In: Vichi, Laura (a cura di).

Gaudreault, André (2004) *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*. Milano: Il Castoro.

Gaudreault, André (2011) *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*. Urbana: University of Illinois Press.

Gaudreault, André – Nicolas Dulac (2004) *Il principio e la fine... Tra fenachistoscopio e cinematografo. L'emergere di una nuova serie culturale*. In: Innocenti, Veronica, Valentina Re (a cura di) *Limina. Le soglie del film / Film's Thresholds*. Udine. Forum.

Gaudreault, André – Frank Kessler (2002) *L'acteur comme opérateur de continuité, ou, Les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne*. In: Vichi, Laura (a cura di).

Gaudreault, André – Germaine Lacasse (2012) *Série culturelle et réflexivité cinématographique au tournant des années 1910 [chez Linder, notamment]*. In: AA.VV.

Gaudreault, André – Philippe Marion (2005) *A Medium is Always Born Twice...* In: *Early Popular Visual Culture* (vol. 3, n. 1).

Gaudreault, André – Philippe Marion (2012) Du filmage au tournage. Débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique. In: *Cinémas* (Vol. 23, n. 1).

Gaudreault, André – Philippe Marion (2013) Measuring the 'Double Birth' Model against the Digital Age. In: *Early Popular Visual Culture* (vol. 11, n. 2).

Gauthier, Patrice – et Francis Lacassin (2006) *Louis Feuillade. Maître du cinéma populaire*. Paris: Gallimard.

Genette, Gérard (1989 [1987]) *I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.

Genovese, Nino (1998) *Febo Mari*. Palermo: Papageno.

Geraci, Stefano (1993a) Scene dal 'laboratorio invisibile di Zacconi'. Prima parte. In: *Teatro e Storia* (a. 8, n. 1).

Geraci, Stefano (1993b) Scene dal 'laboratorio invisibile di Zacconi'. Seconda parte. In: *Teatro e Storia* (a. 8, n. 2).

Gerber, Adrian – Andreas Motschi (2010) *Der Plakatfund aus dem Kino Radium in Zürich. Filmplakate der Jahre 1907 bis 1914 und weitere Materialien – Inventar*. Zürich: Stadt Zürich, Hochbaudepartement, Amt für Städtebau.

Gerber, Adrian (2013a) Sensation im Schundkino! Archäologie der Kinowerbung in der Schweiz um 1910 am Beispiel des Zürcher Kinos Radium. In: *Cinémathèque Suisse / Documents de cinema*. LINK: http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/annees-1910-exploration/gerber_radium.pdf (ultima consultazione: 13/01/2014)

Gerber, Adrian (2013b) Advertising Asta Nielsen. Traces of Local Trade Rivalry in Zurich and Transnational Cinema. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).

Gherardi, Davide (2009) *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909 – 1916)*. Tesi di dottorato di ricerca in studi teatrali e cinematografici (XXI ciclo). Bologna: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (Relatore Prof. Michele Canosa).

Giacometti, Paolo (1891 [1861]) *La morte civile*. Roma: Perino.

- Giannini Novelli, Olga (1993) *La mia vita con Ermete Novelli*. Roma: Edizioni Theorema.
- Gilardi, Ando (2000) *Storia sociale della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Gili, Jean A. (2005) *André Deed*. Genova: Le Mani.
- Giraud, Giovanni (1958) *Le lexique français du cinéma: des origines à 1930*. Paris: CNRS.
- Goffman, Erving (1969 [1959]) *La vita quotidiana come rappresentazione*. Milano: Il Mulino.
- Goffman, Erving (1974) *Frame Analysis. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. London: Harper and Row.
- Gomery, Douglas (1982) Movie Audiences, Urban Geography and History of American Film. In: *The Velvet Light Trap* (n. 19).
- Gorki, Maxime (1896) Au royaume de ombres In: Banda, Daniel – José Moure (a cura di) (2008).
- Gramann, Karola – Schlüpmann, Heidi (2009) (a cura di) *Nachfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Grazioli, Elio (1998) *Corpo e figura umana nella fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Grifo, Marco (1996) Alla ricerca del cast perduto. La troupe di 'Cabiria'. In: Alovisio, Silvio – Alberto Barbera (a cura di) (2006).
- Grignaffini, Giovanna (1989) *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*. Bologna: CLUEB.
- Grindon, Leger (2011) *Knockout. The Boxer and Boxing in American Cinema*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Grisko, Michael (2003) Simulationen, Sensationen, Serialitäten. Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel entdeckt den Film für die Literatur und begründet ein neues Genre. In: Höllriegl, Arnold (2003 [1913]).

Guccini, Gerardo (1991) Il grande attore e la recitazione muta. In: Renzi, Renzo *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*. Bologna: Cappelli.

Guccini, Gerardo (1994) Tecnicismi borelliani. In: *Cinegrafie* (a. 4, n. 7).

Guccini, Gerardo (2000) Il cinema delle divine. Un'invenzione all'avanguardia. In: Farinelli, Gian Luca – Jean Loup Passek (a cura di) *Star al femminile*. Ancona: Transeuropa.

Guccini, Gerardo (2001) Rappresentazione e presenza. L'attore fra teatro e cinema. In: Vichi (a cura di).

Guerzoni, Giuseppe (1928) *Cine-scuola epistolare illustrata. Arte, industria, commercio cinematografico*. Milano: Edizioni della Cinegrafica.

Guibert, Noëlle (1995) Le cinéma et la Comédie-Français. In: Toulet, Emmanuelle (a cura di) *Le cinéma au rendez-vous des arts. France, années 20 et 30*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.

Guido, Laurent (2006) Rhythmic bodies/movies. Dance as Attraction in Early Film Culture. In: Strauven, Wanda (a cura di).

Gumprecht, Hans Ulrich (2003) Epiphanien. In: Küpper, Joachin – Christoph Menke (a cura di) *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004) *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2006) Presence Achieved in Language (With Special Attention Given to the Presence of the Past). In: *History and Theory* (vol. 45, n. 3).

Gunning, Tom (1979) Le Style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906). In: *Le Cahiers de la cinémathèque* (n. 29).

Gunning, Tom (1982) The Non-Continuous Style of Early Film, 1900- 1906. In: Holman, Roger *Cinema 1900 / 1906*. Brussels: Fiaf.

Gunning, Tom (1991) *D. W. Griffith and the origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press.

Gunning, Tom (1993) Attractions, Detection, Disguise 'Zigomar', Jasset, and the History of Film Genres. In: *Griffithiana* (n. 47).

Gunning, Tom (1995) Tracing the Individual Body aka Photography, Detectives, Early Cinema and the Body of Modernity. In: Schwartz, Vanessa R. – Leo Charney *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press.

Gunning, Tom (2001) Loïe Fuller and the Art of Motion. In: Quaresima, Leonardo – Laura Vichi *La decima musa / The Tenth Muse. Il cinema e le altre arti*. Udine: Forum.

Gunning, Tom (2004) The intertextuality of Early Cinema. A Prologue to Fantomas. In: Raengo, Alessandra – Robert Stam (a cura di) *Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing.

Güssow, Veit (2013) *Die Präsenz des Schauspielers. Über Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente*. Berlin: Alexander Verlag.

Güttinger, Fritz (a cura di) (1984) *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum.

Güttinger, Fritz (1992) *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.

Gwózdź, Andrzej (2009) (a cura di) *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte = Film under Re-construction*. Marburg: Schüren.

Haas, Willy (1921) *Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*. Berlin: Edition Hentrich.

Hagerdoff, Allan – Renate Seydel (a cura di) (1981) *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*. München: Universitas.

Hake, Sabine (1993) *The Cinema's Third Machine. 1907-1933*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Hall, Stuart (1973) *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies - University of Birmingham. In: *CCS Stencilled Paper* (n. 7).
- Haller, Andrea (2008) *Shadows in the Glasshouse: Film Novels in Imperial Germany, 1913-1917*. In: *Film History* (vol. 20, n. 2).
- Haller, Andrea (2010) *Der 'Kunstbastard' Film und Kultur der Käuflichkeit. Die Auseinandersetzung mit dem Film in den Filmromanen der Kaiserzeit*. In: Keppler-Tasaki, Stefan – Fabienne Liptay (a cura) *Grauzonen. Positionen zwischen Literatur und Film 1910-1960*. München: text & kritik.
- Haller, Andrea (2013) *Advertising Asta Nielsen and the Long-Feature Film – The case of Mannheim*. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).
- Hampicke, Evelyn (1994) *Die Suffragette – Asta Nielsen und ihre Kleider*. In: *Kintop* (n. 3).
- Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harding, Colin – Simon Pople (a cura di) (1996) *In the Kingdom of Shadows. A Companion to Early Cinema*. London: Cygnus Arts.
- Hartmann, Britta (2003) *Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle? Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang..* In: *montage/av*.
- Hartmann, Britta (2009) *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren.
- Hediger, Vinzenz – Jan Sahli – Alexandra Schneider – Margrit Tröhler (a cura di) (2001) *Home Stories: neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz / Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*. Marburg: Schüren.
- Heidegger, Martin (1927) *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Heidegger, Martin (2000 [1987]) *Seminari di Zollikon*. Napoli: Guida.
- Heiss, Nina (2011) *Der Film als präsentische Kunst 'par excellence'? Versuch einer Neukonzeption aus medientheoretischer Sicht*. In: Prokić, Tanja – Anne Kolb – Oliver Jahraus (a cura di).

Heller, Heinz-B. (2005) Max Linder und die Anfänge der Filmkomik. In: Hickethier, Knut (a cura di) *Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: Viertes Symposium* (2005). Remscheid: Gardez!.

Hickethier, Knut (1998) Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film. In: Müller, Corinna – Harro Segeberg (a cura di) *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 – 1918*. München: Wilhelm Fink.

Hickethier, Knut (1999) Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens. In: Heller, B. Heinz – Karl Prümm – Birgit Peulings (a cura di) *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren.

Holberg, Gustaf (1918) *Valdemar Psilander*. Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne.

Höllriegl, Arnold (1921 [1913]) *Die Films der Prinzessin Fantoche*. Wien: Jlf.

Höllriegl, Arnold (2003 [1913]) *Die Films der Prinzessin Fantoche*. Berlin: Aviva.

Hoskins, Colin – Mirus Rolf (1988) Reasons for the U.S. Dominance of the International Trade in Television Programmes. *Media, Culture and Society* (n. 10).

Innocenti, Veronica – Valentina Re (a cura di) (2004) *Limina. Le soglie del film = Film's thresholds*. Udine: Forum.

Kamps, Johannes (1999) *Plakat*. Tübingen: Niemeyer.

Kamps, Johannes (2009) Pionierin des frühen deutschen Starplakats. In: AA.VV. (a cura di).

Kamps, Johannes (2000) *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats von den Anfängen bis 1945. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Dr. Phil.* Mainz: Johannes Gutenberg-Universität.

Kermabon, Jacques (a cura di) (1994) *Pathé. Premier empire du cinéma*. Paris: Centre Georges Pompidou.

Kafka, Franz (1967) *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. A cura di Erich Heller e Jürgen Born. Frankfurt am Main: Fischer.

Kessler, Frank (1992): Le Portrait-repère. In: *Iris* (n. 4-5).

Kessler, Frank (1998) *Lesbare Körper*. In: *Kintopp* (n. 7).

Kessler, Frank (1999) La Féerie – un genre des origines. In: Quaresima, Leonardo – Alessandra Raengo – Laura Vichi (a cura di) *La nascita dei generi cinematografici = The birth of film genres*. Udine: Forum.

Kessler, Frank (2001) Cinématographe et art de l'illusion. In: Quaresima, Leonardo – Laura Vichi (a cura di) *La decima musa / The tenth muse: il cinema e le altre arti*. Udine: Forum.

Kessler, Frank (2002) Historische Pragmatik. In: *Montage/AV*.

Kessler, Frank (2006) The cinema of attractions as 'dispositif'. In: Strauven, Wanda (a cura di) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Kessler, Frank – Sabine Lenk (1995a) Cinéma d'attraction et gestualité. In: AA.VV (a cura di) (1995) *Les vingt premières années du cinéma français*. Paris: Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle.

Kessler, Frank – Sabine Lenk (1995b) '...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses'. Réflexions sur le geste dans le cinéma des premiers temps. In: Cosandey, Roland – François Albera (a cura di) (1995) *Cinéma sans frontières 1896-1918. Images Across Borders*. Lausanne: Payot/Québec: Nuit Blanche.

Kessler, Frank – Sabine Lenk (1996) L'expression des sentiments dans la comédie des premiers temps. In: Murcia, Claude Gilles Menegaldo (a cura di) *L'expression du sentiment au cinéma*. In: *La licorne* (n. 37).

Kessler, Frank – Sabine Lenk – Martin Loiperdinger (2003) (a cura di), *KINtop* (n. 12).

Kessler, Frank – Sabine Lenk (2011) La Canonisation des films des premiers temps. In: Bianchi, Pietro – Giulio Bursi – Simone Venturini (a cura di).

Kiening, Christian (2007) Wege zu einer historischen Mediologie. In: *Germanistik in der Schweiz* (Heft 4).

Kiening, Christian (2007a) Wege zu einer historischen Mediologie. In: *Online-Zeitschrift der Schweizerischen Akademischen Gesellschaft für Germanistik* (Heft 4). LINK: http://www.germanistik.unibe.ch/SAGG-Zeitschrift/4_07/kiening.html (ultima consultazione 03/01/2014).

Kiening, Christian (2007b) Medialität in mediävistischer Perspektive. In: *Poetica* (n. 39).

Kiening, Christian (2008) Medialität in Mediävistischer Perspektive. In: *Poetica* (n. 39).

Kiening, Christian (a cura di) (2007) *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos.

Kirsten, Guido (2013) *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren.

Kittler, Friedrich (1985) *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Fink: München.

Kittler, Friedrich (1986) *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.

Kirby, Michael [2002 (1972)] On Acting and Not-Acting. In: Zarrilli, Philip B. (a cura di) *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*. London-New York: Routledge.

Kirchmann, Kay (1994) Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: *Film und Kritik* (nr. 2).

Köhler, Kristina (2010) Between the Old and the New Art of Movement. Dance and Cinematic Self-Reflexivity at the Intersections of Cinema's Past, Present and Future. In: Quaresima, Leonardo – Valentina Re (a cura di) *In the Very Beginning, At The Very End. On the History of Film Theories*. Udine: Forum.

Kracauer, Siegfried (1947) *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.

Kracauer, Siegfried (1973 [1960]) *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press.

Kracauer, Siegfried (2001 [1947]) *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*. Torino: Lindau.

Krafft-Ebing, Richard Freiherr von (1886) *Psychopathia Sexualis*. Stuttgart: Ferdinand Enke.

Krämer, Sybille – Werner Kogge – Gernot Grube (a cura di) (2007) *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kreuzmair, Elias (2012) Hans Ulrich Gumbrechts Begriff der Präsenz und die Literatur. In: *Helikon* (n. 2).

Kromer, Reto (1997) Le prime 'fotografie animate' svizzere. In: *Almanacco del Grigioni italiano*.

Kuchenbuch, Thomas (2008) Einleitung. Max Linder – der bekannte Unbekannte. In: Kuchenbuch, Thomas *Max Linder. Ein früher Star*. In: *Maske und Kothurn* (a. 54, Heft 1-2). Wien: Böhlau Verlag.

Kyrou, Ado (1957) *Amour, érotisme et cinéma*. Paris: Le Terrain Vague.

Jaques, Pierre-Emmanuel (2013) Asta Nielsen in the Cinema Theatres of Lausanne, 1911 – 1913. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).

Jandelli, Cristina (2006) 'Per quanto immagini, sono riusciti a farsi amare come persone vere' Attori recitazione e personaggi in 'Cabiria'. In: Alovio, Silvio – Alberto Barbera (a cura di).

Jandelli, Cristina (2004) La tecnica nella recitazione cinematografica. Il caso Paolo Azzurri. In: *Bianco e Nero* (a. 64, n. 549).

Jandelli, Cristina (2006) *Le dive italiane del cinema muto*. Palermo: L'EPOS.

Jandelli, Cristina (2007) *Breve storia del divismo cinematografico*. Venezia: Marsilio.

Jedlowski, Paolo (2007) Benjamin e l'atrofia dell'esperienza. In: Jedlowski, Paolo (a cura di) *Benjamin, il cinema e i media*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.

Jenny, Dieter (2011) «Zur schwarzen Stege» Mühlegasse 5, Zürich. «Rotes Mühlerädli» Mühlegasse 3, Zürich. Dokumentation des Totalumbaus von 2008 bis 2011.

Jost, François (1987) *L'oeil-caméra: entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Lasi, Giovanni (2003) Italy's First Film Star – Asta Nielsen, 'Polaris'. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).

Laurent, Guido (2006) Rhythmic bodies/movies: Dance as Attraction in Early Film Culture. In: Strauven, Wanda (a cura di).

Lauwert, Dirk (2000) Divismo. In: *Cinegrafie* (a. 11, n. 13).

Le Forestier, Laurent (2002) Un tournant du cinéma des premiers temps. Le passage à la production de masse chez Pathé entre 1905 – 1908. In: *1895* (n. 37).

Le Forestier, Laurent (2006) *Aux sources de l'industrie du cinéma: le modèle Pathé. 1905-1908*. Paris: L'Harmattan.

Lenk, Sabine (1989) *Théâtre contre cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*. Münster: MAKS Publikationen.

Lenk, Sabine (1998) Stars der ersten Stunde. Eine Studie zur Frühzeit des Kinos. In: *Montage/av* (7/1).

Lento, Mattia (2011) Spalle al pubblico. Lyda Borelli tra cinema e teatro. In: *Bianco e Nero* (a. 71, n. 568).

Lento, Mattia (2012) Memorie dal sottosuolo. L'archivio diaristico di Pieve Santo Stefano. In: *La Rivista* (n. 3).

Lento, Mattia (2013) 'Basta la mossa!' or Not? Theatre, Silent Film and Pedagogy of Actors in Italy. In: Klung, Katharina – Susie Trenka – Geesa Tuch (a cura di) *Dokumentation des 24. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquiums*. Marburg: Schüren.

Lento, Mattia (2014) Luigi Pirandello's 'Quaderni di Serafino Gubbio operatore' oder der vermeintliche Verfall der Aura am Anfang der Filmgeschichte. In: Beil, Ulrich Johannes – Cornelia Herberichs – Marcus Sandl (a cura di) *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*. Zürich: Chronos.

Leplongeon, Nathalie (1992) 'Les Vampires' de Feuillade, une logique de transition. In: Gili, Jean – Michèle Lagny – Michel Marie – Vincent Pinel (a cura di) *Les Vingt Premières Années du cinéma français*. Presses de la Sorbonne nouvelle: Paris

Lewinsky Farinelli, Mariann (2002) Un trésor régional. Les films Leuzinger. In: Pithon, Rémy (a cura di).

Liberati, Franco (1979 [1918]) Lettera a Ermete Novelli. In: Galli, Quirino (a cura di) *Un capocomico nell'Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*. Napoli: Fratelli Conte.

Liberati, Franco (1930) *20 anni di vita di palcoscenico*. Roma: Paolo Cremonese editore.

Ligensa, Annemone (2013) Asta Nielsen in Germany – a Reception-Oriented Approach. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung.

Lindsay, Vachel (1915) *The Art of Moving Picture*. New York: Macmillan.

Lista, Giovanni (1994) *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*. Paris: Stock/Éditions d'art Somogy.

Livio, Gigi (1989) *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*. Milano: Mursia.

Livio, Gigi (2007) *L'attore cinematografico. Alcune ipotesi metodologiche e critiche*. Arezzo: Zona.

Livio, Gigi – Armando Petrini – Mariapaola Pierini (a cura di) (2007) Teorie, storia e arte dell'attore cinematografico e televisivo. Atti del convegno. In: *L'asino di B.* (a. 11, n. 12).

Lochman, Tomas – Thomas Späth – Adrian Stähli (a cura di) (2008) *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*. Basel: Skulpturhalle Basel.

Loiperdinger, Martin (2010) Monopolfilm, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in ABGRÜNDE – ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/1911. In: Schenk Irmbert Margrit Tröhler Yvonne Zimmermann (a cura di) *Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator. Film Reception*. Marburg: Schüren.

Loiperdinger, Martin (2012) Mütter, verzaget nicht‘! Ein Auftragsfilm mit Henny Porten zum Hilfstag für Mutter und Kind 1911. In: Kasten, Jürgen Jeanpaul Goergen (a cura di) Henny Porten – Gretchen und Germania. Neue Studien über den ersten deutschen Filmstar. In: *Filmblatt* (n. 7).

Loiperdinger, Martin (a cura di) (2011) *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*. New Barnet, Herts: John Libbey Publishing.

Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di) (2013) *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*. Herts: John Libbey.

Lotti, Denis (2008) *Emilio Ghione. L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*. Bologna: Cineteca di Bologna.

Lotti, Denis (2011) Divismo maschile nel cinema muto italiano. In: *Agalma* (n. 20-21).

Luhmann, Niklas (1984) *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.

Lukács, Georg v. (1992 [1911]) Gedanken zu einer Aesthetik des 'Kino'. In: Schweinitz, Jörg (a cura di).

Liotard, Jean-François (1971) *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.

Maggitti, Vincenzo (2007) *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*. Napoli: Liguori.

Mahlberg, Paul (1913) Vom Plakat als Erzieher zum Kunstsinn. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* (n. 32).

Maistrini, Maria (2005) *Il figurale in J.-F. Lyotard*. Milano: Mimesis.

Malmkjær, Poul (2000) *Asta. Mennesket, myten og filmstjernen*. København. Høst & Søn.

Manetti, Giovanni (1998) *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*. Siena: Protagon.

Manz, Hanspeter (1968) Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz. In: AA.VV. *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz: 1918-1968. Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft*. Zürich: Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft.

Marchesi, Giovanni (2009) *La letteratura italiana e il cinema. Cento anni (1907-2008) di racconti, romanzi e poesie di argomento e/o ambientazione cinematografica*. Milano: CUEM.

Marie, Michel – Laurent Le Forestier (a cura di) (2004) *La firme Pathé frères. 1896-1914*. Paris: AFRHC.

Mariniello, Silvestra (1989) *Lev Kulešov*. Firenze: La Nuova Italia.

Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Marks, Laura U. (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Martinelli, Vittorio (1993a) *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. Prima parte, 1914*. Torino: Nuova ERI.

Martinelli, Vittorio (1993b) *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. Seconda parte, 1915*. Torino: Nuova ERI.

Martinelli, Vittorio (1994) Sotto il vulcano. In: Redi, Riccardo (a cura di).

Martinelli, Vittorio (2002) *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*. Roma: Bulzoni.

Martinelli, Vittorio – Mario Quaragnolo (1981) *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*. Gemona del Friuli: Cinepopolare.

Mathijs, Ernest (2012) From Being to Acting. Performance in Cult Cinema. In: Tylor, Aaron (a cura di) *Theorizing Film Acting*. New York: Routledge.

Maurer Queipo, Isabel (2005) 'Fantômas' – eine Ikone der Performance?. In: Erstic, Marijana – Gregor Schuhen – Tanja Schwan (a cura di) *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript.

Mazzei, Luca (2004) Echi da un regno oscuro: viaggi nell'Italia del 1905-1906. Dalla strada, al cinema, fino al teatro di posa. In: *Comunicazioni sociali* (a. 26, n. 1).

Mazzei, Luca (2006) Amor de terra loindana: appunti su metamorfosi e visione cinematografica nei racconti degli spettatori italiani 1906-1914. In: Autelitano, Alice – Valentina Re (a cura di).

Mazzei, Luca (2008) Il Maelström, il canto delle sirene e il racconto difettivo. Programmi di sale cinematografiche italiane 1901-1916. In: Casetti, Francesco – Elisabetta Sgarbi (a cura di).

Meerzon, Yana (2009) Russian Formalists' Views of Film and Theater Interdependence. In: Schmid, Wolf (a cura di) *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*. Berlin: De Gruyter.

Melcher, Andrea (1996) *Vom Schriftsteller zum Sprachsteller? Alfred Döblins Auseinandersetzung mit Film und Rundfunk (1909 - 1932)*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Meldolesi, Claudio (1984) *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* Firenze: Sansoni.

Meldolesi, Claudio (1989) L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti. In: *Teatro e Storia* (a. 4, n. 2).

Menefee, David W. (2003) *Sarah Bernhardt in the Theatre of Films and Sound Recordings*. North Carolina: McFarland.

Mersch, Dieter (2002) *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp.

Metz, Christian (1980 [1977]) *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*. Marsilio: Venezia.

Metz, Christian (1991) *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris Klincksieck.

Michelakis, Pantelis – Maria Wyke (a cura di) (2013) *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mingozzi, Gianfranco (a cura di) (2003) *Francesca Bertini*. Recco-Genova: Le Mani.

Mitry, Jean (1967) *Histoire du cinéma. Art et industrie*. Paris: Editions Universitaires.

Molcianovsky, Vassilli (1930) *Come si truccano... La truccatura teatrale e cinematografica moderna*. Milano: Hoepli.

Montero, Julio – María Antonia Paz (2013) “Celebrada artista de fama mundial”. Asta Nielsen in Barcelona, 1910-1914. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).

Montesanti, Fausto (1952) La parabola della Diva. In: *Bianco e Nero* (a. 12, n. 7-8).

Morelli, Alamanno (2007 [1862]) Note sull'arte drammatica rappresentativa. In: Morelli, Alamanno *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche* a cura di Sandra Pietrini. Trento: Università degli Studi - Dipartimento di filosofia, storia e beni culturali.

Mosconi, Elena (2000a) *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla cineteca italiana*. Il Castoro: Milano.

Mosconi, Elena (2000b) *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano (1895-1945)*. Milano: Vita e Pensiero. o

Mosconi, Elena (2006) *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*. Milano: Vita e Pensiero.

Mukarovsky, Jan (2005 [1931]) Versuch einer Strukturanalyse des Schauspielerischen. Chaplin in City Lights. In: Beilenhoff, Wolfgang (a cura di) *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Müller, Corinna (1990) Le origini del lungometraggio nel cinema tedesco, 1910-1911. In: Cherchi Usai, Paolo – Lorenzo Codelli (a cura di) *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920 / Before Caligari. German cinema, 1895-1920*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine.

Müller, Corinna (1994) *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*. Stuttgart-Weimar: Metzler.

Müller, Corinna (1998) Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Müller, Corinna – Harro Segeberg (a cura di) *Mediengeschichte des Films. Band 2. Die Modellierung des Kinofilms: zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918*. München: Fink.

Müller, Corinna – Harro Segeberg (a cura di) (2008) *Kinoöffentlichkeit (1895-1920) / Cinema's public sphere (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung*. Marburg : Schüren Verlag.

Mungenast, Ernst Moritz (1928) *Asta Nielsen*. Stuttgart: Hädecke.

Musser, Charles (1981) The Eden Musee. Exhibitor as Creator. In: *Film and History*, (vol. 11, n. 4).

Musser, Charles (1990) *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons.

Musser, Charles (1991) *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press.

Musser, Charles (1997) *Edison Motion Pictures, 1890-1900: an annotated Filmography*. Udine-Washington: Le Giornate del Cinema Muto/Smithsonian Institution Press.

Musser, Charles (2004 [1987]) The Changing Status of the Actor. In: Wojcik, Pamela Robertson *Movie Acting, the Film Reader*. New York: Routledge.

Musser, Charles (2006 [1994]) Rethinking Early Cinema. Cinema of Attractions and Narrativity. In: Strauven, Wanda (a cura di).

Musser, Charles (2006) A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment. Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s. In: Strauven, Wanda (a cura di).

Nancy, Jean-Luc (1993) *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press.

Naremore, James (1988a) *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press.

- Naremore, James (1988b) Film and Performance Frame. In: *Film Quarterly* (vol. 38, n. 2).
- Nead, Linda (2007) *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film, c.1900*. Haven: Yale University Press.
- Nielsen, Asta (1945/1946) *Den tiende muse*. København: Gyldendal.
- Nielsen, Asta (1977 [1961]) *Die schweigende Muse*. München: Hanser.
- Normand, Maurice (1997 [1900]) Vor dem Kinematographen. In: *KINtop* (n.6).
- Odin, Roger (2004 [2000]) *Della finzione*. Milano: Vita e pensiero.
- Odin, Roger (2011) *Les espaces de communication. Introduction à la sémiopragmatique*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- O'Rourke, Chris (2001) How to become a bioscope model. Transition, mediation and the language of film performance. In: *Early Popular Visual Culture* (vol. 9, n. 3).
- Ortolani, Silvia (2001) *Il corpo dell'attore e i sentimenti*. La codificazione dell'espressione nei trattati italiani. In: *Biblioteca teatrale*.
- Osolsobě, Ivo (1980) *Cours de theatristique générale*. In: *Études littéraires* (vol. 13, n. 3).
- Pacini, Nicoletta (1996) La promozione di 'Cabiria'. I manifesti e le brochure. In: Alovisio, Silvio – Alberto Barbera (a cura di) (2006).
- Padiglione, Vincenzo (2009) Cinque presenze della scrittura nei piccoli etnografici musei. In: Andreini, Alessandro (a cura di) *La Parola nel Museo. Lingua, accesso, democrazia*. Arezzo: Regione Toscana.
- Paech, Anne – Joachin Paech (2000) *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando (1940) *Vecchio cinema italiano*. Venezia: Zanetti.
- Pandolfi, Vito (1954) *Antologia del grande attore*. Bari: Laterza.
- Pantieri, José (a cura di) (1993) *Lyda Borelli*. Roma: MISC.

- Pardieri, Giuseppe (1965) *Ermete Novelli*. Bologna: Cappelli.
- Passmore, John (1966 [1957]) *A Hundred Years of Philosophy*. London: Penguin.
- Pauleit, Winfried (2009) *Die Filmprimadonna im Spiegel der Standfotografie*. In: Gramann, Karola – Heide Schlüpmann (a cura).
- Pavis, Patrice (1998 [1987]) *Dizionario del teatro*. Bologna: Zanichelli.
- Pavis, Patrice (2008 [1996]) *L'analisi degli spettacoli*. Torino: Lindau.
- Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press.
- Pearson, Roberta E. (2002) Actor-persona and Actor-character. In: Vichi (a cura di).
- Perrelli, Franco (2001) Il corpo dilatato di Tommaso Salvini. In: AA.VV.
- Perrelli, Franco (2011) Il corpo dilatato di Tommaso Salvini. In: Buonaccorsi, Eugenio (a cura di) *Salvini attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*. Edizioni di Pagina: Bari.
- Persiani, Paolo Emilio (2002) *Ermete Novelli sublime guitto*. Cesena: Edizioni Il Ponte Vecchio.
- Pesenti Campagnoni, Sarah (2013) *WWI La Guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*. Torino: Università degli Studi di Torino.
- Peucker, Brigitte (1995) *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*. Princeton: Princeton University Press.
- Pezzetti Tonion, Fabio (2007) Corpo della visione, corpo della narrazione: Maciste in 'Cabiria'. In: Alovio, Silvio – Alberto Barbera (a cura di).
- Pierini, Maria Paola (2013) Imparare a recitare per la macchina da presa. La manualistica americana degli anni Dieci. In: *Acting Archive Review* (a. 3, n. 6).
- Pietrini, Sandra (2007) *Il mondo del teatro nel cinema*. Roma: Bulzoni.

Piispa, Lauri (2013) Asta Nielsen and the Russian Trade. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).

Pinotti, Andrea (2009) Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana. In: *Aisthesis* (a. 2, n. 1).

Pinthus, Kurt (a cura di) (1914) *Das Kinobuch*. Leipzig: Wolff.

Pirandello, Luigi (1973[1916]) *Quaderni di Serafino operatore*. A cura di Giovanni Mario Costanzo Macchia. Milano: Mondadori.

Pitassio, Francesco (2002) *Ombre silenziose. Teoria dell'attore cinematografico negli anni Venti*. Pasian di Prato: Campanotto.

Pitassio, Francesco (2003) *Attore-Divo*. Milano: Il Castoro.

Pithon, Rémy (a cura di) (2002) *Cinéma suisse muet. Lumières ombres*. Lausanne : Antipodes.

Poe, Edgar Allan (1971) *Opere scelte*. Milano: Mondadori.

Pozner, Valérie (2006) Gorki au cinématographe: 'J'étais hier au royaume des ombres ...'. In: *1895* (n. 50).

Prica, Alexandra (2010) Ostentation. Zum Verhältnis von Phänomenen und Semantiken des Zeigens bei Thomas von Aquin und in 'Der Saelden Hort'. In: *Das Mittelalter* (a. 15, n. 2).

Prodoliet, Ernest (1975) *Die Filmpresse in der Schweiz, Bibliographie und Texte*. Freiburg: Universitätsverlag.

Prokić, Tanja – Anne Kolb – Oliver Jahraus (a cura di) (2011) *Wider die Repräsentation. Präsenz/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*. München: Peter Lang.

Quaresima, Leonardo (1990) *Dichter, heraus! The Autorenfilm and German Cinema of the 1910s*. In: *Griffithiana* (n. 38/39).

Pudovkin, Vsevolod (1961 [1926]) Il regista e il materiale cinematografico. In: Pudovkin, Vsevolod (1961) *La settima arte*. Roma: Editori Riuniti.

Pudovkin, Vsevolod (1939 [1934]) *L'attore nel film*. Roma: Bianco e Nero.

Quaresima, Leonardo (2000) 'Geil und gähnend'. Der *Schriftsteller als Filmzuschauer*. In: Schenk, Irmbert (a cura di).

Raffaelli, Sergio (1993) *Il cinema nella lingua di Pirandello*. Roma: Bulzoni.

Rancière, Jacques (2003) *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions.

Redi, Riccardo (a cura di) (1994) *Gli ultimi giorni di Pompei*. Napoli: Electa.

Redi, Riccardo (1999) *Cinema muto italiano (1896-1930)*. Roma: Bianco & Nero.

Reich, Jacqueline (2013) The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema. In: *Film History* (vol. 25, n. 3).

Reik, Theodor (1941) *Masochism In Modern Man*. New York-Toronto: Farrar & Rinehart.

Renzi, Renzo (1975) *Il fascismo involontario e altri scritti*. Bologna: Cappelli.

Ristori, Adelaide (1887) *Ricordi e studi artistici*. Torino: Roux e C.

Robinson, David (1993) *Georges Méliès. Father of Film Fantasy*. London: British Film Institute.

Robinson, David (1996) *From Peep Show to Palace. The Birth of American film*. New York: Columbia University Press.

Roesler, Alexander – Bernd Stiegler (a cura di) (2005) *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: Fink.

Roselt, Jens (2005) Seelen mit Methode. Einführung. In: Roselt, Jens (a cura di) *Schauspieltheorien vom Barock- bis zum Postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag.

Russell, Bertrand (1970) *Filosofia del linguaggio*. Bari: Laterza.

Sacher Masoch, Leopold von (2010 [1870]) *Venere in pelliccia*. Milano: Es.

Salt, Barry (1986) Schiave bianche e tende a strisce. La ricerca del 'sensazionale'. In: Paolo Cherchi Usai (a cura di).

Salt, Barry (2009 [1983]) *Film Style and Technology. History and Analysis*. London: Starword.

Sandow, Eugen (1894) *Sandow's System of Physical Training*. London: Gale & Polden.

Sannwald, Daniela (1995) *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme / Red for danger, fire, and love. Early German Silent Films*. Berlin: Henschel.

Sargeant, Amy (2000) *Vsevolod Pudovkin. Classic Films of the Soviet Avant-garde*. London: Tauris.

Sargeant, Amy (2002) Manuals and mantras. Advice to British screen actors. In: Vichi, Laura (a cura di).

Sasson, Sarah Juliette (2012) *Longing to Belong. The Parvenu in Nineteenth-Century French and German Literature*. New York: Mac Millan.

Schefer, Jean Louis (1997 [1980]) *L'uomo comune del cinema*. Macerata: Quodlibet.

Schenk, Irmbert (a cura di) (2000) *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren.

Schivelbusch, Wolfgang (1977) *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München-Wien: Hanser.

Schlüpmann, Heide (1986) Größe, die uns erhebt. Die Teilhabe der Frauen am Chauvinismus Zwei Filmkritikerinnen schreiben 1915 zu dem Cines-Film 'Cajus Julius Cäsar' / 'Greatness that makes us bigger'. The participation of women in chauvinism: two female critics write about Cine's film 'Cajus Julius Caesar' in 1915. In: *Frauen und Film* (n. 40).

Schlüpmann, Heide (1990) *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel-Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.

Schlüpmann, Heide (1996 [1990]) Cinema as Anti-theater. Actresses and Female Audiences in Wilhelminian Germany. In: Abel, Richard (a cura di) *Silent film*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Schlüpmann, Heide (2002) *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld.

Schlüpmann, Heide (2009a) Die Filme. In: Gramann, Karola – Heide Schlüpmann (a cura di) (2009).

Schlüpmann, Heide (2009b) Geschichte Spielen. In: Gramann, Karola – Heide Schlüpmann (a cura di) (2009).

Schlüpmann, Heide (2010) *The Uncanny Gaze. The Drama of Early German Cinema*. Illinois: Illinois University Press.

Schlüpmann, Heide (2013) An Alliance Between History and Theory. In: Dall'Asta, Monica – Victoria Duckett – Lucia Tralli (a cura di).

Schoenmakers, Henri (2012) Bodies of Light: Towards a Theory about Film Acting from a Communicative. In: Sternagel, Jörg – Deborah Levitt – Dieter Mersch (a cura di) *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings*. Bielefeld: Transcript.

Schorr, Thomas (1990) *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts 'Der Kinematograph' 1907-1935 unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*. München: Diss. Hochschule der Bundeswehr.

Schröder, Stephan Michael (2006) Screenwriting for Nordisk 1906-18. In: Larsen Richter, Lisabeth – Dan Nissen (a cura di) *100 Years of Nordisk Film*. Kopenhagen: Danish Film Institute.

Schröder, Stephan Michael (2009) Und Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914. In: Gramann, Karola – Heide Schlüpmann (a cura di).

Schwarte, Ludger (2011) Einleitung. Die Kraft des Visuellen. Paderborn. In: Schwarte, Ludger (a cura di) *Bild-Performanz*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Schweinitz, Jörg (a cura di) (1992) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig: Reclam.

Schweinitz, Jörg (1994) Der 'Selige Kintopp' (1913/1914). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischem Expressionismus und Kino. In: Paech, Joachim (a cura di) *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart: Metzler.

Schweinitz, Jörg (1998) Von Automobilen, Flugmaschinen und einer versteckten Kamera. Technikfaszination und Medien- reflexivität in Richard A. Bermanns Kinoprosa von 1913. In: Müller, Corinna – Harro Segeberg (a cura di) *Mediengeschichte des Films. Die Modellierung des Spielfilms. Bd. 2.* München: Fink.

Schweinitz, Jörg (2003) 'Wie im Kino!' Die autothematische Welle im frühen Tonfilm. Figurationen des Selbstreflexiven. In: Koebner, Thomas (a cura di) *Diessseits der 'Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino.* München: Edition Text + Kritik.

Schweinitz, Jörg (2003) Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm. In: *montage/av* (12/2).

Schweinitz, Jörg (2008) Geglückte Materialisation. Max Lindners Transfer vom Filmbild auf die Varietébühne. In: *Maske und Kothurn* (n. 1-2).

Schweinitz, Jörg (2010a) Immersion as Hypnosis. The Evolution of a Theoretical and Cinematic Stereotype in Silent Cinema. In: Quaresima, Leonardo Valentina Re (a cura di) *In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective.* Udine: Forum.

Schweinitz, Jörg (2010b) Hypnotismus, früher Film. Übertragungen. Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer. In: Kleihues Alexandra – Barbara Naumann – Edgar Pankow (a cura di) *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung.* Zürich: Chronos.

Schweinitz, Jörg (2011) *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema and History.* New York: Columbia University Press.

Seel, Martin (2000) *Ästhetik des Erscheinens.* München: Carl Hanser Verlag.

Shail, Andrew (2010) Reading the Cinematograph. Introduction. In: Shail, Andrew (a cura di).

Signorelli, Olga (1938) *Eleonora Duse.* Roma: Signorelli.

Signorelli, Olga (1949) Eleonora Duse e il cinema (nel venticinquesimo anniversario della sua morte). In: *Bianco e Nero* (a. 10, n. 5).

Signorelli, Olga (1959) L'epistolario di "Cenere". In: *Bianco e Nero* (a. 19, n. 12).

Simonigh, Chiara (2001) L'uomo visibile, lo spirito visibile. Pragmatica e drammaturgia del primo piano. In Vichi (a cura di).

Sirois-Trahan, Jean-Pierre (2001) Trompe-l'oeil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps. L'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès. In: Quaresima, Leonardo – Laura Vichi (a cura di) *La decima musa = The tenth muse. Il cinema e le altre arti*. Udine: Forum.

Sirois-Trahan, Jean-Pierre (2002) Le Passage de la barre: transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps. In: Vichi (a cura di).

Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Solomon, Jon (2001) *The Ancient World in the Cinema*. New Haven: Yale University Press.

Sorlin, Pierre (2001) *I figli di Nadar. Il 'secolo' dell'immagine analogica*. Torino: Einaudi.

Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion and Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian (2004) What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: Sobchack, Vivian *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Solomon, Jon (2001) *The Ancient World in the Cinema*. New Haven: Yale University Press.

Sorlin, Pierre (2008) Les deux périodes antiquisantes du cinéma italien. Lochman, Tomas – Thomas Späth – Adrian Stähli (a cura di).

Soro, Francesco (1935). *Splendori e Miserie del Cinema. Cose viste e vissute da un avvocato*. Milano: Consalvo

Spahn, Paul Emil (1942) *Die Filmtheater in der Schweiz*. Immensee: Calendaria.

Späth, Thomas – Margrit Tröhler (2007) *Spartacus - Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral*. In: Lochman, Tomas – Thomas Späth – Adrian Stähli (a cura di) (2008).

Sperber, Dan – Deirdre Wilson (1986) *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.

Spitteler, Carl (1916) *Meine Bekehrung zum Kinema*. In: Fritz Güttinger (a cura di) (1984).

Sponsel, Jacques-Louis (1897) *Das moderne Plakat*. Dresden: Gerhard Kühnmann.

Stadel, Luke (2013) *Wrestling and cinema, 1892–1911*. In: *Early Popular Visual Culture* (vol. 11, n. 4).

Starobinski, Jean (1970) *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Geneva: Skira.

Steiner, George (1986) *Real Presences*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stoichita, Victor (1998 [1997]) *L'invenzione del quadro*. Milano: Il Saggiatore.

Stoichita, Victor (2006) *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*. Milano: il Saggiatore.

Strauven, Wanda (2012) *Early Cinema's Touch(able) Screens. From Uncle Josh to Ali Barbouyou*. In: *Necsus* (n. 2).

Streible, Dan (1997) *Female Spectators and the Corbett-Fitzsimmons Fight Film*. In: Baker, Aaron – Todd Edward Boyd (a cura di) *Out of Bounds. Sports, Media, and the Politics of Identity*. Bloomington: Indiana University Press.

Streible, Dan (2008) *Fight Pictures. A History of Boxing and Early Cinema*. Berkeley: University of California.

Stotzky, Pierre (2013) *Screening Asta Nielsen Films in Metz before the First World War*. In: Loiperdinger, Martin – Uli Jung (a cura di).

Sträuli, Mariann (2007) *Anfänge und Institutionalisierung des Kinos in Zürich*. In: AA.VV.

Streible, Dan (2008) *Fight pictures. A History of Boxing and Early Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Studlar, Gaylyn (1992) *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York : Columbia University Press.

Suter, Urs (1994) *Die Anfänge des Kinos in Zürich 1896-1914. Soziokulturelle Aspekte der Belle Epoque 1890-1914*. Zürich: Historisches Seminar, Sozial-Wirtschaftsgeschichte, Universität Zurich.

Syrimis, Michael (2012) *The Great Black Spider on Its Knock-Kneed Tripod. Reflections of Cinema in Early Twentieth-Century Italy*. Toronto: University of Toronto Press.

Taillé, Daniel (2006) *Léonce Perret cinémathographe*. Niort: Association Cinémathèque en Deux-Sèvres.

Tannenbaum, Herbert (1987 [1914]) Das Plakat. In: Diederichs, Helmut H. (a cura di).

Tannenbaum, Herbert (1987 [1920]) Filmreklame und Reklamefilm. In: Diederichs, Helmut H. (a cura di).

Termine, Liborio (1997) *La drammaturgia del film*. Torino: Fionovelli.

Thielemann, Walter (2004 [1913]) Die Mimik der Kinoschauspieler. In: Diederichs, Helmut H. (a cura di).

Trefzer, Franziska (1996) Du musée de figures de cire au temple du 7^{ième} art. In: *Ciné-Bulletin* (a. 4, n. 243).

Tröhler, Margrit (2002) 'Menschen am Sonntag': Les acteurs non-professionnels entre document, fiction et expérimentation cinématographique et comme carrefour des discours sur le cinéma à la fin des années 20. In: Vichi, Laura (a cura di).

Tröhler, Margrit (2007) *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.

Tröhler, Margrit (2008) Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegung des Denkens im Sichtbaren. In: AA.VV. (a cura di) *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich: Diaphanes.

Tröhler, Margrit (2010) Filme, die (etwas) bewegen. Die Öffentlichkeit des Films. In: Schenk, Imbert – Margrit Tröhler – Yvonne Zimmermann (a cura di) *Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator*. Marburg: Schüren.

Tröhler, Margrit (2012) *Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder Dem Motiv auf der Spur*. In: Brinckmann, Christine – Britta Hartmann – Ludger Kacmarek *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren.

Tsivian, Yuri (1994 [1991]) *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. London-New York: Routledge

Tsivian, Yuri (2003) L' invisible nouveauté. Les adaptations cinématographiques dans les années dix. In: *Trafic* (n. 46).

Tsivian, Yuri (2004) The Invisible Novelty. Film Adaptations in the 1910s. In: Raengo, Alessandra – Robert Stam (a cura di) *Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing.

Tsivian, Yuri (2008 [1994]) Russland, 1913. Das Kino in der kulturellen Landschaft. In: Kuchenbuch, Thomas (2008) Max Linder. Ein früher Star. In: *Maske und Kothurn* (a. 54, vol. 1-2). Wien: Böhlau Verlag.

Vaccari, Franco (2011 [1979]) *Fotografia e inconscio tecnologico*. Roma: Einaudi.

Verdone, Mario (a cura di) (1961) *Il film atletico e acrobatico*. Torino: Università di Torino.

Valle, Andrea (2006) A partire dal 'Trattato di semiotica generale'. I modi di produzione segnica.

LINK: <http://www.fonurgia.unito.it/andrea/pub/modiEco.pdf> (ultima consultazione: 17/07/2013). In: Paolucci, Claudio (a cura di) *Saggi di semiotica interpretativa*. Milano: Bompiani.

Vardac, A. Nicholas (1987 [1949]) *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film. David Garrick to D. W. Griffith*. New York: Da Capo Press.

Vicentini, Claudio (2005) Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico. In: *Drammaturgia.it*. LINK: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=2039> (ultima consultazione: 03/01/2014).

Vicentini, Claudio (2012) *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*. Venezia: Marsilio.

Vicentini, Claudio (2013) *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*. Venezia: Marsilio.

Vichi, Laura (a cura) (2002) *L'uomo visibile. The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*. Udine: Forum.

Viziano, Teresa (2000) *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*. Roma: Bulzoni.

Volek, Emil (2012) *Theatrology an Zich, and Beyond. Notes Towards a Metacritical Repositioning of Theory, Semiotics, Theatre, and Aesthetics*. In: *Theatralia* (vol. 15, n. 2).

Waltz, Gwendolyn (2000) *Cinema, Stage and Spectatorship*. In: *Nineteenth Century Theatre & Film* (vol. 28, n.1).

Waltz, Gwendolyn (2006) *Filmed Scenery on the Live Stage*. In: *Theatre Journal* (vol. 58, n. 4).

Weber-Dürler, Beatrice (2003) *Kinovorführungen und andere Schaustellungen unter den Zürcher Gesetzen über das Hausierwesen (1880-1980)*. Zürich: Gelehrte Gesellschaft in Zürich.

Schröder, Stephan Michael (2009) *Und Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914*. In: Gramann, Karola – Heide Schlüpmann (a cura).

Wekewert, Manfred (1974) *Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen*. München: Hanser.

Wiegand, Daniel (2011) *Stillstand im Bewegungsbild. Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux Vivants um 1900*. In: *montage AV* (a 20, n. 2).

Wiegand, Daniel (2012) *Das Spiel mit Stillstand und Bewegung. Zu Tableaux vivants in Film, Variété und Turnvereinen um 1900*. In: *Figurationen* (n. 1).

Wilke, Tobias (2010) *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939*. München: Wilhelm Fink.

Williams, Linda (1991[1981]) *Film Body. An Implantation of Perversion*. In: Burnett, Ron (a cura di) *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*. Bloomington: Indiana University Press.

Willner, Hans (1974) *Vom Kino in Zürich*. Zürich: Zürcher Lichtspieltheater-Verband.

Wittgenstein, Ludwig (1953 [2009]) *Philosophical Investigations*. Southern Gate- Chichester: Wiley-Blackwell Publishing.

Wollen, Peter (1991) *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Wyke, Maria (1997) *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge.

Uhlmann, Matthias (2009) *Die Filmzensur im Kanton Zürich von den Anfängen bis 1945. Etablierung, Praxis, Entscheide*. Lizenziatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft (Referentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler).

Urbina, Luis Gonzaga (1896) *Le sentiment de la réalité ...*. In: Banda, Daniel – José Moure (a cura di) (2008).

Zdriluk, Beth (2004) 'My Favorite Mask is Myself'. Presentation, Illusion and the Performativity of Identity In Wellesian Performance. In: *The film Journal* (n. 9). LINK: <http://www.thefilmjournal.com/issue9/wellesperformance.html> (ultima consultazione: 20/07/2013).

Zich, Otakar (1931) *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich.

Ziegfeld, Paulette – Richard Ziegfeld (1993) *The Ziegfeld Touch. The life and Times of Florenz Ziegfeld, Jr.*. New York: Harry N. Abrams.

Zimmermann, Yvonne (2008) Training and Entertaining Consumers. Travelling Corporate Film Shows in Switzerland. In: Loiperdinger, Martin (a cura di) *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*. Frankfurt am Main-Basel: Stroemfeld /Roter Stern.

Zischler, Hanns (1996) *Kafka geht ins Kino*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Zumthor, Paul (1983) *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil.

Zumthor, Paul (2001 [1983]) *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Mulino.