

R. ALONGE, G. BANU, A. BARSOTTI, S. BASCH, P. BERTOLONE,
E. DAGRADA, P. FABBRI, F. FALCONE, C. SISI, C. VICENTINI

Verità indicibili

Le passioni in scena
dall'età romantica al primo Novecento

a cura di PAOLA BERTOLONE

BULZONI EDITORE

©  Associazione Sigmundo Malatesta
<http://www.sigmundomalatesta.it>
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-7870-501-2

Per la presente edizione
© 2010 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

Verità indicibili

Le passioni in scena
dall'età romantica al primo Novecento

ELENA DAGRADA

EMOZIONI DI CELLULOIDE
MELODRAMMA E GESTUALITÀ
NEL CINEMA DELLE ORIGINI

Contrariamente a quanto si crede, è difficile trovare dei buoni artisti per il cinematografo. Un attore, eccellente in teatro, anzi una «vedette», può non valere niente in una scena cinematografica. Spesso anche i mimi di professione rendono male perché recitano la pantomima secondo principi convenzionali, mentre gli artisti di balletto hanno un gestire particolare che si riconosce immediatamente. Ciò perché la mimica cinematografica esige uno studio e delle qualità speciali. [...] Bisogna che l'attore immagini di farsi comprendere, pur restando muto, da dei sordi che lo guardano.

(Georges Méliès)

All'inizio del film *Show People* (*Maschere di celluloido*, King Vidor, 1928), la protagonista Peggy Pepper giunge a Hollywood dalla lontana Georgia con la ferma intenzione di diventare una star e accompagnata dal padre si reca presso l'Ufficio Scritture, dove le chiedono se sa recitare. Subito la ragazza annuisce e si copre il volto con un fazzoletto, mentre il padre annuncia – mediante l'ausilio di apposite didascalie – che la figlia si esibirà in una serie di espressioni: meditazione, passione, rabbia, dolore, gioia¹. Nel frattempo, non appena l'uomo pronuncia ciascuna delle suddette espressioni, Peggy Pepper abbassa il fazzoletto e disvela il volto atteggiato in altrettante pose fisse, incorniciate dallo sportello dell'Ufficio Scritture come in una specie di mezzo primo piano largo. È così che il succedersi delle pose – scandite dal fazzoletto usato a mo' di sipario – ci mostra la meditazione composta da un volto immobile, in cui troneggiano due

¹ La didascalia originale recita: «She will now present the various moods. The first will be meditation», ed è così tradotta in italiano: «Adesso vi mostrerà diverse espressioni. Inizieremo con la meditazione». Seguono passione (passion), rabbia (anger), dolore (sorrow), gioia (joy).

larghi occhi sbarrati (fig. 1); la passione che si distingue per gli occhi chiusi e le labbra protese in avanti, pronte a congiungersi in un bacio amoroso (fig. 2); la rabbia per gli occhi strabuzzati e le labbra piegate verso il basso, aperte in modo da mostrare i denti (fig. 3); il dolore per gli occhi semichiusi inclinati verso l'esterno, come gli angoli della bocca (fig. 4); la gioia, infine, per la bocca spalancata in un sorriso smagliante e gli angoli del labbro inferiore piegato all'insù, mentre la curva superiore degli occhi tratteggia un semicerchio verso il basso (fig. 5).

Va da sé che si tratta di un segmento breve quanto ironico, modellato sul luogo comune secondo cui, nel cinema muto, la recitazione è massimamente caratterizzata dal ricorso ai cliché dei proutari di pose sceniche, qui particolarmente enfattizzate per l'utilizzo della sola mimica del volto a cui è richiesto di rappresentare alcune emozioni elementari, adattandone il repertorio espressivo a una delle principali novità del cinematografo, ovvero al primo piano.

Diversamente da ciò che accade in un altro film, girato in Inghilterra quasi trent'anni prima, *The Countryman and the Cinematograph* (Robert William Paul, 1901), in cui un campagnolo assiste a uno spettacolo cinematografico nel corso del quale vengono proiettati dapprima un balletto classico, poi l'arrivo di un treno alla stazione, quindi una scenetta lasciva dove un uomo insidia la giovane domestica ma viene scoperto dalla moglie. Anche in questo frammento, di fronte a ciascuna delle tre proiezioni, il giovanotto si esibisce in differenti espressioni - qui tutt'altro che fisse - ovvero in un'esplosione di gioia ballerina nel primo caso (fig. 6); in una breve fuga dallo schermo provocata dalla paura di essere investito nel secondo (figg. 7-8-9); in una serie di ammiccamenti maliziosi suscitati dalla scenetta lasciva nel terzo (figg. 10-11). E lo fa ricorrendo alla mimica oltremodo movimentata di tutto il corpo, grazie fra l'altro all'espediente di mostrarsi in piedi, in figura intera, di fianco allo schermo che riempie l'inquadratura; il film, infatti, è composto da un unico piano concepito in campo totale - stando alla definizione che useremmo oggi -, ma è il risultato della somma di diverse riprese, proiettate in successione sullo schermo di fianco al quale si trova il protagonista.

Qui l'obiettivo è prendere di mira con eguale ironia lo spettatore tipico dei primi anni di vita del cinematografo: siamo nel 1901 e

non si è ancora spento il ricordo della piccola folla di astanti spaventati davanti all'arrivo del treno in *Arrivée d'un train en gare* (Lumière, 1895), durante la celebre proiezione parigina del 28 dicembre 1895². Uno spettatore generalmente sprovveduto, quasi sempre analfabeta, in ogni caso credulone e impressionabile a sufficienza da reagire molto verosimilmente come viene mostrato qui, ovvero con entusiasmo stupito e contagioso fino all'emulazione. Non solo in Inghilterra o in Francia ma anche altrove, tanto che *The Countryman and the Cinematograph* fu prontamente copiato da Edison negli Stati Uniti, dove nel 1902 uscì *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, diretto da Edwin S. Porter, il cui protagonista – uno zio Josh assai simile al suo predecessore inglese – reagisce alle proiezioni di analoghe immagini di danza, treno in corsa e corteggiamento audace, esibendosi in movimentate espressioni corporee riconducibili alla gioia, alla paura e all'eccitazione amorosa.

Certo, *Show People* e *The Countryman and the Cinematograph* sono entrambi film che oggi chiameremmo metalinguistici, sebbene quest'ultimo sia percorso da un metalinguismo più ruspante, in tutto analogo al suo esagitato protagonista. *Show People*, invece, è attraversato da un metalinguismo decisamente maturo, non solo nel breve segmento qui descritto, in cui Peggy Pepper (interpretata da una bravissima Marion Davis) ostenta pose alla maniera di una «diva del muto», ma anche nel resto del lungometraggio ambientato a Hollywood, dove molti interpreti incarnano se stessi – fra cui Charlie Chaplin, John Gilbert e il regista King Vidor; nonché la protagonista Marion Davis, che per un attimo si sdoppia e compare al cospetto di se stessa, ovvero di Peggy Pepper, ma senza essere riconosciuta...³.

² È doveroso ricordare che la prima proiezione pubblica a pagamento non fu quella parigina dei Lumière, bensì quella – meno celebrata – effettuata dai fratelli Max ed Emil Skladanowsky al Wintergarten di Berlino, il primo novembre dello stesso anno. A proposito delle reazioni del pubblico che assistette alla prima proiezione a pagamento del Cinématographe Lumière cfr. fra gli altri V. PINEL, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Nathan, Paris 1994. Si vedano altresì gli atti del Congrès Lumière svoltosi a Lione nel giugno del 1995, raccolti in A. GARDIS, J.-C. SEGUIN (a cura di), *L'aventure du cinématographe*, Aléas, Lyon 1999.

³ Oggi sappiamo fino a che punto il metalinguismo di *Show People* fu anche

Sono inoltre entrambi film muti – ovvero realizzati prima che si imponesse il cosiddetto avvento del sonoro⁴ –, i cui momenti qui descritti affidano perciò l'espressione di emozioni e passioni al linguaggio del corpo, sebbene *Show People* ricorra all'ausilio di non poche didascalie e si concentri sul volto, predisponendo inquadrature che appartengono alla famiglia dei primi piani – più esattamente, come si è già osservato, una serie di mezzi primi piani larghi. Mentre in *The Countryman and the Cinematograph*, completamente privo di menzioni scritte, le stesse emozioni e passioni sono inscenate con l'ausilio dell'intero corpo in figura intera.

Ma è soprattutto nel modo di esprimere tali emozioni e passioni – codificato e rigido il primo, più movimentato e fluido il secondo – che affiora una differenza importante. Una differenza riconducibile alla singolarità della primissima epoca della storia del cinema – a cui appartiene solo *The Countryman and the Cinematograph* – abitualmente definita cinema delle origini e collocabile, approssimativamente, tra l'avvento del cinematografo e gli anni che precedono la prima guerra mondiale. Un'epoca particolarissima, caratterizzata da una propria estetica e da un vero modo di rappresentazione a sé⁵, che coinvolge ogni ambito della concezione filmica: dalla messinscena dello spazio a quella del tempo, dall'impostazione della singola veduta a quella di illuminazione e scenografia, dalla

profetico, visto che l'ottima Marion Davis, legata sentimentalmente a quel William Randolph Hearst di welliesiana memoria, pagherà ingiustamente l'avvento del sonoro come il personaggio a lei ispirato in *Citizen Kane* (*Quarto potere*, Orson Welles, 1941) pagherà il delirio di onnipotenza del marito proiettato sulle sue inadeguate doti canore.

⁴ In realtà, ciò che deve ancora imporsi nel 1928 è la diffusione della parola, come accadrà un po' ovunque tra il 1929 e l'inizio degli anni trenta. Quello che viene abitualmente considerato come il primo film sonoro, *The Jazz Singer* (*Il cantante di Jazz*, 1927), infatti, è già uscito l'anno precedente ma è quasi interamente muto, con diversi momenti canori e in un paio di casi alcune parole pronunciate (con un perfetto sincronismo labiale) tra una canzone e l'altra.

⁵ Cfr. N. BURCH, *Life to Those Shadows*, BFI Publishing, London 1990 (trad. fr. riveduta, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1991, da cui la trad. it. di F. Cristalli, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994, ora Il Castoro, Milano 2001).

sceita dei soggetti alle modalità del loro trattamento, così come dall'uso dei corpi al ruolo affidato alla gestualità degli interpreti. I quali, prima del 1908, sono raramente attori professionisti del palcoscenico blasonato, bensì più spesso sono artisti della pantomima, gulliti d'avanspettacolo, vaudeville e music hall, nonché di ogni altra forma della scena popolare, quando non avventurieri di belle speranze (e ancor più di bell'aspetto) o addirittura parenti e amici, posti davanti all'obiettivo un po' per caso e un po' per necessità⁶.

Rispetto all'intero periodo del cosiddetto cinema muto, è soprattutto negli anni che vanno dalla nascita del cinematografo a tutto il primo decennio del '900 che vediamo rappresentata sugli schermi una gestualità *eccessiva* (per noi, oggi), solitamente attribuita all'intero cinema muto e che invece si rivela un tratto cruciale soprattutto del cinema delle origini⁷, dove l'indicibile è di casa assai più che altrove e al linguaggio dei corpi viene giocoforza affidato il compito di

⁶ Il 1908 è l'anno in cui nasce in Francia la Film d'Art, con l'intento di nobilitare il cinema facendo, fra l'altro, interpretare i propri film da attori della Comédie Française. Naturalmente anche prima di quell'anno poteva accadere che nei film recitassero professionisti del teatro di tradizione – in Italia, valga per tutti il caso de *La presa di Roma* (Filoteo Albertini, 1905) interpretato fra l'altro da Ubaldo Maria Del Colle e Carlo Rosaspina, quest'ultimo stabilmente in compagnia con Eleonora Duse – ma si trattava di eccezioni e non della regola (si veda in proposito A. BERNARDINI, *Teatre i actors teatrals en els orígenes del cinema italià*, in *Ax Vv*, *Cinema i teatre: influències i contagis*, Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona, Girona 2006). Per l'importanza del bell'aspetto si veda in particolare C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007.

⁷ È convinzione diffusa che la recitazione nel cinema muto sia uniformemente e indistintamente eccessiva, ma si tratta di un luogo comune che è necessario rivedere o quanto meno circostanziare, anche in base ai risultati raggiunti della recente storiografia. Solo negli anni delle origini è infatti possibile rinvenire una certa uniformità e universalità (per le ragioni che andremo a enucleare: cfr. *infra*) il cui denominatore comune è appunto l'*eccesso*. Dagli anni dieci in poi, invece, anche per i cambiamenti importanti cui va incontro la rappresentazione cinematografica (allungamento del metraggio, articolazione del montaggio, codificazione di generi specifici, utilizzo delle didascalie, ecc.) la recitazione ha modo di diversificarsi e di caratterizzarsi, in base a dominanti e stili più o meno individuali o nazionali: si pensi alla recitazione espressionistica e a ciò che accade in Germania o nell'Italia delle dive, negli stessi anni dieci e venti in cui il cinema americano persegue uno stile sempre più naturalistico anche nel campo della recitazione.

comunicare allo spettatore il significato delle situazioni rappresentate, sprigionandone per di più l'intera carica emotiva. Una gestualità che certo intercetta le soluzioni della recitazione popolare ottocentesca, essenzialmente fatta di espressioni codificate e fedeltà ai pronomi di pose sceniche; ma non si affida unicamente a queste, bensì ne adatta il repertorio alle specifiche necessità del nuovo mezzo, fra l'altro elaborando una propria tecnica e un patrimonio gestuale autonomo, sommamente energico, flessibile ma efficace, che ne costituisce il tratto più originale e significativo⁸.

È stato Peter Brooks⁹ a scrivere per primo che il cinema è l'erede legittimo e storicamente più accreditato del *mélodrame*, ovvero la forma estetica del '900 che più di tutte si colora di «melodram-

⁸ Si vedano le suggestioni contenute in G. GUCCINI, *Il grande attore e la recitazione muta*, in R. RENZI (a cura di), con la collaborazione di M. CANOSA, G. L. FARNELLI e N. MAZZANTI, *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991, che a dispetto del titolo fornisce utili spunti per una riflessione sulla recitazione delle origini; B. BREWSTER, L. JACOBS, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, Oxford 1997; C. MUSSEY, *The Changing Status of the Actor*, in J. LEYDA, C. MUSSEY (a cura di), *Before Hollywood: Turn of the Century Films from American Archives*, American Federation for the Arts, New York 1987.

⁹ Cfr. P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven 1976 (2a edizione con una nuova prefazione dell'autore, 1995; trad. it. di D. Fink, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985). Sia T. ELSAESSER (*Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama*, «Monogram», n. 4, 1972, trad. it. *Storie di rumore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, in «Filmcritica», n. 339-340, 1983, ora in A. PEZZOTTA, a cura di, *Forme del melodramma*, Bulzoni, Quaderni di Filmcritica, 23, Roma 1992), sia P. BROOKS (*The Melodramatic Imagination*, «Partisan Review», vol. 39, n. 2, primavera 1972, ora in D. THORBURN, G. HARTMAN, a cura di, *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*, Cornell University Press, Ithaca 1973; e *The Text of Muteness*, «New Literary History», vol. V, n. 3, primavera 1974), hanno elaborato il concetto di immaginazione melodrammatica fin dai primi anni settanta. Gli studi di Brooks (confluiti nel volume *The Melodramatic Imagination*, cit.), tuttavia, sono da subito più interessati alla tradizione letteraria, teatrale e musicale, al punto da spingere l'autore ad affermare che il cinema stesso – in quanto forma di racconto recitato con accompagnamento musicale – può essere ritenuto in un certo senso una sottospecie del *genus* melodrammatico. Una posizione ripresa da molti studiosi fra cui, in ambito musicologico, E. SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia 1995.

matico», nell'accezione categoriale che ne dà egli stesso di «estetica dello stupore», il cui aspetto maggiormente caratteristico è riconducibile alla messa in scena dell'*eccesso* – un eccesso ottenuto attraverso la ricerca della ridondanza insistita, del simbolismo estremo, talvolta dell'effetto spettacolare, anche attraverso una recitazione enfatica e sovrabbondante. Osservazioni che calzano in special modo per i primi anni di vita del cinematografo, particolarmente per quel che riguarda il ruolo che vi svolge il gesto muto. Se, infatti, in tutto il cinema che precede l'avvento del sonoro l'elemento visivo è gioco-forza preponderante, è soprattutto negli anni delle origini che spetta ai corpi degli interpreti, alla forza dei loro gesti e al significato dei loro sguardi il compito di significare l'azione rappresentata. Non solo per portarne in superficie gli eventuali conflitti e le realtà più profonde, ma anche per comunicarne allo spettatore le dinamiche più elementari, spesso attraverso una gestualità condensata e sovrabbondante, dettata dalla necessità di far esprimere al corpo ciò che non può in alcun modo essere detto.

Una gestualità *eccessiva*, appunto, che incarna appieno l'idea brooksiana di messa in scena melodrammatica. E che, imponendosi come melodrammatica¹⁰ in sé, obbliga a considerare la presenza tra-

¹⁰ Si utilizza qui il termine melodrammatico, pur evitato da quegli studiosi che hanno temuto il rischio di una sovrapposizione con il genere melodramma, non solo per rimandare alle già evocate suggestioni brooksiane ma anche per non correre un altro rischio: quello di attribuire all'eccesso caratteristico della gestualità delle origini una connotazione «teatrale». Tale connotazione, infatti, è presente in molti studi che hanno voluto contrapporre uno stile «esagerato» (ben presto giudicato negativamente) a uno stile naturalistico. Si tratta, però, di una contrapposizione che nell'ambito del cinema delle origini a mio parere non ha ragione di esistere – non, almeno, prima del 1909. Su questa opposizione e sulle alternative terminologiche proposte si veda E. BOWSER, *History of American Cinema, II, The Transformation of Cinema: 1908-1915*, Scribner, New York 1990, che distingue tra stile latino e stile anglosassone e studia il passaggio, nel cinema americano, dal primo (a suo dire erede del melodramma e della pantomima) al secondo (che si affermerebbe nel teatro di fine Ottocento e nel cinema a partire dal 1910 circa, imponendo una nuova grammatica per l'espressione del volto). Si veda anche R. PEARSON, *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley 1992, che identifica il codice istrionico con lo stile latino e associa il codice verosimile con il ritegno (ovvero la naturalezza) proprio delle so-

sversale del melodrammatico in buona parte del cinema di quegli anni – anche quando non pienamente riconducibile al «melodramma» in quanto genere¹¹ – proprio per l'importanza che vi assume il ruolo dei corpi. Un'importanza che dipende da almeno cinque fattori.

Il primo è appunto l'assenza, fino al 1909 circa, di generi cinematografici codificati così come li intendiamo attualmente¹². Da un lato, infatti, gran parte della produzione è composta da un macrogenere oggi designato abitualmente con l'etichetta *non-fiction*, che non corrisponde esattamente all'attuale categoria di cinema documentario. Dall'altro, esiste una vasta produzione di film di finzione più o meno narrativi (spesso inframmezzati anch'essi da alcune vedute di *non-fiction*), che non coincidono in alcun caso con le definizioni di genere imposte dall'evoluzione del mercato cinematografico a partire dalla seconda metà degli anni dieci e che, indipendentemente dal soggetto, affondano quasi sempre le radici in ciò che Brooks ha chiamato «sensibilità melodrammatica»¹³.

Il secondo è l'assenza praticamente totale della parola, anche di quella scritta. Le didascalie, infatti, fanno la loro comparsa solo verso i primi anni del secolo scorso e fino al termine del primo decennio costituiscono l'eccezione assai più della regola; il pubblico del tem-

pietà vittoriana. Si veda altresì la critica alle posizioni di Roberta Pearson formulate, fra gli altri, da B. BREYSTER, L. JACOBS, *Theatre to Cinema...*, cit., che a loro volta usano il termine pittorico per ciò che qui chiamiamo melodrammatico.

¹¹ Il «genere» melodramma, infatti, non esaurisce la categoria del melodrammatico, che può trovare privilegiata espressione di sé nella rappresentazione di soggetti drammatici e melodrammatici (al pari del comico nella commedia, o del tragico nella tragedia) ma non vi si identifica in modo esclusivo, neppure in ambito teatrale o musicale. Anche per questo risulta assai produttivo parlare di melodrammatico come categoria estetica. Cfr. in proposito E. DAGRADA (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni, Roma 2007; G. SCARAMUZZA, *Il melodrammatico come categoria estetica*, in M. MAZZOCUT MIS (a cura di), *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Lupetti, Milano 2008; e R. ALTMAN, *Film/Genre*, BFI, London 1999 (trad. it. di A. Santambrogio, *Film/Genere*, Vita & Pensiero, Milano 2004).

¹² Sulla questione si veda almeno L. QUARESIMA, A. RAENGO, L. VICHI (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1999.

¹³ Cfr. P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, cit.

po, d'altronde, era davvero in buona parte analfabeta e non avrebbe saputo leggerle. Prima degli anni dieci, inoltre, mancano quasi del tutto anche le didascalie dialogiche¹⁴, che richiederebbero tempi più lunghi di quelli normalmente a disposizione: sia per consentire agli interpreti di mimare i dialoghi e calibrare di conseguenza la durata di pose e gesti; sia per permetterne comunque la lettura a voce alta da parte di un eventuale imbonitore¹⁵.

Un terzo elemento, infatti, è appunto la brevità delle pellicole. Fino al 1900, i film sono composti da una sola bobina della durata di un minuto circa¹⁶. E dal 1900 al 1909 superano raramente i quindici minuti, anche quando raccontano vicende complesse e sviluppate nel tempo. Restano inoltre tendenzialmente concepiti per blocchi paratattici o, comunque, privi di articolazioni di montaggio interno: quindi, se pure i personaggi disponessero della voce, mancherebbe loro il tempo per pronunciare le parole necessarie al compimento dell'azione e sarebbero in ogni caso costretti a comprimerne l'essenziale in pochi tratti gestuali, tanto più condensati quanto più la situazione è complessa.

¹⁴ Cfr. fra gli altri S. RAFFABLI, *Fra teatro e cinema in Italia: la lingua*, in «Quaderni di Teatro», a. IX, n. 35, febbraio 1987; C. DUPRÉ LA TOUR, *Titles and Intertitles*, in R. ABEL (a cura di), *The Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005; i saggi contenuti in F. PRASSIO, L. QUARESIMA (a cura di), *Scrittura e Immagine*, Forum, Udine 1998; nonché quelli contenuti in C. DUPRÉ LA TOUR (a cura di), *Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration / Intertitle and Film. History, Theory, Restoration*, in «Iris», n. 31-32 (in corso di pubblicazione). Sulla trasformazione delle didascalie tra il primo e il secondo decennio del secolo scorso si veda in particolare E. DE KUYPER, *Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix*, in «Cinémathèque», n. 1, 1992, e *Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix (2)*, in «Cinémathèque», n. 2, 1992.

¹⁵ Sull'imbonitore si vedano i saggi raccolti in A. GAUDREULT, A. LACASSE (a cura di), *Le bonimenteur de vues animées / The Moving Picture Lecturer*, in «Iris», n. 22, 1996.

¹⁶ Le sole eccezioni sono rappresentate da quei titoli costituiti dall'assemblaggio di più bobine, destinati a mostrare i diversi round di un incontro di boxe o le stazioni della *via crucis* che compongono i film ispirati alla Passione di Cristo; in entrambi i casi, round e stazioni coincidevano sempre con una bobina, spesso avevano un titolo a sé e potevano essere venduti separatamente.

Va poi considerato un elemento ulteriore costituito dalla distanza abitualmente adottata tra la macchina da presa e l'azione rappresentata, da cui dipende la dimensione dei corpi degli interpreti e la loro percezione da parte degli spettatori in sala. Una dimensione abitualmente ridotta (anche a causa delle ridotte dimensioni degli schermi del tempo), per la consuetudine predominante di inquadrare l'azione in campo totale e gli attori in figura intera, come già osservato a proposito di *The Countryman and the Cinematograph*. Una dimensione, di conseguenza, che impone a sua volta all'esecuzione dei gesti tutta l'enfasi necessaria affinché vengano interpretati correttamente da parte del pubblico¹⁷.

Un quinto e ultimo aspetto, infine, è rappresentato dall'usanza – derivata agli attori in special modo dalla scena popolare – di eseguire veri e propri «a parte», rivolgendosi allo spettatore con sguardi e gesti in direzione della macchina da presa¹⁸. Per commentare, sottolineare, duplicare o eventualmente stimolare la reazione voluta presso un pubblico la cui assenza, in fase di recitazione, era senz'altro un fatto inedito tanto quanto problematico. Simularne la presenza, perciò, oltre a iscriversi nel solco di una tradizione, doveva servire anche a esorcizzarne la mancanza, abbandonandosi a una gestualità necessariamente ridondante non solo rispetto all'azione, ma anche rispetto a quella idealmente auspicata nello spettatore in sala.

Si tratta di fattori strettamente interconnessi, che nell'insieme concorrono a fare dei film delle origini occasioni uniche per il ri-

¹⁷ Un discorso a parte meriterebbe quel genere particolare rappresentato dalle *facial expressions*, fra l'altro derivato dal music hall, dove l'attore è inquadrato in primo piano largo o in mezzo primo piano e si esibisce in smorfie divertenti. In proposito si veda J. KEMBER, *Face-to-Face: The Facial Expressions Genre in Early British Film*, in A. BURTON, L. PORTER (a cura di), *The Showman, the Spectacle and the Two-Minute Silence. Performing British Cinema Before 1930*, Flicks books, Trowbridge 2001.

¹⁸ Si noti che anche lo sguardo in macchina viene progressivamente abolito a partire dalla fine del primo decennio del secolo scorso, come richiesto nelle stesse pubblicazioni professionali e di settore; fra gli altri, si veda N. BURCH, *Life to those Shadows*, cit.

corso a una gestualità totale e totalmente disinibita¹⁹. Una gestualità che il più delle volte ha come compito principale proprio quello di sostituirsi alle emissioni vocali con momenti di forte alterazione fisica, destinati a comunicare sommariamente ma efficacemente le emozioni, le passioni, la volontà e l'azione stessa compiuta dal personaggio, insieme con le sue più implicite e profonde motivazioni.

Esemplarmente riuniti, li ritroviamo tutti in *Rescued by Rover*, un film inglese del 1905 prodotto dalla Hepworth Manufacturing Company e diretto da Lewin Fitzhamon. A suo tempo riscosse tanto successo da essere rifatto più volte²⁰; ma ciascuna versione, in poco più di sei minuti, mostra il rapimento di una bambina e la sua avventurosa liberazione grazie al provvido intervento del cane Rover²¹, l'eroe del titolo. In quest'ordine. Una giovane bambinaia porta a spasso in carrozzina la figlia dei padroni e rifiuta l'elemosina a una mendicante, la quale reagisce con rabbia, minacciandola; quindi incontra un corteggiatore e, distratta da costui, non si avvede che la mendicante si vendica prelevando la bimba dalla carrozzina e portandola via con sé. Giunta a casa, confessa l'accaduto alla padrona, ma mentre la donna si dispera il cane Rover non perde tempo in indugi e si lancia alla ricerca della bimba, scovandola nella soffitta dove vive la mendicante. Subito Rover corre a casa, avvisa il capofamiglia e torna con lui nella soffitta, dove l'uomo si riprende la figliuola. Il film si conclude con un tipico *emblematic shot* che mostra la famigliola riunita e felice, accanto al cane fedele e senza più l'imprudente bambinaia.

Come si evince anche solo da questa breve descrizione, il soggetto – scritto dalla stessa moglie di Cecil Hepworth – è un topos della narrativa popolare. Nel 1905 era già stato portato sullo schermo più volte, fra l'altro in *The Kidnappers* (Biograph, 1903), *Weary Willie Kidnaps a Child* (Edison, 1904), *Stolen by Gypsies* (Edison, 1905).

¹⁹ P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, cit., a p. 73 descrive una recitazione totale, «non vincolata da inibizioni di alcun tipo».

²⁰ A causa dell'immenso successo, infatti, furono stampate talmente tante copie (all'epoca vendute e non noleggate) da consumare il negativo, così che il film fu girato più volte.

²¹ Anche il cane, di razza «collie», apparteneva alla famiglia Hepworth e il suo vero nome era Blair.

ELENA DAGRADA

Qui, grazie alla presenza del cane Rover, la componente melodrammatica dell'intreccio viene stemperata in un impianto avventuroso che sfrutta l'espedito, sempre molto efficace, di esibire varie prodezze compiute da un animale, fra l'altro ricorrendo alla rappresentazione del tempo e dello spazio tipica delle origini. A ben vedere, però, anche gestualità e recitazione dei suoi interpreti sono degni di interesse; fra l'altro, qui per la prima volta Hepworth si avvale della collaborazione di attori professionisti della scena popolare – Mr e Mrs Sebastian Smith, nei ruoli della mendicante e del corteggiatore – pur senza rinunciare a recitare egli stesso la parte del capofamiglia, ad affidare il ruolo della madre a sua moglie e quello della bimba alla loro figliuola di otto mesi²².

L'interesse maggiore, tuttavia, è costituito da un'altra commistione: quella tra pose sceniche codificate e gestualità espressiva, condensata ma efficace, a cui gli interpreti fanno ricorso in più di un'occasione, anche adattando tali pose alle specifiche necessità del ritmo, della durata, della distanza da cui è ripresa l'azione. Fra le prime spiccano senz'altro la questua, esibita dalla mendicante mentre chiede l'elemosina con la mano tesa e la schiena curva piegata in avanti (fig. 12); la rabbia, inscenata nuovamente dalla mendicante, che scuote il pugno chiuso e il braccio destro alzato in direzione della bambinola (fig. 13); la disperazione di quest'ultima, che dapprima piange allargando le braccia, portandosi più volte le mani alle tempie, poi si inginocchia davanti alla padrona piegando la testa nell'incavo del gomito (figg. 14-15-16); o ancora la disperazione del padre – più sobria, declinata al maschile – che seduto nel suo studio tiene la testa appoggiata alla mano sinistra, aperta sulla fronte (fig. 17). A eccezione di quest'ultima, però, si tratta sempre di pose tutt'altro che fisse, bensì contaminate con una gestualità molto «chiassosa», espressiva ed esuberante, da cui dipende non solo lo svolgimento dell'azione ma anche l'intero disvelarsi delle dinamiche psicologiche fra i personaggi. Dinamiche elementari, completamen-

²² Cfr. C. M. HEPWORTH, *Came the Dawn. Memories of a Film Pioneer*, Phoenix House Limited, London 1951. Notiamo *en passant* che anche Lewin Fitzhamon era stato performer di music hall.

te exteriorizzate, essenziali per suscitare interesse nel racconto e letteralmente sprigionate, nei momenti più emblematici, da veri scoppi di energia corporea che si fanno carico di esprimere ciò che la voce non può dire. Ad esempio, le concitate minacce rivolte dalla mendicante alla stessa bambina, dopo averle tolto gli eleganti vestitini ed essersi attaccata – letteralmente – al collo di una bottiglia (associando così la malvagità del suo personaggio al vizio del bere); quelle che rivolge al cane, cacciandolo, quando l'animale la rintraccia nella soffitta; quelle che rivolge al padre, sempre agitando braccia e pugni chiusi, quando costui la getta bruscamente a terra per riprendersi la figlia. Ma anche lo stupore misto a sorpresa dell'uomo, quando vede Rover entrare a colpo sicuro nell'edificio dove è tenuta prigioniera la bambina e subito ha un sussulto, accompagnato da un brusco movimento circolare del braccio compiuto mentre si rivolge allo spettatore, guardando in macchina (fig. 18). O, nuovamente, la soddisfazione della mendicante quando si accorge che è rimasto a lei il ricco vestiario della bimba e lo esibisce gesticolando in direzione della macchina da presa, vale a dire dello spettatore in sala (fig. 19). Infine la gioia della madre, che allarga le braccia festosa nell'accogliere il ritorno a casa della figlia (fig. 20).

A ben vedere, si tratta dei momenti in cui la gestualità degli interpreti si colora maggiormente di melodrammatico – con alterazioni fisiche vistose, movimenti bruschi, esternazioni *eccessive* – e che coincidono quasi sempre con la necessità di simulare anche la parola, sia essa parte di un dialogo impossibile o idealmente rivolta allo spettatore in sala. È cioè la particolarità della situazione vissuta dai personaggi a determinarne l'esuberanza gestuale, quasi sempre tesa a significare un'emozione che al suo insorgere non può essere contenuta e vuole essere comunicata. Un'emozione che, costretta com'è nella compressione del tempo, deve per forza fuoriuscire almeno nello spazio – quello occupato dal gesto²³.

²³ Secondo B. BREWSTER, L. JACOBS, *Theatre to Cinema...*, cit., lo stesso ricorso alle pose risulterebbe determinato dal climax delle situazioni interpretate non meno che dal genere; ma, a mio avviso, qui non è in gioco il ricorso alle pose, quanto piuttosto l'esplosione dell'eccesso nell'esecuzione del gesto, per le ragioni appena descritte.

Accade a maggior ragione, naturalmente, nei film imparentati più di altri con il «genere melodramma». Anche in quelli diretti da un maestro della levatura di David Wark Griffith, che nei primi anni di attività alla Biograph ne sforna al ritmo di qualche decina all'anno. Un esempio interessante è costituito dal celebre *A Drunkard's Reformation*, datato 1909 e lungo ben sedici minuti²⁴. Narra, infatti, due storie parallele: quella di un alcolizzato che accompagna la figlioletta a teatro; e quella rappresentata sul palcoscenico del teatro, ispirata a *Drink* (1879) – una riduzione di Charles Reade de *L'Assommoir* (1877) di Zola – al termine della quale, profondamente turbato, l'uomo torna a casa deciso a ravvedersi e smettere di bere. Anche in questo caso il soggetto è un topos della narrativa popolare, portato sullo schermo più volte con un chiaro intento moralizzatore (ricordiamo almeno *Histoire d'un crime*, Pathé, 1901; e *Les victimes de l'alcoolisme*, Ferdinand Zecca, Pathé 1902). E nuovamente fra gli interpreti troviamo sia professionisti dello schermo, ovvero attori nati al cinema, come Arthur V. Johnson nel ruolo del padre; sia professionisti dello spettacolo con una vasta esperienza nel campo della scena popolare, come la figlia d'arte Florence Lawrence, passata giovanissima nelle file del cinematografo e qui nel ruolo della tentatrice; sia ancora Linda Arvidson (moglie di Griffith) nel ruolo della madre e la piccola Adele De Garde in quello della bambina. Ma soprattutto – pur in un anno cruciale per il percorso verso l'istituzionalizzazione del linguaggio cinematografico, di cui Griffith sarà il massimo protagonista – troviamo un'evidente commistione tra pose sceniche codificate e una gestualità tanto allusiva quanto ridondante, indispensabile per comunicare al pubblico sia l'avanzamento dell'azione, sia i percorsi psicologici intrapresi dai suoi protagonisti²⁵.

²⁴ Per l'esattezza, 16'16fps; cfr. P. CHERCHI USAI, *David Wark Griffith*, Il Castoro, Milano 2008.

²⁵ Un altro elemento in comune è dato dall'*emblematic shot* conclusivo, celebre per l'illuminazione di Billy Bitzer che fa risaltare le figure rispetto allo sfondo. Qui notiamo il trionfo dei gesti domestici: marito e moglie si stringono la mano indicando la figlia intenta a sfogliare un libro illustrato, mentre nel padre il fumo della pipa ha sostituito il vizio del bere.

Fra le prime, la supplica: quando padre e figlia vanno a teatro, la madre rimasta sola si inginocchia al centro della stanza, stringe al petto le mani giunte e solleva il capo, guardando verso l'alto (fig. 21). Nell'ambito della seconda, basterebbe evocare tutti quei momenti emblematici in cui il protagonista, seduto in platea, riconosce la propria storia in quella rappresentata sul palcoscenico e porta più volte la mano verso il petto, puntando il dito indice verso se stesso, poi verso la scena, poi di nuovo verso se stesso, passando da un'espressione sorridente a una seria, poi a una decisamente turbata, stringendo a sé la figlia, guardandola e abbracciandola, così da esteriorizzare senza mezzi termini il proprio travaglio psicologico e comunicare allo spettatore che gli obiettivi moralizzatori dello spettacolo teatrale sono stati raggiunti (figg. 22-23). Ma si confronti, anche, la gestualità del protagonista quando rientra a casa, la prima volta ubriaco, e la seconda dopo il teatro con la figlia, deciso a ravvedersi. In entrambi i casi, l'uomo si abbandona a gesti roboanti, bruschi movimenti di braccia, scoppi d'ira: la prima volta, in preda ai fumi dell'alcol, colpisce la zuppiera in tavola, e getta a terra un piatto; la seconda, infervorato dalla decisione di rinnegare l'alcol, colpisce una bottiglia di vino trovata sulla credenza, scaraventandola a terra con foga. Gestì del tutto simili, il cui significato è però reso diverso dalla capacità di adattare alla mutata situazione l'espressione sempre molto vivace degli occhi, le pieghe delle labbra, l'ultimo istante di un movimento delle braccia rivolto alla moglie o alla figlia.

Peraltro, anche lo spettacolo teatrale - che al pari di un film delle origini è qui privo di voce e di parola, nonché ridotto (e il caso di dirlo) ai minimi termini temporali - è messo in scena facendo necessariamente ricorso a una gestualità condensata e scattante: quando i cattivi compagni cercano di convincere il protagonista a seguirli in osteria, portano più volte il pugno chiuso verso la bocca, piegandosi all'indietro come se bevessero vino da un bicchiere (fig. 24); quando costui si rifiuta di seguirli, scuote lateralmente il capo con decisione, in segno negativo; quando cede, titubante, solleva il dito indice per significare che berrà un bicchiere solo; quando la moglie lo raggiunge, cerca invano di impedirgli di bere con rapidi gesti subito imitati dalla figlioletta che l'accompagna (figg. 25-26); quando infine l'uomo reagisce scaraventandola a terra, la donna si ritrae in una posa di dolore e di paura, portando più volte braccia e mani

verso la bocca e sopra il capo (fig. 27). E ancora, quando il protagonista è in preda agli spasmi del *delirium tremens*, strapazza con violenza tutto ciò che lo circonda – moglie, figlia, mobilia – per poi stramazza al suolo spalancando gambe e braccia, in un crescendo rapidissimo (figg. 28-29)²⁶.

Del resto, una perfetta raffigurazione esteriore delle emozioni più elementari, riconducibile alle espressioni caricature alle soglie del sonoro in *Show People*, si trova anche in un insospettabile film italiano successivo a quelli visti qui finora, *Il Natale di Cretinetti*, prodotto dalla Itala Film nel 1911 e interpretato dal celebre comico André Deed²⁷. In questa pellicola, il protagonista si reca a festeggiare il Natale dalla fidanzata carico di doni, lungo il tragitto urta un postino a sua volta carico di pacchetti, inavvertitamente ne raccoglie uno contenente tre flaconi di etere in grado di provocare la gioia, la paura e la rabbia (come ci spiega qui una didascalia) e giunto a destinazione urta anche il maggiordomo, rompendo così i tre flaconi da cui fuoriesce un fluido che invade l'intero edificio e provoca nei suoi abitanti le tre reazioni suddette. Le quali si manifestano attraverso un'esplosione dirompente di esuberanza fisica, unita a una gestualità assai varia in parte riconducibile ad alcuni tratti ricorrenti. La gioia, in particolare, si riconosce perché i personaggi talvolta bal-

²⁶ A proposito di *Drunkard's Reformation*, la lettura proposta da R. PEARSON, *Eloquent Gestures...*, cit., (secondo cui la cornice familiare sarebbe dominata da una recitazione «verosimile», diversamente dalle scene ambientate sul palcoscenico, dominate da una recitazione «istrionica») è duramente contestata, fra gli altri, da D. MAYER, *Acting in Silent Film. Which Legacy of the Theatre?*, in A. LOVELL, P. KRÄMER (a cura di), *Screen Acting*, Routledge, London / New York 1999. Qui possiamo notare che, dal punto di vista della gestualità, la posizione di Mayer è condivisibile e nulla, storicamente, ci autorizza a credere che Griffith volesse diversificare lo stile recitativo nelle due storie che compongono il film.

²⁷ In arte, fra l'altro e per l'appunto, Cretinetti; per i vari nomi assunti da André Deed si veda J. A. GILI, *André Deed. Boireau, Cretinetti, Gribouille, Toribio, Foolsbead, Lehman...*, Cineteca di Bologna / Le Mani, Bologna / Genova 2005. A proposito di *Il Natale di Cretinetti*, uscito in Francia con il titolo *Les trois flacons de Gribouille*, cfr. A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. 1911* (seconda parte), Biblioteca di Bianco e Nero/Centro Sperimentale di Cinematografia/Nuova Eri, Roma 1996; e F. KESSLER, S. LENK, *L'expression des sentiments dans la comédie des premiers temps*, in «La Licorne», n. 37, 1996.

lano, talaltra saltellano, più spesso scoppiano a ridere facendo oscillare il busto avanti e indietro, allargando le braccia e battendo le mani sulle cosce o, in alternativa, stringendole alle costole o al ventre. La paura si manifesta spesso con il tremolio di gambe e ginocchia, mentre le braccia vengono allungate in avanti – come per bloccare una minaccia imminente –, oppure vengono incrociate sul petto o ancora, in qualche caso, sollevate verso l'alto per proteggere la testa con gli avambracci. La rabbia, infine, assume tratti che vanno dai pugni chiusi accompagnati a violenti movimenti circolari delle braccia, fino a ripetuti colpi battuti contro il petto o – in particolare nei personaggi maschili – a veri e propri scoppi di violenza fisica.

Si tratta di una gestualità difficilmente assimilabile alla sola tradizione dei proutari di pose sceniche. Eppure è ugualmente assai efficace e soprattutto molto simile a quella esibita, nel 1901, dal protagonista di *The Countryman and the Cinematograph*. Quando vede la ballerina intenta a danzare, infatti, anche il campagnolo inglese nel gioire danza, saltella, alza le braccia verso il cielo e poi le riabbassa, battendo le mani sulle cosce mentre curva il busto in avanti²⁸; quando si spaventa vedendo il treno che avanza, prima di fuggire allunga le braccia davanti a sé come a voler allontanare la minaccia della locomotiva in arrivo (cfr. in particolare la fig. 7); quando si eccita davanti

²⁸ Cfr. F. KESSLER, S. LENK, «...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses.» *Réflexions sur l'universalité du geste dans le cinéma des premiers temps*, in R. CO-SANDEY, F. ALBERA (a cura di), *Cinéma sans frontières 1896-1918 Images across Borders, Nuit Blanches / Payot, Québec / Lausanne 1995*. Il titolo di questo studio riprende una frase con cui Sadoul commenta il film *La Partie d'Ecarté* (Lumière, 1895) e descrive i gesti di un domestico che osserva la partita a tresette sollevando le braccia e battendosi le mani sulle cosce; Sadoul giudica questa gestualità teatrale e artificiale, specie in contrapposizione al naturalismo del film, e la «giustifica» con l'origine meridionale del personaggio (interpretato dal vero domestico di Lumière, nato a Gonfaron, nel sud della Francia); cfr. G. SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, I, Denoël, Paris 1973; trad. it. di A. Blandi e G. Pignolo, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Einaudi, Torino 1965. Kessler e Lenk notano, fra l'altro, che questa «figura» del riso (cfr. *infra*) è probabilmente condivisa con la tradizione della scena popolare cui attinge il burlesque, fra cui la gestualità dei clown da circo. Qui si può aggiungere che, a dispetto dell'origine meridionale del domestico, i suoi gesti sono del tutto simili a quelli eseguiti dagli anglosassoni protagonisti di *The Countryman and the Cinematograph* e *Uncle Josh at the Moving Picture Show*.

ai gesti lascivi del marito malandrino, infine, spalanca le braccia e rivolge occhiate ammiccanti in direzione della macchina da presa, indicando lo schermo allo spettatore con cui suppone di condividere l'eccitazione. Il tutto sguaiatamente, con gesti ridondanti, che non solo duplicano ciò che il protagonista vede sullo schermo (la danza, il corteggiamento), bensì *ripetono* anche ciò che è supposto provare lo spettatore in sala (il timore di essere investito da un treno e l'istinto di proteggersi allungando le braccia in avanti)²⁹.

Due studiosi tedeschi, Frank Kessler e Sabine Lenk³⁰, hanno parlato di «figure» – studiando in particolare la «figura della disperazione», che ritorna con tratti gestuali ricorrenti anche in pellicole appartenenti a tre registri di «genere» diversi (*Aladin ou la lampe merveilleuse*, Pathé, 1906; *Le petit Tape Tapin*, Pathé, 1909; *Le Rêve de la fileuse*, Gaumont, 1907-1908). Tratti immediatamente riconoscibili, anche se non necessariamente identici, che nel caso della disperazione oscillano dalla contrazione del corpo mentre le mani si avvicinano alla testa, alla sua espansione quando le braccia si allargano (a ben vedere, non diversamente da come si muove la bambinaia in *Rescued by Rover*). Tratti, in ogni caso, che non richiedono la codifica di gesti precisi, quanto piuttosto il ricorso a una configurazione di movimenti relativamente stabili e indipendenti da un ordine preciso di esecuzione, che può variare di caso in caso.

È, insomma, una gestualità che sovrappone alla grammatica popolare ottocentesca l'elaborazione di un modo di muoversi che si configura come l'esito di un processo maturato in seno all'esperienza del cinematografo, dove la messa in scena di passioni ed emo-

²⁹ Per questa particolare gestualità ridondante, tipica dei film a buco di serratura o a strumento ottico, rimando a E. DAGRADA, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Clueb, Bologna 1998.

³⁰ Cfr. F. KESSLER, S. LENK, *Cinéma d'attractions et gestualité*, in J. A. GILL, M. LAGNY, M. MARIE, V. PINEL (a cura di), *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1995. Si veda anche F. KESSLER, S. LENK, *L'expression des sentiments dans la comédie des premiers temps*, cit., che usano il termine *stéréotypage* per designare figure mimico-gestuali atte a comunicare allo spettatore in modo semplice e diretto il tipo di sentimento, emozione o passione incarnato dall'interprete.

zioni viene sì modulata in base ai proutuari di pose sceniche più diffusi, ma è adattata alle esigenze di una recitazione imposta dalle peculiari circostanze di esecuzione.

Da un lato, quindi, assistiamo all'inevitabile ricorso alla tradizione delle pose, che poggia necessariamente su un repertorio codificato e affonda le radici nella manualistica più diffusa: è del 1901 la pubblicazione del manuale di Charles Aubert *L'art mimique. Suiivi d'un traité de la pantomime et du ballet*³¹, dove è possibile rintracciare non poche delle pose descritte prima (figg. 30-31-32). E di pochi anni successivi sono i primi proutuari scritti appositamente per il cinema: valga per tutti quello di Eugène Kress³², che prosegue la linea ideale di una codificazione di pose e gesti il più possibile esaustiva, pur riconoscendo al cinema l'esigenza di una certa qual fluidità. Non a caso, quando un film come *Show People* si permette il lusso di farne la caricatura – ironizzando sull'evidente matrice teatrale e manualistica delle pose fisse da «diva del muto», evocata tanto dalle smorfie di Marion Davis, quanto da quel fazzoletto usato dall'attrice a mo' di sipario – siamo già nel 1928, il «parlato» (non il sonoro) sta facendo capolino e la protagonista sa benissimo di non dover guardare in macchina, così come sa di poter ricorrere, esasperandoli, a tutti i vantaggi del primo piano.

Dall'altro, riscontriamo una dirompente flessibilità, la capacità di adattare il modo di muoversi alle necessità specifiche imposte dal nuovo mezzo, che alla gestualità degli interpreti chiede soprattutto la certezza di essere compresa dal pubblico. Il corpo degli attori, infatti, sa sempre e comunque di dover comunicare con chiarezza ciò che la voce non può dire; perciò lo simula in un condensato gestuale tanto più efficace quanto più è eccessivo e tanto più eccessivo quanto è minore il tempo a disposizione – come dimostra la manciata di secondi in cui si svolge *The Countryman and the Cinematograph*. Perché la posta in gioco è sempre e comunque l'immediata ricono-

³¹ C. AUBERT, *L'art mimique. Suiivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, E. Meuriot, Paris 1901.

³² Cfr. E. KRESS, *Le geste et l'attitude. L'art mimique au Cinématographe* (8e conférence), Comptoir d'Édition de Cinéma-Revue, Paris s.d. [1912].

scibilità di azioni, emozioni e passioni da parte dello spettatore in sala. Anche per questo è necessario poter agire senza la minima inibizione, come mirabilmente illustrano, in questo caso, le testimonianze degli attori³³.

Il denominatore comune è sempre, giocoforza, quell'*eccesso* imparentato con la sensibilità melodrammatica brooksiana evocata più volte. Anche perché è una gestualità in movimento, necessariamente sovraccarica, costantemente confrontata con le singolari condizioni di esecuzione elencate prima (assenza di parola e di codificazione in generi forti, brevità, distanza, interpellazione dello spettatore). Ma è pure un eccesso che, nella percezione dello spettatore del tempo, contribuisce a rendere la gestualità delle origini universale e soprattutto a colorarsi di verità. Perché «scoppiando» fuori dal corpo, come se non potesse farne a meno, diventa *vera*. Perché intercetta la convinzione che il corpo umano sia veicolo del «linguaggio naturale» dei sintomi, ovvero di quei segni fisici che possono soltanto attestare la verità³⁴. Una convinzione che viene da lontano³⁵, radicata com'è fin da tempi più remoti nella cultura occidentale e confluita, in vario modo, anche in buona parte della manualistica già evocata – gli stessi Aubert e Kress ne sono ferventi sostenitori³⁶. E che a quel tempo può solo arricchirsi della presunzione di «realità» attribuita al nuovo mezzo, essendo le stesse immagini filmiche percepite come vere.

³³ Cfr. F. LAWRENCE, in collaborazione con M. M. KATTERJOHN, *Growing Up with the Movies*, in «Photoplay», 7, n. 2, 1915, che insiste fra l'altro sui condizionamenti esercitati dalla necessità di rispettare i tempi imposti dalla brevità delle pellicole.

³⁴ Cfr. P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, cit.

³⁵ Si veda una disamina in F. KESSLER, S. LENK, «...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses...», cit. Si vedano anche i possibili legami tra questo aspetto e le teorie «emozionaliste» della recitazione, riconducibili a una delle scuole di pensiero antagoniste a quella inaugurata da Denis Diderot, in C. VICENTINI, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in R. ALONGE, G. DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, vol. II, Einaudi, Torino 2000.

³⁶ «Le langage d'action ou mimique est universel, les mouvements d'expression étant les mêmes chez les différentes races humaines», C. AUBERT, *L'art mimique...*, cit., p. 11.

EMOZIONI DI CELLULOIDE

Se il corpo non può mentire, ancor meno può farlo la sua immagine registrata sulla pellicola. Certo, a suo modo inscena verità indicibili; perché se il cinema muto non parla, quello delle origini non sa neppure scrivere. Il suo pubblico, del resto, non sa leggere. Ma sa interpretare la gestualità dei corpi.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 1-5 - *Show People* (*Maschere di celluloide*, King Vidor, 1928).



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

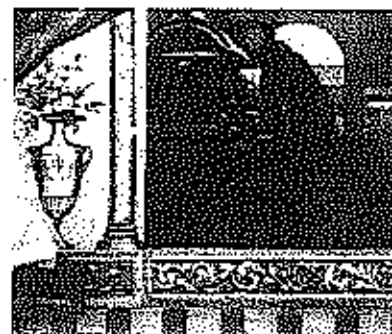


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

Fig. 6-11 - *The Countryman and the Cinematograph* (Robert William Paul, 1901).

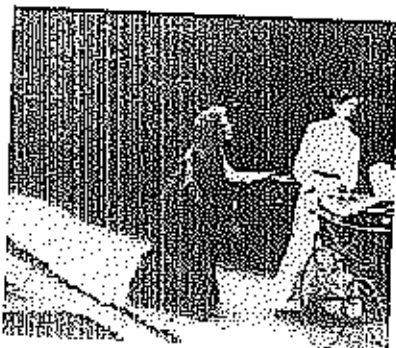


Fig. 12



Fig. 13

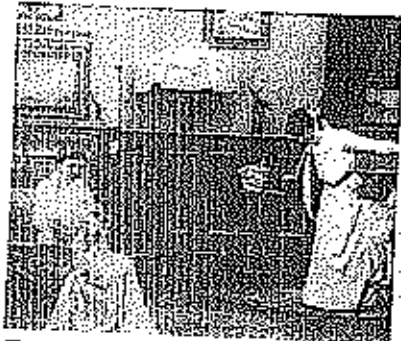


Fig. 14

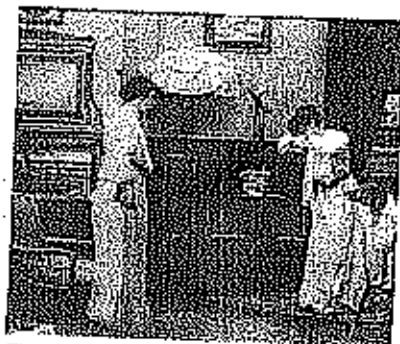


Fig. 15

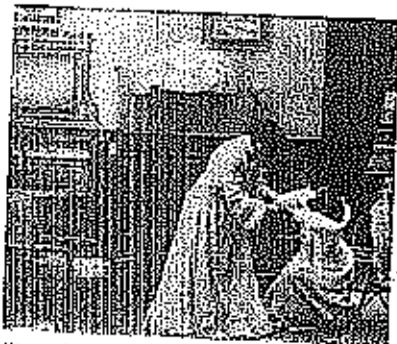


Fig. 16

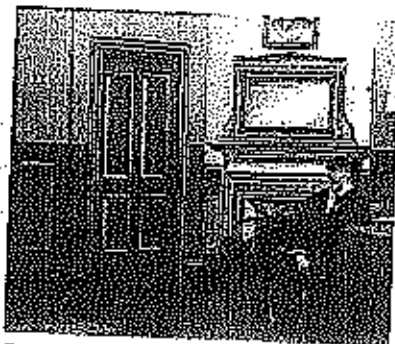


Fig. 17

Figs. 12-17 - *Rescued by Rover* (Hepworth, 1905).

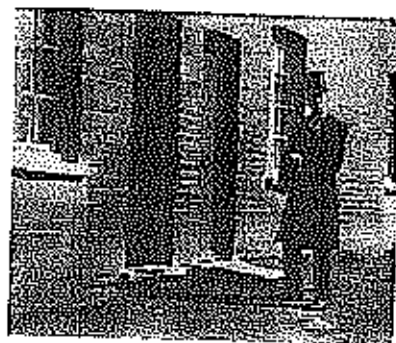


Fig. 18

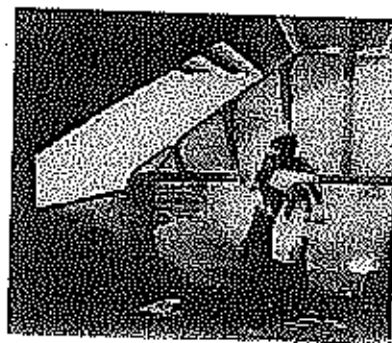


Fig. 19

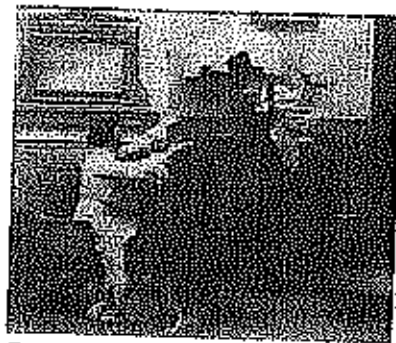


Fig. 20

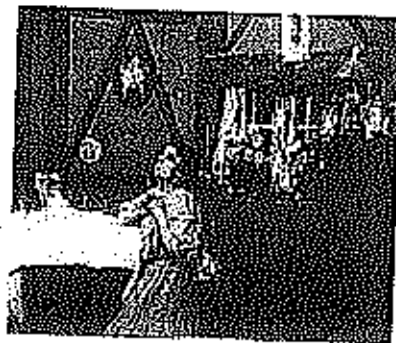


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Figs. 18-20 - *Rescued by Rover* (Hepworth, 1905).

Figs. 21-23 - *A Drunkard's Reformation* (David Wark Griffith, 1906).



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

figg. 24-29 - *A Drunkard's Reformation* (David Wark Griffith, 1909).



Fig. 30 - Rabbia



Fig. 31 - Dolore



Fig. 32 - Gioia

Figg. 30-32 - C. ALBERT, *L'art mimique. Suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, E. Meuricet, Paris 1901.