

Università degli Studi di Bergamo

DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO

Settore scientifico disciplinare: L-ART/06 – cinema, fotografia e televisione

Lorenzo Rossi

**FORME DELLA GESTUALITÀ NEL CINEMA:
UN PERCORSO NEL GENERE COMICO**

SUPERVISORE
Prof.ssa Barbara Grespi

XXVI Ciclo

ANNO ACCADEMICO 2012/2013

Indice

INTRODUZIONE	3
1. APPUNTI SUL GESTO CINEMATOGRAFICO	11
2. IL GESTO MECCANICO	19
2.1 <i>La catena di (s)montaggio</i>	19
2.2 <i>Il mito della macchina</i>	26
2.2.1 Uomini meccanici	28
2.3 <i>Taylorismi visivi</i>	34
2.3.1 La macchina e il futuro	35
2.3.2 L'attore biomeccanico	37
2.3.3 Il sedere di Charlot.....	43
2.4 <i>Il deserto e la città</i>	50
2.5 <i>La ruota della sfortuna.....</i>	59
2.5.1 Il buffone e il saltimbanco.....	62
2.5.2 Il teatro e la memoria	66
2.5.3 La palla e il cerchio	68
3. IL GESTO SPORTIVO	81
3.1 <i>La partita perfetta.....</i>	81
3.2 <i>Un comico d'"osservazione"</i>	84
3.3 <i>Waiting for Hulot.....</i>	87
3.3.1 Genesi di una maschera	88
3.3.2 Il mimo e l'acrobata	91
3.3.3 Tra circo e avanguardia	96
3.4 <i>La cultura sportiva.....</i>	101
3.4.1 Lo sport nell'arte.....	101
3.4.2 L'educazione fisica dell'attore.....	108
3.4.3 Tati sportif!.....	110
3.5 <i>Il servizio imprendibile</i>	114

4. IL GESTO BELLICO	129
4.1 <i>Man o'War</i>	129
4.2 <i>"Film und Foto"</i>	132
4.2.1 Il corpo ideologico	136
4.2.2 Spettacoli di massa	139
4.3 <i>Il periodico illustrato</i>	147
4.3.1 Signal	150
4.4 <i>Aposkopein</i>	156
4.4.1 Statue posing	156
4.4.2 Guardare lontano	160
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	169
BIBLIOGRAFIA	173
FILMOGRAFIA	185

Introduzione

Questo lavoro intende riflettere sul rapporto che le forme della gestualità attinenti al campo delle arti visive e del cinema nello specifico intrattengono con la nascita dell'epoca moderna. Negli anni Venti e Trenta del secolo scorso, in un periodo di forti tumulti politici e di grandi sommovimenti culturali, si registrò il consolidarsi di una vera e propria cultura della visualità: all'ampiamiento dei fenomeni visivi, si accompagnò la nascita di nuovi approcci ad essi, i cui importanti esiti sono ancora in fase di elaborazione. Nel corso di questi decenni vi fu un progressivo fiorire di numerose, e per certi versi imprescindibili, concettualizzazioni concernenti non soltanto il ruolo dell'arte – che con l'avvento delle avanguardie storiche stava inevitabilmente conoscendo una fase di completa risemantizzazione – ma anche il ruolo dell'individuo. In questo senso il concetto di gesto, connesso al tema della corporeità, e soprattutto di gesto cinematografico così come teorizzato e discusso in varie ambiti che qui prenderemo in considerazione, si pone quale strumento privilegiato di accesso al problema del soggetto moderno.

Nei capitoli che seguiranno si tenterà di tracciare un percorso, per lo più di impostazione critica e analitica, finalizzato a una mappatura dei saperi connessi al campo della gestualità in relazione alle arti visive. Soffermandoci soprattutto sul tema della corporeità, cercheremo di capire come e perché la storia del cinema e delle arti visive sia legata a doppio filo alla nascita e alla fisionomia dell'epoca moderna. Se da un lato il corpo quale espressione basilare del linguaggio non verbale dell'uomo, rappresenta lo strumento comunicativo primario a disposizione dell'individuo, dall'altro è anche il dispositivo per mezzo del quale nelle arti legate alla recitazione, e in special maniera nel cinema, si compie la mediazione con lo spettatore e ha origine l'atto performativo. L'approccio metodologico di questa ricerca si fonda proprio sulla messa a fuoco di questi due fattori. Le teorie della gestualità e della corporeità in campo cinematografico, così come le andremo a trattare, prendono origine a loro volta dalle discipline antropologiche che hanno analizzato le dinamiche e le possibilità espressive del gesto. Studiosi

e pensatori come André Leroi-Gourhan, Marcel Mauss e Marcel Jousse,¹ hanno infatti dato il via, nel corso del Ventesimo secolo, a una riflessione sulla gestualità nel suo insieme organica. In questo senso l'approccio teorico che più di tutti gli altri ha influenzato e dato avvio agli studi in questo campo, è senza dubbio quello sviluppato da Aby Warburg. Il contributo warburghiano, e in particolare il *Bilderatlas Mnemosyne* – datato 1929 e quindi situato temporalmente al centro del ventennio compreso fra le due guerre mondiali, sul quale ci concentriamo – è fondato sulla convinzione che il corpo umano conservi memoria delle passioni che lo animano attraverso le epoche storiche. E che queste passioni si rendano esplicite proprio in alcuni gesti particolari sopravvivenuti alla memoria volontaria dell'uomo e conservati in una sorta di inconscio collettivo. Warburg ha rintracciato queste “sopravvivenze” in numerose opere antiche e moderne che nell'*Atlante della Memoria* ha raccolto e ordinato secondo una disposizione tematica ben precisa. Proprio seguendo l'approccio warburghiano, il presente lavoro tenta di applicare la metodologia dello studioso tedesco, al campo del cinema.

Esiste infatti un corollario di gesti facenti parte della settima arte nei quali l'idea di una conservazione delle antiche passioni, così come immaginata da Warburg, pare esplicitarsi in modo sorprendente. E il corpo dell'attore, come facilmente immaginabile, nella patria del cinema, diviene il veicolo attraverso il quale tali gesti trovano la propria liberazione. Per questo motivo la ricerca si soffermerà sulle tecniche della recitazione e sulla formazione attoriale, ma anche sulle teorie legate al campo dell'esibizione scenica che proprio fra gli anni Venti e Trenta del Novecento vissero un periodo di grande fortuna. Verranno affrontati e descritti i saperi e le visioni innovative delle avanguardie che caratterizzano il periodo in questione, ma anche i contributi dei grandi demiurghi della recitazione teatrale e cinematografica come Vsevolod Mejerchol'd e Sergej M. Ėjzenštejn.² L'obiettivo è quello di far emergere l'importanza del ruolo dell'individuo

¹ Il contributo di questi studiosi verrà considerato soprattutto per quel che riguarda un'idea e una concezione del gesto trattata da una prospettiva antropologica ma tuttavia capace di considerare aspetti coinvolgenti forme sociali e culturali che molto hanno in comune con gli studi condotti nel campo delle arti visive. Per quanto riguarda Mauss facciamo riferimento al saggio “Le tecniche del corpo” contenuto in *Teoria generale della magia e altri saggi* del 1902, riguardo a Leroi-Gourahn ci rifacciamo al fondamentale *Il gesto e la parola* pubblicato fra il 1964 e il '65, mentre di Jousse abbiamo considerato il celebre *L'antropologia del gesto* uscito, postumo, solo nel 1974.

² La teoria della biomeccanica mejerchol'diana elaborata in campo teatrale sarà presa come principale riferimento, anche per quel che riguarda il suo approdo al cinema perfezionato da Ėjzenštejn, tuttavia daremo conto anche delle altre principali teorie sulla recitazione affermatesi a partire dalla nascita del cinema. Come quella legata all'eccentrismo della Feks di Trauberg e Kozincev, ma anche i precedenti metodi teorizzati da François Delsarte in campo teatrale, musicale e della danza. E poi gli studi sul mimo

quale figura ambivalente e contraddittoria della nascente società di massa e quale protagonista (e allo stesso tempo antagonista) dell'ingresso di tale società nell'epoca moderna. Perché l'attore cinematografico, mai come nel periodo in questione, si trovò a rappresentare il tipo umano universale e a porsi quale referente del sostrato culturale che permeava la società stessa.³ E divenne l'incarnazione eidetica, materica e corporea degli stimoli visivi che il mondo moderno consumava in maniera incessante sotto forma di immagini. E proprio le immagini, per la prima volta capaci, tramite i nuovi mezzi di informazione e diffusione, di arrivare ovunque e presso pubblici sempre più ampi, contribuirono a costruire una nuova e variegata cultura visiva. Una rinnovata sensibilità per gli input derivanti dalle forme d'arte legate al visuale, all'interno della quale il cinema, soprattutto nelle sue manifestazioni più popolari, recitava la parte del leone. In particolare il cinema di genere comico, data la popolarità di cui godeva e per via della sua natura legata a forme gestuali largamente standardizzate, è parso lo strumento più indicato per andare al fondo della ricerca. Il periodo del muto, inoltre, ci permette di concentrare l'analisi su un momento in cui la recitazione, senza l'ausilio della parola, divenne completamente dipendente dal gesto. Del resto è sufficiente osservare le modalità espressive che gli attori comici protagonisti dell'era della *slapstick comedy*⁴ adottano per “muoversi sullo schermo” per comprendere quanto l'esasperazione parossistica attraverso la quale essi agiscono, sia il linguaggio primario della comicità stessa. E non è casuale, né errato, parlare di linguaggio pur facendo riferimento a elementi legati all'universo corporeo quali sono i gesti: perché è prerogativa del cinema muto supplire con quella che potremmo definire una “enunciazione prossemica”, all'espressività del linguaggio verbale. Va da sé che in tale contesto, attraverso il corpo, l'attore del muto sia in grado di dar vita a un vero proprio alfabeto entro il quale alle lettere si sostituiscono gesti universalmente riconoscibili e comprensibili (a ben vedere molto di più che nel linguaggio verbale stesso, essendo i gesti movimenti capaci di veicolare e dare corpo a emozioni, valori, azioni e pensieri talmente universali da superare le barriere

inaugurati da Étienne Decroux, sino ad arrivare ai contributi dati dalle più importanti scuole e accademie sorte fra Europa e Stati Uniti nel corso del Novecento.

³ La considerazione dell'attore quale incarnazione dell'uomo contemporaneo soggetto alla rappresentazione dell'universale umano cui è chiesta «non unicità, ma evidenza» è stata avanzata e lucidamente argomentata già da Ernst Jünger in *L'operaio Dominio e forma* del 1932.

⁴ Sulla *slapstick*, fra gli innumerevoli studi ad essa dedicati, cercheremo di selezionare i più urgenti e di considerare e isolare i più recenti contributi scientifici. Fra gli altri l'interessante *The Body in Hollywood Slapstick* di Alex Clanton del 2007.

sintattiche e morfologiche delle lingue scritte e parlate). Questo aspetto, che approfondiremo strada facendo, è basilare al fine di supportare le teorie che stanno alla base dello studio. E se pare corretto sostenere che gli anni in cui l'attore cinematografico esprime al massimo delle potenzialità il proprio sapere scenico sono quelli in cui il cinema muto elabora una propria presa di coscienza all'interno delle avanguardie storiche europee, e quindi gli anni Venti e Trenta del Novecento, è altrettanto vero che il filone comico facente capo alla settima arte si impone all'attenzione dello studioso (ma anche dello spettatore sia coevo che successivo) come un costrutto dalle innumerevoli influenze e dalle infinite connessioni con il mondo circostante. I protagonisti della *slapstick* inoltre, agendo e vivendo in situazioni perennemente a rischio e confrontandosi con un mondo pericoloso e pieno di avversità, nascondono dietro alle maschere comiche e alle vicende umoristiche delle quali si rendono interpreti, un destino profondamente tragico e doloroso che la comicità rivela in maniera discreta e quasi inconsapevole.

Sulla base di queste considerazioni, la ricerca si pone quindi l'obiettivo di rendere esplicito come il corpo dell'uomo moderno, incarnato simbolicamente dall'attore cinematografico, viva di passioni, emozioni e sensazioni che oltre a essere derivate da una memoria antica sono anche cariche di un *côté* drammatico non sempre avvertibile a un primo sguardo. Quasi che nella comicità degli albori dell'epoca moderna si nasconda qualcosa che contravviene lo statuto stesso sia del concetto di comico che di quello di moderno. Una contraddizione che risiede proprio negli atteggiamenti che gli eroi di tali forme di comicità vengono ad assumere nei confronti del mondo che li circonda. Costantemente sospesi fra la dinamicità e il vivace vitalismo che sono tipici di un nuovo e diverso atteggiamento dello stare-nel-mondo e le difficoltà, le trappole e le insidie che da tale situazione derivano, essi, dietro un'apparente ed elementare impianto umoristico, divengono, in ultima analisi, l'incarnazione di una sconfitta. Quella della società dei consumi, della rivoluzione della tecnica e della mediatizzazione delle passioni e degli istinti collettivi. Una dolorosa presa di coscienza che emerge dunque nella natura cangiante e polisemica dei gesti dei quali si rendono interpreti gli attori dei film dei quali ci occupiamo. Attraverso la rilettura di alcune pietre miliari del cinema comico e all'analisi di tre specifiche forme di gesto vedremo, infatti, come un momento tanto cruciale come quello della nascita dell'epoca moderna, sin dal principio, abbia cono-

sciuto una genesi per nulla semplice ma al contrario ricca di ostacoli, di dolorosi sacrifici e costellata di vittime coscienti e inconsapevoli.

La parte iniziale del lavoro consiste in una panoramica delle più influenti teorie contemporanee incentrate sulla questione del gesto cinematografico. Muovendoci attraverso le principali nozioni che hanno affrontato il tema della gestualità in relazione alle arti visive fondate sulla recitazione, cercheremo di illustrare l'impianto teorico della ricerca e di proporre gli strumenti più idonei per la comprensione della successiva analisi testuale. Partendo dalle considerazioni di Giorgio Agamben⁵ sul gesto quale espressione corporea delle patologie nervose e seguendo il percorso condotto da Rae Beth Gordon che sulla stregua di tali concetti basa il proprio studio della storia della comicità cinematografica dalle origini fino a Jerry Lewis, cercheremo di definire l'orientamento metodologico della ricerca. Mentre approfondendo le dottrine filosofiche e gli studi inerenti le questioni della modernità in campo sia sociale che artistico e culturale elaborate soprattutto da Walter Benjamin ma anche da Ernst Jünger nel primo dopoguerra e riprese da Gilles Deleuze negli anni Settanta, metteremo in luce l'inquadramento sia teorico che storico della ricerca. Arrivando infine a considerare i più recenti apporti filosofici sul tema sviluppati da Jonathan Crary e Pasi Väliaho.

Il secondo capitolo tratterà lo studio del "gesto meccanico". Partendo da una famosissima sequenza di un film di Charlie Chaplin, *Modern Times* (1932), proveremo a capire come la gestualità dell'uomo moderno – nella pellicola in questione Chaplin interpreta un operaio addetto alla catena di montaggio – sia stata influenzata dal rapido avvento della tecnologia e della meccanizzazione del lavoro. La sinergia fra l'elemento macchina e lo statuto tecnologico del cinema, sul quale ci concentreremo, e l'ideale tecnicistico e innovatore delle avanguardie che videro nella macchina un elemento dal grande potenziale, ma anche di enorme ambiguità, saranno considerati nel loro intrecciarsi con le dinamiche legate al tema della corporeità. Il forte interesse verso gli automatismi corporei, la fantascienza e l'avvento dell'automa e dell'uomo meccanico come laboratori di un vero e proprio immaginario legato al potere delle macchine, ne sono gli esempi più significativi. Vedremo poi come il gesto meccanico e ripetitivo dell'operaio

⁵ Oltre al fondamentale saggio *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, sulle questioni della gestualità, di Agamben saranno considerate anche le riflessioni intorno al pensiero di Guy Debord contenute in *Guy Debord (contro) il cinema*, ove i temi concernenti la massificazione dell'industria cinematografica e l'avvento della società del consumo sono affrontati da un punto di vista sia storico che filosofico.

addetto alla catena di montaggio, espressione quasi antonomastica dell'avvento dell'industria meccanizzata, sia in realtà un movimento che affonda la propria memoria nell'antichità avendo a che fare con la nostra storia evolutiva. Attraverso un lavoro di analisi testuale dalle profonde radici antropologiche andremo a cogliere le connessioni fra alcune delle analisi che Warburg conduce ne "Il rituale del serpente" in merito ai riti magici e animisti degli indiani Hopi dell'America settentrionale e il gesto dello stringimento dei bulloni dell'operaio Charlot presso il rullo trasportatore della grande fabbrica metropolitana. Ma seguendo il celeberrimo "viaggio" di quest'ultimo attraverso gli ingranaggi e le ruote dentate delle enormi macchine dello stabilimento, esplicheremo anche come le sfortunate vicende del personaggio chapliniano trovino tramite il gesto – in questo caso l'arco acrobatico, che trasforma la verticalità dell'asse corporeo in circolarità – le proprie radici culturali nelle rappresentazioni di epoca medievale e rinascimentale della ruota della fortuna. Un oggetto di forma tondeggiante, cioè, al quale aggrapparsi per ottenere i favori della buona sorte. Nel nostro caso un'evidente metafora della difficile situazione dell'operaio, antieroe della modernità, costretto a ripetere senza soluzione di continuità i propri gesti al fine di non restare sopraffatto o, peggio, inghiottito dalla macchina stessa. Sempre meno, quest'ultima, ideale tecnologico-futuristico e sempre più altare sacrificale del mondo moderno.

Al centro del terzo capitolo si troverà invece il "gesto sportivo". Lo sport e il cinema, forse i più grandi fenomeni di massa del Novecento, coronano il proprio incontro, a cavallo della Seconda guerra mondiale, tramite un vero e proprio fiorire di pellicole a tema sportivo. Il gesto che riassume questo potente connubio è quello di un grande eroe della comicità degli anni del secondo dopoguerra: Jacques Tati. Praticamente un comico del muto sopravvissuto al sonoro, Tati, che si forma nei teatri e nei cabaret della Parigi degli anni Venti e Trenta, è l'erede per eccellenza della *slapstick comedy* hollywoodiana e suo migliore interprete tardivo. La sua visione della modernità come punto di rottura della parabola decadente del mondo borghese, si esplicita nella rappresentazione della sua maschera più famosa, Monsieur Hulot: inadeguato e impacciato cittadino della metropoli degli anni Cinquanta e Sessanta, incapace di adattarsi agli stigmi di un mondo che va di corsa. Solo attraverso lo sport, e una partita di tennis ammantata di una comicità amara e dolente, egli trova la propria rivincita. Il gesto del servizio di Hulot nella partita di tennis di *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953), tanto simile alla fotografia

del golfista con la mazza alzata sopra la testa che nella tavola n. 79 di *Mnemosyne* Warburg mette di fianco dell'immagine del carnefice decapitatore che alza la spada prima di giustiziare la propria vittima, è un movimento dalla fortissima carica tragica e funerea. Non solo perché portatore di morte e metafora di una riappropriazione degli istinti più feroci da parte del mite uomo della strada, ma anche perché essendo una posa assunta da uno sportivo, amplifica il proprio significato. Il corpo dell'atleta infatti, ricorda Warburg, è corpo che si mette in mostra e che cristologicamente si offre al sacrificio tramite la propria ostensione.

L'ultimo capitolo è dedicato allo studio del "gesto bellico". La guerra infatti oltre a essere stata, durante la prima metà del secolo scorso, una costante per la vita degli uomini e delle donne di tutto il mondo, è stato anche l'evento che ha aperto e chiuso il ventennio sul quale ci siamo concentrati. E l'immaginario bellico che si è imposto dopo la fine della Grande Guerra ha influenzato abitudini, costumi, mode e comportamenti della società degli anni Venti e Trenta in numerosi campi e a diversi livelli culturali. A essere pesantemente influenzato dall'immaginario legato alla guerra fu anche il corpo. Il soldato divenne l'incarnazione di un ideale e uno strumento di propaganda nazionalista al servizio della conflittualità fra i Paesi belligeranti, e ad esso vennero associati simboli e rappresentazioni ideologiche di portata globale. Il gesto che abbiamo scelto per addentrarci nell'analisi del gesto bellico è quello dell'*apokopein*⁶ compiuto da Buster Keaton nel film *The Goat* (1921) e in altre numerose pellicole da lui interpretate. Nel film citato Keaton assume le sembianze della statua di un generale in battaglia per mimetizzarsi e nascondersi agli occhi di un poliziotto che lo sta inseguendo. Assimilandosi a una scultura egli, forse inconsapevolmente, entra in contatto non solo con una congerie di saperi e discipline della recitazione – su tutti quelle teorizzate da François Delsarte – che vedono nella statua un modello da imitare per l'affinamento delle proprie capacità recitative, ma stabilisce anche una forte connessione con un simbolo appartenente, ancora una volta, ai territori dell'arte antica. Un simbolo che vive di passioni tragiche e dolorose come quelle veicolate dalla guerra e che fa del corpo il medium attraverso cui esplicitare, pur in un contesto umoristico, tali amare implicazioni. Contravvenendo per

⁶ Con *apokopein* si fa riferimento al gesto di portare la mano alla fronte come protezione per gli occhi, a seguito dell'intenzione di guardare qualcosa o qualcuno in lontananza. È uno degli *schemata*, ovvero dei gesti standard per la rappresentazione di un eroe o di una divinità, dell'arte greca. Il suo significato specifico sarà oggetto d'analisi nella parte finale di questo studio.

un attimo al dinamismo vorticoso della propria natura recitativa, inoltre, Keaton mette in scena nel modo più esplicito la sconfitta e la definitiva resa dell'idea positivista che si nasconde dietro alla concezione modernista della guerra.

1. Appunti sul gesto cinematografico

Il presente studio si fonda su un approccio metodologico legato alle teorie riguardanti il gesto cinematografico. Le forme della gestualità connesse alla patria del cinema sono state trattate a diversi livelli da alcuni dei più eminenti studiosi nel campo della cultura visiva contemporanea. E rappresentano uno degli argomenti nodali dei *visual studies* più recenti. Per consentire un accesso più agevole agli aspetti teorici che stanno alla base di questa ricerca, e al fine di proporre gli elementi più idonei alla comprensione delle specificità analitiche dello studio, appare fondamentale approfondire nella maniera più esaustiva possibile alcuni punti riguardanti il concetto di gesto cinematografico. Sia nel tentativo di fornirne una definizione, sia nell'interesse di presentare una panoramica dei più importanti studi che nel campo della settima arte ne hanno affrontato l'analisi.

Il gesto è definibile, in prima analisi, come un movimento della mano, del braccio, o del capo atto a sottolineare uno stato d'animo, un'intenzione o un proposito; come una movenza che esegue una particolare azione oppure, ancora, come puro movimento, che può significare di per sé un momento di immediatezza creativa.⁷ Tuttavia, secondo altre definizioni – fra cui quella dell'*Oxford English Dictionary*, per il quale il gesto non è semplicemente un movimento corporeo, ma «un modo di portare il corpo» –, il gesto è identificabile come un elemento facente parte di un'intenzione che esula dall'aspetto meramente comunicativo e che a che fare con l'espressività soggettiva. Da una prospettiva puramente antropologica quanto riportato nella definizione è assolutamente condiviso, André Leroi-Gourhan per esempio afferma che il «valore del gesto umano non risiede [...] nella mano, la cui condizione sufficiente è di essere libera durante il cammino, ma proprio nel cammino verticale e nelle sue conseguenze paleontologiche nello

⁷ Cfr. Ruggiero Romano (a cura di), *Enciclopedia Einaudi*, vol. VI, Einaudi, Torino, 1997, p. 775.

sviluppo dell'apparato cerebrale»,⁸ e mentre Michel Serres sostiene che il gesto è l'elemento che denota una separazione fra l'individuo e i suoi automatismi genetici,⁹ Pasi Väliaho dichiara come esso «p[ossa] [...] essere visto come una modalità molto semplice di distanziamento e separazione. Invece di essere soltanto un mezzo di comunicazione, esso crea un significato o un "sentimento" di demarcazione, cioè un processo vitale di psicogenesi alla fonte della vita».¹⁰

Esulando dal contesto antropologico, e spostando la comprensione al livello dell'espressione artistica, tuttavia, il gesto assume una valenza molto più precisa e il suo ruolo, in tale prospettiva, arriva ad interessare le questioni riguardanti il tema della corporeità. Gli studi più influenti in quest'ottica sono senz'altro quelli condotti da Aby Warburg nella prima metà del Novecento. Con il *Bilderatlas Mnemosyne*, l'ultimo lavoro rimasto incompiuto, Warburg ha cercato di dimostrare, attraverso un meticoloso lavoro sulle immagini, come alcuni gesti contenuti nelle opere d'arte della classicità da lui studiate per decenni, siano quasi dei recipienti di una memoria universale capaci di sopravvivere alle epoche storiche. Il suo studio si proponeva di mettere in evidenza quanto un diverso approccio nei confronti della storia dell'arte antica, soprattutto classica e rinascimentale, considerata come uno strumento di evocazione di passioni e sentimenti umani, potesse porre in relazione il fruitore, così come lo studioso, con l'opera d'arte intesa non più come un elemento la cui significanza si riducesse ed esaurisse nel semplice istante della sua creazione, ma la cui consistenza potesse consentire di avere accesso alle condizioni storiche del suo passato e del suo futuro. Una modalità di comprensione dell'opera artistica che anche Walter Benjamin avrebbe, a sua volta, conosciuto e sperimentato in quegli stessi anni, immagazzinandone gli elementi fattuali dell'esperienza metodologica, così da trarne importanti spunti per la propria idea di "fare storia". Così si sarebbe espresso, pochi anni più tardi, il filosofo a proposito della critica artistica:

«il fatto è che [la struttura artistica di un'opera] può ben cambiare con lo sguardo di epoche successive. Definire il suo significato in relazione alla struttura sociale del suo momento d'origine significa dunque [...] definire, at-

⁸ André Leroi-Gourahn, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1995, p. 283.

⁹ Cfr. Michel Serres, *Récits d'Humanisme*, Éditions le Pommier, Paris, 2006, p. 136-137.

¹⁰ Pasi Väliaho, *Mapping The Moving Image – Gesture, Thought And Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, p. 17. (trad. nostra)

traverso la storia dei suoi effetti, la sua capacità di dare alle epoche storiche più remote e dissimili un accesso all'epoca del suo momento d'origine»¹¹

Sullo stesso tema anche Marcel Jousse, probabilmente del tutto estraneo alla dottrina warburghiana, espresse negli stessi anni importanti teorie che, pur non addentrandosi nei terreni della critica d'arte, postulavano una forte identità mimetica fra gesto e cultura: «è la tendenza a stereotipare i gesti dell'Anthropos – diceva Jousse – che porta dal “concretismo” all’“algebrismo” e, per pigrizia, verso l’“algebrosi”»; peraltro è grazie a questa tendenza che si forma l'armatura che funge da legame tra le generazioni e che costituisce le mentalità e le culture. Per tale motivo il formulismo è fonte di vita per un popolo quando dà origine a formule viventi, portatrici di realtà». Il formulismo di cui parla Jousse mostra fra l'altro una forte connessione, anche lessicale, con il concetto basilare dell'approccio metodologico di Warburg legato alla teoria del gesto: quello della *Pathosformel*. Con tale termine egli intendeva designare quei gesti e quelle movenze fissate sulla tela o nei complessi scultorei dell'arte antica che, nate da forme di rappresentazione delle passioni d'ispirazione classica e rinascimentale, “migravano” nelle successive culture per rappresentare sempre le stesse specifiche condizioni psicologiche. L'esempio più calzante di *Pathosformel* è la rappresentazione corporea rilevabile nel gruppo scultoreo del Laocoonte, il complesso marmoreo che, sin dal suo ritrovamento nel 1506, suscitò importanti influenze culturali, studi e derivazioni stilistiche in molta dell'arte successiva sino all'epoca contemporanea. Riproposizioni della postura di Laocoonte e dei suoi due figli, tragicamente stritolati dai serpenti marini di Poseidone, trovano oggi posto non solo nell'arte plastica ma anche nella letteratura, nel cinema e persino nei fumetti. Georges Didi-Huberman ha recentemente formulato un'ipotesi secondo la quale la parola *Pathosformel*, essendo un termine formato da due sostantivi differenti, “pathos” e “formula”, possa essere ricollegato, ponendo attenzione specialmente sul primo dei due elementi che formano la parola, al concetto di patologia, intesa quest'ultima, come campo d'indagine della scienza medica. Secondo Didi-Huberman Warburg, nella teorizzazione della sua personale storia dell'arte, utilizzerebbe proprio la patologia come metro per costruire una scienza del pathos antico, cercando di capire

¹¹ Walter Benjamin, citato in Kurt W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in Kurt W. Forster - Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano, 2002, p. 39.

quale destino avesse potuto avere tale concetto nell'arte italiana del rinascimento.¹² Ed è per questo che «il concetto di *Pathosformel* – dice il filosofo francese – è apparso così cruciale per questa storia dell'arte nel processo durante il quale essa si stava reinventando. Da un certo punto di vista, la *Pathosformel* ha riportato il Rinascimento del XV sec. alla sua originaria forma di violenza patetica».¹³

Il tema del patologico acutamente evidenziato da Didi-Huberman rappresenta in effetti uno dei punti nodali legati alla questione del gesto in relazione all'arte visiva. Fra le dottrine della recitazione sorte nel periodo delle avanguardie novecentesche e che sviluppano teorie legate soprattutto al campo cinematografico, infatti, comincia a farsi strada l'idea dell'esistenza di una reale “scienza del corpo”, ovvero un sistema di saperi che considera il corpo umano uno strumento per l'esibizione scenica dalle ricche potenzialità. Motivo per il quale, specialmente nella Russia sovietica e presso i grandi teorici della recitazione come Mejerchol'd, Ejzenštejn o Kulešov, ma anche nelle discipline e nei sistemi applicati di formazione attoriale dei precedenti François Delsarte (i cui lavori sono stati ripresi e approfonditi da Genevieve Stebbins), Émile Jaques-Dalcroze, Steele MacKaye, della Denishawn School of Dancing and Related Arts, fino ad arrivare a Stanislavskij, Strasberg e all'Actor Studio, il corpo divenne un vero e proprio oggetto di studio. Uno studio indirizzato non soltanto all'apprendimento dei repertori recitativi, ma anche alla natura anatomica dell'organismo umano. Il gesto in quest'ottica rientra in quella concezione – che è per esempio della biomeccanica – per la quale la recitazione è soprattutto un esercizio imitativo e un'attivazione del corpo scaturente da repertori precostituiti. Ma il “repertorio gestuale”, non è uno strumento appartenente al solo attore (teatrale o cinematografico) ma tipico anche di un'altra grande disciplina artistica basata sulla performance e storicamente precedente a tutte le altre: la danza. Nella danza, infatti, come nella recitazione, la possibilità di far ricorso a un repertorio di movimenti e di mezzi espressivi ben determinati, è un elemento che accentua il movimento meccanico dell'interprete, concepibile, in quest'ottica, quasi come un manichino automatizzato in grado in ogni momento di impiegare le forze dinamiche del corpo senza far quasi ricorso alla propria memoria volontaria. Secondo la definizione contenuta

¹² Cfr. George Didi-Huberman, “Knowledge: Movement (the Man Who Spoke to Butterflies)” in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, New York, 2004, e anche, sempre di Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

¹³ *Ivi*, p. 15, (trad. nostra).

nell'“Enciclopedia Einaudi”, il gesto nella danza ha la funzione di un qualcosa che cerca di ristabilire «un legame che è stato reciso dal linguaggio – e sarebbe per questo – stato a lungo concepito come il primo linguaggio dato dalla natura. Si potrebbe per tanto vedere nella danza la codificazione, la sistematizzazione, la ripetizione di una reazione contro il simbolico che viene a interpersi fra gli uomini e fra questi e il mondo. Come la liturgia, così la danza vive del fallimento di tale tentativo, condannato a essere ripetuto. Ciò avviene secondo due tendenze che, per esempio, nella storia del balletto occidentale, si alternano come se il fallimento dell'una suscitasse l'altra, così di seguito».¹⁴ Il significato che la danza assume in questi termini, dunque, oltre a presentare legami con forme di rappresentazione che trascendono le convenzioni dell'arte dello spettacolo occidentale, designa in maniera importante quelle che sono le peculiarità e i significati esteriori del repertorio e del gesto, nella forma in cui essi sono pertinenti a questo studio. Giorgio Agamben sostiene, a questo proposito, che nel considerare i movimenti standardizzati della danza, non vi sia nulla di più fuorviante che immaginarsi una sfera di mezzi rivolti a uno scopo specifico, e che il gesto del danzatore debba essere inteso come un movimento che ha dentro se stesso il proprio fine: «se la danza è gesto, è perché essa non è invece altro che la sopportazione e l'esibizione del carattere mediale dei movimenti corporei. *Il gesto è l'esibizione di una medialità, il render visibile un mezzo come tale*».¹⁵ Sarebbe dunque a dire, che la danza risolve nella plasticità delle forme a cui dà origine, attraverso il corpo del ballerino, la propria ragion d'essere, mentre il gesto, concepibile come forma pura, scevra da possibili manipolazioni e rielaborazioni formalistiche, diviene un mezzo che si emancipa dalla relazione con un fine predeterminato.

Sempre Agamben, inoltre, riconduce tali elementi dinamici del movimento corporeo al tema medico e patologico cui accennavamo. E stabilisce un'importante connessione fra il gesto, la malattia nervosa e la nascita del cinema. Il filosofo accenna agli esperimenti neurologici che Gilles de la Tourette, svolse, a metà del Diciannovesimo secolo con alcuni pazienti. Proprio negli anni in cui Eadweard Muybridge, all'Università della Pennsylvania, servendosi di ben ventiquattro obiettivi fotografici, realizzava importanti studi sulla possibilità di catturare i movimenti umani e animali attraverso l'occhio meccanico della macchina fotografica, infatti, in Francia, Tourette

¹⁴ Ruggiero Romano (a cura di), *op. cit.*, p. 789.

¹⁵ Cfr. Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, p. 51.

analizzava con strumenti e metodi strettamente scientifici, i disturbi del movimento che già Charcot, prima di lui, aveva tentato di studiare e catalogare come disfunzioni di carattere neurologico. In quella che Agamben definisce una «profezia del cinematografo»,¹⁶ Tourette, realizza con il metodo scientifico, una sorta di mappatura figurativa del gesto attraverso il corpo: steso un rotolo di carta bianca da parati lungo circa sette otto metri e largo cinquanta centimetri e inchiodatolo al suolo, egli lo divide a metà nel senso della lunghezza con una linea tracciata a matita e, successivamente, dopo aver cosperso le piante dei piedi dei suoi pazienti con della polvere di ferro, fa camminare ognuno di loro lungo la direttrice tracciata dal lenzuolo. Le impronte lasciate permettono a Tourette di trarre indicazioni rispetto all'andatura scomposta dei malati sulla base di parametri differenti (lunghezza del passo, scarto laterale, angolo di inclinazione), ma allo stesso tempo risultano utili ad ottenere un incameramento visivo della continuità dei movimenti corporei. Ovvero quelle orme sono in grado di farsi immagini dialettiche, di essere allo stesso tempo gesti immutabili e impressioni dinamiche. Tutto questo mette in evidenza in maniera molto chiara, anche attraverso il riscontro visivo, quale sia il tipo di compenetrazione esistente tra le pratiche gestuali e i complessi dei movimenti corporei umani o animali con le peculiarità specifiche dell'immagine cinematografica. In altri termini, l'esperienza descritta, è capace di delineare un sostrato teorico che illustra in modo netto come la cinematografia, specialmente nella sua messa in scena di collezioni gestuali, fisiche e corporee – pensiamo alla definizione di danza, vista poco sopra, come l'esibizione, attraverso il gesto, di un legame che è stato reciso con il linguaggio – divenga un luogo privilegiato ove la sopravvivenza delle passioni e degli atteggiamenti espressivi dell'antichità, trovano la propria liberazione. È ancora Agamben a stabilire in modo esauriente questa connessione, attraverso la messa in relazione del gesto come puro spettacolo fisico e il carattere mediale di cui allo stesso tempo esso si riveste, con le teorie di Gilles Deleuze esposte nell'opera "L'immagine movimento". Il filosofo francese, nella definizione della *images-mouvement*, aveva infatti sostenuto come il cinema, in quanto illustrazione ed esibizione cinetica del reale, è costituito di immagini che «non sono né *poses éternelles* (come le forme del mondo classico) né *coupes immobiles* del movimento, ma *coupes mobiles*, immagini esse stesse in movi-

¹⁶ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 45.

mento».¹⁷ Questo porta Agamben ad affermare che «ogni immagine è animata da una polarità antinomica: da una parte essa è la reificazione e il cancellamento di un gesto, dall'altra ne conserva intatta la *dynamis* (come nelle istantanee di Muybridge e in una qualsiasi fotografia sportiva). La prima corrisponde al ricordo di cui si impossessa la memoria volontaria, la seconda rimanda sempre al di là di se stessa, verso un tutto di cui fa parte».¹⁸ Vale a dire che l'elemento in grado di ripristinare le immagini del movimento dinamico, il mezzo capace di «riportare indietro le immagini alla patria del gesto» è soltanto il cinema. Non è solo Agamben a lavorare seguendo questa connessione fra gesto e immagine in movimento. Se Pascal Bonitzer nel 1981 sosteneva che la moneta unica del cinema durante i suoi primi anni, sia stata quella del gesto, anche Rae Beth Gordon ha recentemente rilevato l'intima relazione fra il cinema delle origini, la patologia e i gesti nervosi, dimostrando attraverso un'attenta analisi del cinema comico dell'era del muto, come l'immagine cinematografica produca un'esibizione corporea dell'estetica tecnologica.¹⁹ Mentre sullo stesso tema si è espresso anche Jonathan Crary, il quale a proposito delle problematiche connesse ai gesti nervosi e alla rappresentazione cinematografica, ha osservato come «tutto ciò a cui ci riferiamo in modo familiare come, per esempio, film, fotografie e televisione sono elementi transitori all'interno di un sequenza accelerata di sbilanciamenti e obsolescenze, parte delle operazioni deliranti di modernizzazione».²⁰ Introducendo anche il problematico rapporto fra mezzo cinematografico, gesto e modernità che sta alla base di questo studio. Väliaho, dal canto suo, nel tentativo di una mappatura e conseguente definizione dell'immagine in movimento, asserisce come quest'ultima sia del tutto di natura gestuale dato che «non utilizza come propri oggetti forme rigide e immutabili ma materie e dinamiche corporee. Atteggiamento riscontrabile, questo, sia nei film delle origini che nell'ossessione per i gesti inquietanti, meccanici e nervosi che sono facili da notare in Méliès o nelle «riprese uniche» della Edison Manufacturing Company così come nelle *Doppelgänger* che infestavano il cinema tedesco degli anni Dieci e Venti del Novecento. Questa ossessione mette in luce la particolarità della personificazione cinematografica basata sul modo in

¹⁷ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸ *Ivi*, p. 49.

¹⁹ Cfr. Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis*, Stanford University Press, Stanford (California), 2001.

²⁰ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1999, p. 13. (trad. nostra)

cui il nuovo medium traspone l'essere umano, i suoi affetti e le sue azioni, all'interno dei propri meccanismi, automatizzando le proprie funzioni».²¹ Commentando Benjamin, inoltre Văliaho mette in luce la relazione fra il cinema e gli automatismi della società industriale che riemergono tramite i corpi degli attori come gesti rivelatori: «Walter Benjamin, come è ampiamente noto, è stato uno dei primi studiosi a concepire il cinema come una delle più rilevanti sfide psico-fisiologiche all'interno della modernità. Per quanto riguarda “le basi del ritmo nella fruizione del film”, Benjamin nota che l'individuo nel cinema è sottoposto a un bombardamento tecnologico dei sensi che aumenta di velocità e intensità e che viene intrappolato in “una serie di urti e collisioni. In queste pericolose intersezioni, il flusso degli impulsi nervosi lo attraversa in rapida successione, come l'energia che fuoriesce da una batteria”. Benjamin paragona la ripetizione degli spettacoli cinematografici a quella dei gesti automatici e delle azioni puramente riflessive, che, secondo lui, hanno avuto diffusione a partire dai processi del lavoro industriale arrivando a interessare diffusi campi culturali. Ciò che è importante, qui, è che l'immagine cinematografica appare dunque come un campo energetico che coinvolge direttamente le nostre dinamiche corporee e colpisce anche la nostra percezione».²²

²¹ Pasi Văliaho, op. cit., p. 17. (trad. nostra)

²² *Ivi*, p. 18. Cfr anche Walter Benjamin, “On Some Motifs in Baudelaire” in *Illuminations*, Hannah Arendt (a cura di), Pimlico, Londra, 1999, p. 171.

2. Il gesto meccanico

2.1 La catena di (s)montaggio

«Modern Times, a story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness» recita la didascalia che apre il film, sullo sfondo il quadrante di un orologio che segna le sei. La prima immagine è quella di un gregge di pecore che mostra gli animali correre tutti nella stessa direzione, lo stacco di montaggio poi, inquadra una folla di operai che si affrettano a uscire dalla metropolitana e raggiungere una grande fabbrica con le ciminiere fumanti. Dopo che le macchine sono state fatte partire, il presidente dello stabilimento – introdotto dalla scritta che sta sulla porta del suo ufficio – dapprima affacciato a completare un puzzle e successivamente intento a osservare i diversi settori della fabbrica tramite un grande schermo posto nel suo ufficio, dà ordine di accelerare il ritmo della catena di montaggio nel Settore 5. Nel Settore 5 troviamo, assegnato allo stringimento dei bulloni, l'operaio Charlot che si dà da fare mentre il capo reparto lo osserva con aria minacciosa. Imperterrito egli continua il lavoro ma poco dopo, alcuni imprevisti (una mosca fastidiosa e un bisticcio con il collega che succede Charlot nella catena) creano contrattempi che portano al temporaneo arresto del nastro trasportatore sul quale operano i lavoratori. Momentaneamente sostituito, Charlot va in pausa e, mentre si allontana dal posto di lavoro, dà i primi segni di squilibrio non riuscendo a interrompere il gesto per la stretta dei bulloni – che è il movimento basilare del suo lavoro – nonostante non abbia più le pinze strette fra le mani. Raggiunto il bagno, il protagonista si rilassa fumandosi una sigaretta, improvvisamente però l'immagine del presidente, che evidentemente ha dei punti di osservazione anche nei bagni aziendali, compare su un grosso schermo e all'operaio viene intimato di tornare al più presto al lavoro. Dopo una lunga sequenza nella quale Charlot viene scelto come cavia per testare una macchina in grado di dar da mangiare ai dipendenti senza che essi debbano smettere di lavorare – test che si rivelerà un fallimento totale e che procurerà al malcapitato non pochi guai – una didascalia ci introduce al pomeriggio. Di nuovo applicato allo stringimento dei bulloni Charlot è costretto, per ordine del capo,

ad assistere a un ulteriore incremento della velocità del proprio nastro trasportatore e il gesto della chiusura dei dadi, che ormai ha completamente introiettato, pur spinto a una velocità di ripetizione folle, è troppo lento per star dietro alla catena di montaggio che spinge senza soluzione di continuità pezzi da lavorare. In breve, basta un momento di esitazione dovuto a un insopportabile prurito perché Charlot, nonostante le sollecitazioni del controllore, perda il ritmo e finisca per essere risucchiato nel macchinario tutto fatto di ingranaggi ed enormi ruote dentate che fa scorrere il nastro trasportatore. Tratto in salvo dai colleghi, una volta uscito dal labirinto di ingranaggi, Charlot ha completamente perso il senno e, con le pinze nelle mani, comincia a rincorrere chiunque gli capiti a tiro cercando di stringere bulloni immaginari che egli vede comparire su ogni cosa: sulla gonna di una segretaria, sul coperchio di un estintore e sui bottoni dell'abito che avvolge una corpulenta passante all'ingresso della fabbrica.

Tutta la parte iniziale di *Modern Times* (Tempi moderni, 1936) di Charlie Chaplin – celeberrimo e celebratissimo caposaldo della commedia satirica e dell'arte chapliniana applicata al mondo e alla vita, ma anche sorta di pamphlet politico compendiatto in chiave comica – veicola da sempre, attraverso l'accentuata parodia con la quale si esprime, considerazioni legate al rapporto fra operaio e fabbrica con specifico riferimento alle dinamiche relative all'applicazione selettiva dell'individuo all'interno della catena di montaggio. La critica che da tale lettura deriva – e che ha a che vedere con la messa in luce di una ritenuta degenerazione patologica dell'imposizione scientifica del lavoro basata sulle dottrine tayloriste, e su una più ampia delegittimazione delle logiche capitalistiche connesse alla produzione in serie, nonché alla società dei consumi – si lega a doppio filo tanto alle analisi che del film e della comicità chapliniana sono sorte in epoca sia coeva che posteriore alla realizzazione del film stesso, sia agli intenti provocatori più evidenti che un autore come Chaplin, da sempre personalità tutt'altro che integrata nello star system hollywoodiano e notoriamente in odore di socialismo, non si esime dall'esprimere e dall'utilizzare. Tuttavia, provando a scollegare la riflessione intorno alla pellicola dagli aspetti appena descritti, accantonando cioè le considerazioni di natura più prettamente sociale o politica, e andando ad analizzare le sequenze descritte cercando di fare riferimento ad altri schemi interpretativi o semplicemente percettivi (che affronteremo poi con ordine), possono emergere diverse e variegate valutazioni

sulla struttura morfologica e soprattutto antropologica del cinema comico e non soltanto di quello in oggetto.

Prima di addentrarci nell'analisi della sequenza vale la pena, però, fare una precisazione. Fintanto che l'analisi si soffermerà su *Modern Times*, verrà fatto riferimento al film e alle tecniche che intervengono alla sua realizzazione come facenti parti dell'era del cinema muto, sebbene si comprenda perfettamente che il film, datato 1936, appartenga (almeno per quel che concerne la questione meramente storiografica) all'epoca del sonoro. Ciò che appare chiaro e sulle cui specificità, quindi, non ci soffermiamo, è come tale film nel tipo di messa in scena, in molte delle soluzioni narrative (non ultimo l'uso delle didascalie), ma soprattutto per quel che riguarda le specifiche attoriali impiegate da Chaplin per dare vita al proprio personaggio, sia un film muto a tutti gli effetti. E questo benché presenti una sonorizzazione integrale (anche se piuttosto elementare), una serie di soluzioni acustiche in linea coi tempi in cui fu realizzato e persino alcuni dialoghi completi. Oltre al fatto che si tratta del film in cui udiamo per la prima volta la voce di Chaplin – segnatamente nella sequenza in cui canta la celebre canzone “Je cherche après Titine”. Che Chaplin, poi, nella seconda metà degli Trenta, non si sia ancora piegato all'uso del sonoro – e in una certa maniera lo abbia rendendo udibile la propria voce in una sequenza extra-filmica come quella della performance di danza nella quale declama parole senza senso di una lingua che non esiste – la dice lunga su quale tipo di strumento espressivo egli prediligesse fra gesto e parola e, tornando a noi, quanto tutto questo si connetta con la materia di questa ricerca.

Per comprendere al meglio tutte le questioni in gioco nella sequenza descritta in apertura pare utile, dunque, procedere attraverso due diversi approcci analitici. Uno riferibile direttamente all'intento dell'autore, ovvero al fine che lo spinge a costruire la scena in questione e il messaggio che egli intende mandare (e di cui ci siamo in parte già occupati), un altro ascrivibile invece alle tecniche espressive che il regista utilizza per dare corpo al proprio personaggio. Alla fine della lunga sequenza di apertura, che potremmo considerare, in ultima analisi, come un prologo e quindi come una sorta di introduzione al film non completamente correlata con la trama e lo svolgersi della storia – e che termina con la parte, non inserita nella nostra descrizione, in cui uno Charlot ormai ammatto porta scompiglio nel grande stabilimento finendo per essere trascinato in un'ambulanza da due portantini – Chaplin pone una didascalia che recita così: “Gua-

rito dall'esaurimento nervoso ma senza più un lavoro, lascia l'ospedale per iniziare una nuova vita". Dunque a tutto ciò che è occorso al malcapitato protagonista e che è stato fin lì messo in scena, Chaplin dà il nome di "esaurimento nervoso". L'intento politico del regista si compie proprio in quest'istante: egli ha suggerito e dimostrato come la meccanizzazione del lavoro, la ripetitività dello stesso e un'applicazione coercitiva dell'operaio tanto intensa, facciano perdere il senno a quest'ultimo. Non v'è nulla di strano in un'analisi del genere e dato che ci troviamo nella patria del comico appare piuttosto normale (e perdonabile) che la resa filmica delle cagioni del sopraggiungere della pazzia vengano espresse in maniera così elementare, così come che il rapporto di causa-effetto abbia uno sviluppo tanto didascalico.

Ciò che nel film non è coscientemente né direttamente espresso è invece tutto quanto è ascrivibile al secondo approccio ermeneutico alla sequenza, che è quello che ci guida nel nostro studio. Osservando con attenzione la progressione dell'esordio del disturbo psichico nel quale Charlot precipita, si può notare come i comportamenti del protagonista mutino in maniera decisiva nella seconda parte della scena rispetto a come si erano manifestati inizialmente. Charlot dapprima ripete in maniera meccanica il gesto dello stringimento dei dadi a cui si è forzatamente abituato tanto da trovarsi, una volta caduto vittima di tormenti allucinatori, a sottoporre all'avvitamento qualsiasi elemento che gli ricordi un bullone. Nella seconda fase invece il delirio si manifesta in una serie di evoluzioni, salti, piroette e corse dissennate che finiscono per portare scompiglio in tutta la fabbrica. È chiaro che in termini puramente narrativi il motivo che determina la pazzia (il movimento ritmato e ripetitivo) è causa dell'esplosione della stessa (le azioni fuori controllo). Ma se proviamo a riferirci agli elementi facenti parte del solo universo recitativo, le cose assumono una valenza diversa. Se la seconda parte asseconda la comicità tipica della *slapstick comedy*, e si fonda quindi esclusivamente su un umorismo elementare, che sfrutta il linguaggio del corpo e si articola intorno a *gag* tanto semplici quanto efficaci – come quella messa in moto dal celebre meccanismo delle “torte in faccia” – la prima parte ha un'origine meno determinabile e incasellabile in una precisa definizione e viene a identificarsi in modo chiaro con tutto un retroterra di esperienze che hanno a che fare con il corpo dell'attore in maniera più specifica.²³ Inoltre, che la forma strutturale comica rappresenti qualcosa di singolare e non completamente codifi-

²³ Cfr. Alex Clayton, *The Body in Hollywood Slapstick*, McFarland & Company, Jefferson (NC), 2007.

cabile nel linguaggio del cinema umoristico più tipico del periodo, doveva apparire evidente già ai critici e agli studiosi del tempo. Uno dei grandi demiurghi del cinema d'avanguardia sovietico come Grigorij Kozincev, infatti, – fondatore nel 1921, insieme con Leonid Trauberg, della Feks, la “Fabbrica dell’Attore Eccentrico” della quale torneremo a occuparci – in uno dei suoi scritti su Charlie Chaplin ebbe a osservare, a proposito di *Modern Times*, quanto segue:

«Un uomo è impazzito: ha perso il senno sotto il supplizio del lavoro automatico al tappeto ruotante. Viene preso e portato al manicomio con l'ambulanza del pronto soccorso. Che cosa è mai questo: un soggetto di romanzo psicologico o la trama di una novella espressionista? No questa è la prima pantomima comica in *Tempi Moderni*; una pantomima eseguita in modo conforme a tutte le tradizioni buffe, a base di inseguimenti, danze e schizzi in faccia di nero olio di macchina. [...] Ma questo è un avvenimento di tutti i giorni, che non può amareggiare né stupire nessuno, e Chaplin ci descrive freddamente la nutrizione di quest'uomo semivivo, prigioniero della macchina. [...] nel nostro mondo caotico tutto ciò non è tragico, inverosimile, eccezionale; ma è cosa di tutti i giorni, che non può nemmeno stupire nessuno [...] Il fatto stesso che ciò possa essere preso per uno scherzo trasforma questa scena paradossale, questo complesso di inverosimiglianze e illogicità, nel simbolo di una qualche paurosa realtà divenuta comune a tutta l'umanità».²⁴

Kozincev, capace di cogliere all'interno alle dinamiche comiche della vicenda un côté tragico non direttamente correlato al contingente, e quindi a ciò che accade effettivamente a Charlot, ma ascrivibile piuttosto alle specifiche della messinscena – dato di enorme importanza sul quale torneremo – nota, forse senza comprenderne fino in fondo il significato, la presenza di uno scollamento di tipo narrativo, ma anche formale, fra ciò che nel comico ha un valore assoluto e ciò che dentro la patria del comico ci finisce come fosse stato tratto forzatamente da lidi altri e sconosciuti. Ciò che più ci interessa è come l'artista russo rivolga la propria attenzione alla strana, e a suo avviso non del tutto conforme, atmosfera che aleggia nella sequenza che apre *Modern Times* e come paragoni quanto vede a un “romanzo psicologico o una novella espressionista” ovvero a un qualcosa che appartiene più alle logiche delle avanguardie artistiche euro-

²⁴ Grigorij Kozincev, “L’arte popolare di Charlie Chaplin”, in Sergej M. Ėjzenštejn, Mikhail Bleiman, Grigorij Kozincev, Sergej I. Jutkevič, *La figura e l’arte di Charlie Chaplin*, Einaudi, Torino, 1949, p. 107.

pee che a quelle della tradizione hollywoodiana. In fondo l'anarchia di Charlot e i suoi movimenti dissennati, secondo Kozincev, non trovano rispondenza nel cinema muto americano più tipico e nemmeno nella tradizione comica di quel preciso periodo storico. È come se in quel momento, dentro quel film, l'arte comica avesse trovato un nuovo modo per poter essere espressa e come in fin dei conti, nota ancora Kozincev, a contare più di tutto non siano tanto i risvolti sociologici della vicenda, bensì quelli più specificamente antropologici: «gli operai sono disseminati in catena lungo il tappeto semovente, che non si arresta mai. Tutto il padiglione è rappresentato da un'attrezzatura brillantemente organizzata di pezzi diversi di macchina trasportati dal tappeto mobile [Fig. 1], di meccanici gesti degli operai e di urla del sorvegliante. Ma, improvvisamente, Chaplin si gratta. È sufficiente che si verifichi un gesto così insignificante ed abituale, perché abbia inizio una tale confusione [...] Una spaventosa catastrofe è avvenuta: un operaio s'è grattato [Fig. 2]».²⁵



Fig. 1



Fig. 2

Forse il gesto individuato da Kozincev non è esattamente quello su cui fissere(m)o l'attenzione, ma già di per sé il fatto che in epoca appena successiva alla realizzazione del film, siamo nel 1949, studiosi del movimento espressivo come il fondatore della Feks e non solo, cominciassero ad avvertire le singolarità della comicità chapliniana in alcune delle sue forme meno immediate, ci dice molto sulla capacità di un testo filmico come quello oggetto d'analisi di suggerire teorie e aprire a suggestioni, ma ci permette anche di capire quanto il cinema di Chaplin fosse osservato anche da molto distante rispetto agli Stati Uniti d'America, quale importante strumento e materia di studio. E in fondo non pare azzardato ritenere che Chaplin ricambiasse tale sguardo con altrettanto

²⁵ Grigorij Kozincev, *op. cit.*, p. 105.

interesse, come dimostra, dopotutto, l'apertura proprio di *Modern Times* con l'immagine di quel gregge di pecore sapientemente affiancata al gruppo di operai che esce dalla metropolitana [Figg. 3 e 4]. Una scelta che è difficile non collegare alle dottrine del montaggio delle attrazioni di Èjzenštejn e che pare spingersi fino alla citazione volontaria, richiamando alla mente il famosissimo finale del primo film del regista sovietico, *Stačka* (Sciopero!, 1924) svuotato sì, da parte di Chaplin, della portata violenta ed efferata (nel film di Èjzenštejn le immagini di una folla di operai trucidati dall'esercito zarista è affiancata a quelle di una mandria di buoi al macello), ma forse non di quella più strettamente ideologica [Figg. 5 e 6].



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Nella seconda parte della sequenza, quindi, esiste qualcosa che, pur rispettando le regole della messinscena umoristica (sia chapliniana che del cinema comico dell'era del muto più in generale), ci conduce a trovare attinenze con discorsi di natura concettuale concernenti questioni di più ampio respiro e di maggior complessità analitica. Entro la semplice *gag* dell'operaio impazzito e dello stringimento frenetico dei "bulloni", si specchia un ricco e articolato sostrato di teorie che implica dottrine di natura antropolo-

gica, ma che si connette anche a studi che prendono la direzione della storia dell'arte e a discipline filosofiche riguardanti il campo della memoria. Ma che non trascura, naturalmente, la storia del cinema, le esperienze attoriali e della recitazione, e tutto quanto si riferisca all'ambiente in cui la sequenza dalla quale siamo partiti – sequenza che ci condurrà a trovare attinenze sorprendenti all'interno del campo cinematografico stesso – si svolge: ovvero il mondo del lavoro e della fabbrica. Per capire meglio ciò a cui si sta facendo riferimento e al fine di inquadrare la questione da un punto di vista più dettagliato, sembra opportuno, quindi, fare un passo indietro e cercare di individuare tanto da una prospettiva storica quanto un'angolatura più evolutiva, quali sono le teorie in gioco nell'analisi del cinema comico in relazione al mondo circostante con preciso riferimento, in questo capitolo, alle dinamiche connesse al lavoro e alla fabbrica. Un mondo in cui il comico, come vedremo, si figura quale cartina di tornasole e strumento per l'emersione di una memoria tragica con cui l'individuo, e nel nostro caso l'attore, si pone nei confronti della modernità, delle discipline del corpo e delle macchine che lo circondano.

2.2 Il mito della macchina

Va tenuto presente, innanzi tutto, che Chaplin muove i primi passi come attore comico nella Londra di fine Ottocento e all'interno di quelle forme di spettacolo umoristico tipiche dell'Europa a cavallo fra i secoli Diciannovesimo e Ventesimo, individuabili soprattutto nelle rappresentazioni derivanti dal teatro e che venivano inscenate nei caffè e nelle bettole dei quartieri delle grandi metropoli del vecchio continente. Come ricorda Rae Beth Gordon – all'interno dello studio in cui propone una possibile connessione fra le patologie nervose e del corpo, che nella seconda metà del Diciannovesimo secolo cominciavano ad essere analizzate scientificamente, e i gesti degli attori che sul finire dell'Ottocento “migravano” dalle forme di spettacolo popolari verso cinema²⁶ – Chaplin aveva esordito proprio nel genere del *music-hall* e segnatamente negli spettacoli mimici ad esso correlati, all'interno delle numerose sale da ballo e dei bar londinesi nei quali erano diffusissime tali forme di intrattenimento. Ma il *music-hall*, nelle sue varie forme, altro non era che una derivazione, o meglio, un adattamento di quello che i

²⁶ Cfr. Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis*, Stanford University Press, Stanford (California), 2001, p. 166.

francesi chiamavano *café-cocert*, popolare nei locali parigini già almeno dalla fine del Diciottesimo secolo. Il fatto che le origini della comicità di Chaplin ci riportino alla Francia dei primi del Novecento è cosa tutt'altro che priva di importanza ai fini del nostro studio perché, come è facile immaginare – e come sottolinea sempre Gordon – il contatto fra le varie discipline di intrattenimento come quelle descritte (e tutte le altre che ne sono le sorelle come il cabaret, il vaudeville, il varietà o il teatro di rivista) e un'altra forma d'arte che nello stesso periodo, e sempre nei caffè parigini, muoveva i propri primi passi, vale a dire il cinema, era inevitabile. Del resto tali esperienze, che si fondano su un tipo di comicità prettamente gestuale, ben si adattavano, come è facile arguire, a una forma di spettacolo come quella cinematografica allora ancora impossibilitata a servirsi del sonoro. E la Francia, che stante una temperie culturale piuttosto vivace, nei primi anni del nuovo secolo brulicava di locali adibiti appunto agli spettacoli di cabaret e vaudeville, si poneva come luogo privilegiato per la diffusione su larga scala di una comicità che fino a quel momento era, appunto, rimasta rintanata entro i teatrini e le sale da ballo dei caffè della capitale: «gli artisti di cabaret e music hall – come anche mimi e comici – si spostarono per primi verso il cinema perché lì venivano pagati meglio e intorno al 1905 il cinema stava oscurando la popolarità dei music hall e dei cabaret [...] La maggior parte dei primi film comici viene direttamente da questo tipo di spettacoli, ed è questo il motivo per il quale i primi film comici sono così tanto debitori dei temi e specialmente dei ritmi dello stile comico del cabaret».²⁷

Chaplin, quindi, che a Londra negli stessi anni, siamo nel 1906, entrava nella troupe di Fred Karno – celebre impresario teatrale con spiccato fiuto per gli attori comici (lanciò anche il giovane Stan Laurel) – negli anni decisivi della propria formazione attoriale si trovava a sperimentare e a vivere in prima persona il momento fondativo e inaugurale di una lunga tradizione comica, per certi versi mai più superata, che avrebbe ben presto trovato approdo nel cinema muto. E non è errato connettere e associare, lungo un'ideale continuazione che ci conduce oltreoceano, verso gli Stati Uniti, l'affermazione e la ricodificazione entro le specifiche cinematografiche di tutto questo canone comico, al fortunato e splendido periodo del cinema comico muto americano. Non è un mistero, del resto, che anche Mack Sennett – che con il gruppo di attori della Keystone Picture, a Hollywood, creò quella che fu la più grande fucina del genere co-

²⁷ Rae Beth Gordon, *op. cit.*, p. 168. (trad. nostra)

mico di tutto il periodo – letteralmente rubò idee, metodi, situazioni narrative e *gag* alla Pathé film²⁸, la casa di produzione francese con sede a Nizza che aveva lanciato comici derivanti dalle esperienze dei *music-hall* francesi del calibro di Marcel Fabre, Louis-Jacques Boucot, André Deed e Max Linder, all’epoca riuniti tutti nel gruppo chiamato *La comica*. È facile capire, in questo senso, quanto pur esplorando e facendo ricorso a tutta una serie di espedienti comici esprimenti un umorismo profondamente influenzato da forme di spettacolo basse – «come i commentatori del cabaret prima di loro, alcuni storici del cinema rifiutavano l’idea di una connessione fra la predominanza del Basso e i temi e gli stili del cinema delle origini, con riferimento ai *café-concert*»²⁹ – e fondandosi quindi su una mimica che poneva in risalto o catalizzava l’attenzione verso le parti meno eleganti del corpo, il repertorio gestuale su cui la gran parte degli attori comici del primo cinema muto facevano affidamento non è dissimile da quello poi rielaborato ed esibito da Chaplin in *Modern Times*. Sempre Gordon ricorda infatti come intorno al 1911 l’attore comico seguitava ad essere accomunato a una sorta di acrobata dai movimenti simili a quelli di un automa: «i mirabili exploit corporei [degli attori] continuavano a essere associati a quelli di fantasiosi esseri meccanici».³⁰ Esplicitando quindi, non soltanto l’elemento della cultura per il fisico, che fra gli attori del comico rappresentava una forma di training particolarmente importante e diffusa (ci torneremo nel secondo capitolo), ma anche come la macchina e il cinema siano stati connessi, sin dalla nascita di quest’ultimo, tanto per quel che riguarda l’influenza che hanno esercitato l’una sull’altro, quanto in merito all’immaginario popolare sul quale si sono imposti come binomio indissolubile. Ma sottolinea anche la prossimità fra tale immaginario e il bagaglio gestuale degli attori del cinema comico muto.

2.2.1 Uomini meccanici

L’automa, in effetti, fu per lungo tempo al centro dell’attenzione negli spettacoli (non solo comici) dell’inizio del Novecento: già alla fine del secolo precedente, quando il cinematografo era ancora un’invenzione neonata – e al quale era associata una capacità seduttiva molto simile a quella attribuita alle esibizioni e alle fantasmagorie che

²⁸ Stéphane Goudet citato in Rae Beth Gordon, *op. cit.*, p. 169.

²⁹ *Ivi*, p. 168.

³⁰ *Ivi*, p. 169.

riempivano i circhi e le piazze delle grandi città – quella dell’essere meccanico si era diffusa come una delle attrazioni di maggior successo. Georges Méliès fu il primo a inserire gli automi all’interno dei propri film e fu il primo a farlo a scopi prettamente umoristici. Nel film andato perduto *Gugusse et l’automate*, datato intorno al 1897, per esempio, secondo alcune fonti Méliès aveva messo in scena un clown che in un circo, travestitosi come un automa umanoide, intrattiene il pubblico producendosi in gesti ed espressioni meccanizzate. Altre testimonianze riportano invece che la storia riguardasse un artista del circo che costruisce un automa dalle sembianze umane il quale, per una misteriosa ragione, cresce in dimensioni come un essere umano. Quando l’uomo meccanico viene messo sulla pista del circo per esibirsi insieme a un clown, il primo comincia a inseguire il secondo causando una serie di momenti comici tipicamente *slapstick* (cadute, capitolomboli e ruzzoloni). Alla fine dello *sketch* il clown colpisce l’automa con un martello disattivandolo per sempre. Al di là di quale sia la versione più attendibile, è curioso notare come questo piccolissimo film (probabilmente non più di 20 metri di pellicola, corrispondenti a un timing inferiore al minuto) contenga dentro di sé molti degli elementi che entreranno a far parte dell’immaginario comico della nascente arte cinematografica e, *in nuce*, anche gli stigmi dell’attore che il cinema comico dell’era del muto eleggerà a proprio (sfortunato) paladino.

Basterebbe dunque questo film di Méliès per capire quanto il cinema delle origini sia fatto di elementi che ritornano e si rincorrono fra loro creando una stupefacente concatenazione fra le arti, i saperi e le sperimentazioni in seno alla rappresentazione, così come basterebbe a spiegare quanto in questi anni l’assunzione da parte del cinema di un proprio statuto, o canone artistico, racchiudente tutte le più varie forme di spettacolo, abbia segnato in maniera cruciale e indelebile l’avvenire della settima arte per molti anni e in merito a numerosi aspetti. A questo proposito vale la pena, però, di citare altre tre opere – fra le quali una sempre firmata da Méliès – coeve e tutte ispirate dagli affascinanti esseri meccanici. *Coppelia: La Poupée animée* è un film comico diretto dal regista parigino, anche questo perduto e datato 1900, nel quale un uomo si innamora di una donna bellissima che si rivela però essere una bambola meccanica. Interessante è anche il film del britannico James Stuart Blackton – pioniere del cinema, già collaboratore di Edison e fra i primi sperimentatori del colore – *The Mechanical Statue and the Ingenious Servant* del 1907 nel quale il servitore di un ricco signore che ha comprato un

gladiatore meccanico a dimensione naturale per uno dei suoi figlioletti, incuriosito dallo strano macchinario, ne attiva la carica finendo per essere percosso ripetutamente dall'automa il quale, terminata l'“esibizione”, si dà alla fuga. Temendo punizioni da parte del padrone, il servo decide allora di travestirsi da gladiatore meccanico cercando di ripetere, di fronte all'intera famiglia, i gesti meccanici che ha visto compiere all'automa e finendo inevitabilmente per malmenare il padrone di casa. Infine citiamo quanto riporta sempre Gordon in merito a un film attribuito a Émile Cohl e datato 1911. Il film, andato perduto, che si intitolava *L'Automate acrobatique* era stato prodotto dalla Pathé. Cohl era approdato infatti alla casa nizzarda proprio nel 1911 dopo che aveva lasciato la Gaumont – Gaumont per la quale lo stesso Cohl, nel 1908, aveva diretto un altro film molto simile intitolato *L'Automate*. Della trama non si sa praticamente nulla ma è rimasto un cartello pubblicitario che per presentare il film usa la frase “Questa curiosa attrazione, che cos'è... Forse un acrobata? Forse un manichino?”. Non bisogna inoltre scordare che André Deed, già citato attore comico della Pathé, divenne celebre, qualche anno più tardi, per un film con il quale ancora oggi viene identificato: *L'uomo meccanico* (1921).



Fig. 7



Fig. 8

L'attore, conosciuto in Italia con il nome di *Cretinetti*, scrisse e diresse il film per una casa di produzione italiana, la Milano Films, ed è per questo che il titolo originale è proprio in lingua italiana. L'opera, di cui rimane poco meno della metà del metraggio originale (circa 26 minuti su un totale di 60), era incentrata sulle peripezie di un automa dalla forza straordinaria che, costruito e messo in funzione da uno scienziato, cade nelle mani di una banda di criminali i quali lo utilizzano per compiere crimini di ogni natura,

la costruzione di un altro automa atto a combattere il primo, permetterà di neutralizzare il pericoloso uomo meccanico. [Figg. 7 e 8]

Il cinema delle origini, l'automa e la macchina intesa in tutte le sue forme – ma soprattutto come insieme di molle, ingranaggi e ruote dentate capace di muoversi autonomamente e di assumere quasi una vita propria (in fondo automa, dal greco αὐτόματος [autòmatos] “che agisce di propria volontà” individua un organismo meccanico capace di muoversi per conto proprio) – appaiono talmente legati e connessi fra loro che spesso nell'immaginario collettivo vengono individuati, come si diceva, come facenti parte del medesimo contesto culturale e della stessa evoluzione tecnologica. Del resto lo stesso statuto “fisico” del cinema è riconducibile a una tecnologia meccanica e il cinematografo si inserisce comunemente all'interno delle scoperte “scientifiche” più influenti del suo tempo. Un tipo di concezione che impiega pochissimo tempo a farsi strada nei primi anni del Novecento, anticipando sin da subito un sentire che caratterizzerà fortemente quello che sarà definito il secolo della macchina. Lo stesso Epstein, nei suoi scritti degli anni Quaranta trattando la questione dell'anima tecnologica del cinema, noterà come «la macchina per pensare non [fosse] per niente un'utopia; il cinematografo insieme alla calcolatrice, ne rappresentano le prime realizzazioni che sono già qualcosa in più che semplici abbozzi»³¹ e riconoscendo tuttavia alla macchina potenzialità e possibilità straordinarie. Tanto da individuare negli apparecchi artificiali, come appunto il cinematografo, aspetti psichici: «una molla, un ingranaggio, il tappo di una valvola non sono solo metalli lavorati, ma una comunità di viti, di bielle, di pistoni, assemblati in maniera funzionale che manifesta tendenze, abitudini, capricci che costituiscono una sorta di mentalità rudimentale; e questo aspetto psicologico appare tanto più chiaramente quanto più il meccanismo possiede una struttura e delle funzioni complesse»,³² e addirittura filosofici: «il cinematografo è uno di quei robot intellettuali ancora parziali che, con l'aiuto di due sensi foto ed elettromagnetici e di una memoria fotochimica registrante, elabora delle rappresentazioni, cioè un pensiero, in cui si riconoscono le strutture fondamentali della ragione: le tre categorie kantiane dell'estensione, della durata e della causa».³³ Pasi Väliaho, nel suo studio dell'evoluzione dell'immagine in movimento durante il primo ventennio del Novecento, osserva che «[l'] attenzione per i ritmi varia-

³¹ Jean Epstein, *L'essenza del cinema – Scritti sulla settima arte*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 109.

³² *Ivi*, p. 107.

³³ *Ivi*, p. 109.

bili dell'immagine in movimento echeggia sviluppi moderni di tipo tecnologico ed economico basati sulla proliferazione di nuove tecnologie legate alla velocità e ai processi di urbanizzazione e industrializzazione. Il treno e l'automobile – continua Väliaho – così come il telegrafo enfatizzano la mobilità, il cambiamento e la frammentazione della sensazione che ha reso la nostra percezione del tempo e dello spazio così discontinua»,³⁴ esplicitando la connessione che sussiste fra il presente tecnologico in cui l'individuo si trovava immerso nei primi decenni del Ventesimo secolo e l'essenza altrettanto ricca di ingegno tecnico rappresentata dalla macchina cinema. Non va dimenticato poi, che ancora alla fine del Diciannovesimo secolo una distinzione netta fra pensiero artistico e pensiero scientifico non esisteva e, come nota André Leroi-Gourhan, «durante gli ultimi millenni i rapporti tra pensiero intellettuale e pensiero tecnico non hanno avuto carattere di dilemma: la tecnica operava faticosamente a padroneggiare un mondo esterno le cui provviste di mistero sembravano inesauribili. Il mistero del mondo naturale, che la tecnica avrebbe progressivamente eroso, alimentava il pensiero intellettuale che cercava di spiegarlo col sovrannaturale, mentre la magia, ibrido di pensiero tecnico e pensiero religioso, creava la connessione».³⁵ Lo studioso, connettendo il mondo naturale con il pensiero scientifico, l'arte e la magia, attraverso la propria analisi dà, in una certa maniera, una definizione e un ritratto del clima culturale del periodo in cui la settima arte conobbe la propria epifania. Ma accenni al contributo che la magia avrebbe avuto nella determinazione dell'essenza tecnologica della modernità, sono presenti anche in alcuni scritti di Lewis Mumford e specialmente in “Il mito della macchina” ove il sociologo asserisce che la magia rappresenta lo stato intermedio fra «la fantasia e l'esatta conoscenza, fra la pratica e la tecnologia. Fu con la magia – dice ancora Mumford – che si attuò in modo definitivo la conquista del mondo esterno. La magia volse la mente dell'uomo all'esterno, mostrò la necessità di sperimentarlo, aiutò a creare gli strumenti per riuscirvi. Così la magia preannuncia la scienza e la tecnologia moderna».³⁶ Anche se ciò che il discorso di Leroi-Gourhan tende più di tutto a sottolineare è il collegamento che esiste fra il pensiero umano e la tecnica in senso antropologico e facendo riferimento, nella fattispecie, a ciò che concerne le specifiche del corpo e del

³⁴ Pasi Väliaho, *Mapping The Moving Image – Gesture, Thought And Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, p. 14. (trad. nostra)

³⁵ André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1995, p. 274.

³⁶ Lewis Mumford, *Il mito della macchina*, Il Saggiatore, Milano, 1969, p. 53.

linguaggio umano in relazione al mondo naturale. Gli fa eco in questo senso Marcel Mauss quando dice che il corpo è il primo e più naturale strumento dell'uomo o, più esattamente, senza parlare di strumento, il corpo è il primo e più naturale oggetto tecnico e nello stesso tempo, mezzo tecnico dell'uomo.³⁷ L'automa, dunque, oltre a essere metafora di tutto questo sembra, in ultima analisi, diventarne quasi l'antonomasia visiva. Non è un caso che in *Metropolis* (id., 1927), di Fritz Lang, uno dei film più celebri della storia del cinema muto – e del cinema di tutti i tempi – il robot [Fig. 9] simboleggi e legittimi, all'interno della visione distopica del futuro anno 2026, l'ascesa di una società governata da un regime oligarchico dedito al culto della macchina. E l'attore cinematografico nell'incarnare l'essere meccanico e nell'imitarne i gesti si fa oggetto della rappresentazione e allo stesso tempo suo referente.

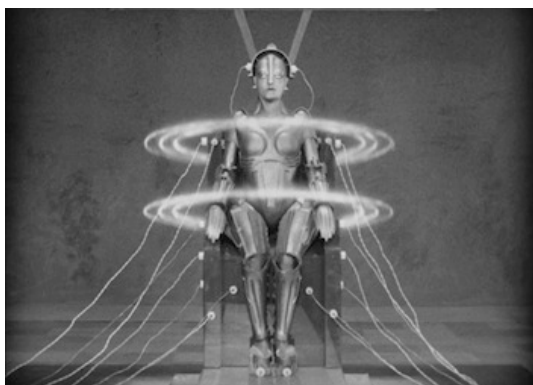


Fig. 9



Fig. 10

Che Martin Scorsese nel suo recente *Hugo* (Hugo Cabret, 2011) – film nel quale descrive con evidente partecipazione e trasporto la nascita del cinema e i suoi primi anni di vita sino alla Grande Guerra attraverso lo sguardo e le esperienze di Georges Méliès – oltre ad affidare alle macchine un ruolo decisivo all'interno dell'opera (Hugo vive fra gli ingranaggi del grande orologio della stazione di Montparnasse, l'ispettore Gustav che sorveglia la stazione ha una gamba steccata con barre d'acciaio che lo fa muovere come una specie di essere meccanico, il vecchio Méliès costruisce piccoli giochi meccanici per bambini), utilizza proprio un automa meccanico [Fig. 10] (in ossequio alla *graphic novel* di Brian Selznick da cui il film è tratto) come rivelatore del segreto che

³⁷ Cfr. Marcel Mauss, "Le tecniche del corpo", in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 385-409.

Méliès stesso custodisce, rende l'idea di quanto la connessione fra cinema e macchina sia ormai del tutto permeata fin nell'immaginario contemporaneo.

2.3 Taylorismi visivi

Ciò che appare singolare invece, è come a un immaginario tanto consistente non si associ, in quegli stessi anni, una consapevolezza altrettanto significativa dal lato delle discipline teoriche. Discipline a cui, fino a tutto il primo decennio del Novecento, il cinema sembra effettivamente interessare poco o nulla. Ai forti stimoli provenienti dai saperi connessi al lavoro, alla ricerca scientifica, al campo artistico (o dei mestieri più in generale), alla tecnica e alla magia non corrisponde una sufficiente problematizzazione di natura concettuale. È soltanto dal decennio successivo che iniziano a farsi largo speculazioni e analisi teoriche in merito allo statuto artistico del cinema, e in ogni caso solo nel momento in cui prendono avvio le esperienze legate alle avanguardie storiche. Avanguardie che, raggiungendo il proprio periodo di maggior splendore fra gli anni Venti e Trenta del Novecento finiscono per divenire le principali referenti e le interlocutrici privilegiate di un'arte come quella cinematografica, che cercava negli stessi anni di maturare una vera e propria *coscienza*. Mentre negli Stati Uniti David W. Griffith elaborava le prime pratiche nel campo del montaggio narrativo – inaugurando un periodo di definizione del linguaggio cinematografico assolutamente decisivo – in Europa andava infatti affermandosi una temperie culturale che avrebbe portato a uno dei momenti di più grande innovazione e sperimentazione all'interno di tutte le discipline artistiche. E in seno a tale mutamento, come nota ancora Gordon, l'attenzione nei confronti del corpo dell'attore quale elemento di primaria importanza, come si diceva, per tutto quel che concerne la costruzione di un canone di saperi legati alla recitazione e all'immaginario cinematografico, si fa sempre più crescente, mentre il complesso di teorie che abbraccia tale materia di studio (connettendola spesso al cinema comico) assume un rilievo considerevole. Secondo Gordon il mutamento di sensibilità in atto negli anni Dieci si deve soprattutto al fatto che il pubblico che riponeva il proprio interesse nel cinema di genere comico, che fino a tutto il decennio precedente era per lo più di estrazione popolare, veniva lentamente affiancato, se non sostituito, da individui della società capaci di cogliere aspetti della recitazione che sino ad allora non avevano goduto di alcun tipo di considerazione:

«il 1912 è l'anno in cui ha inizio una confutazione di quello che si crede essere l'esplicito e crudo specchio dell'inconscio corporeo in tutto il suo "selvaggio" (in altre parole istintivo, primitivo, selvatico) e "inumano" (meccanico, automatico, burattinesco) barbarico splendore. Quello che i critici chiamano "deumanizzazione" in queste figure della comicità, io lo vedo come l'inconscio corporeo».³⁸

Gordon sposta l'attenzione sull'*inconscio corporeo*, facendo riferimento a tutto quanto concerne quel ricco sostrato di teorie che, partendo dalla scienza medica e passando attraverso le riflessioni psicanalitiche, intende individuare il corpo come un elemento nel quale riconoscere e analizzare le tecniche espressive della modernità, corpus teorico questo, di cui approfondiremo l'analisi nei paragrafi seguenti. «La predominanza del genere comico – continua la studiosa americana – nel cinema francese a partire dal 1912, che alcuni (come Georges Sadoul) credono fosse congeniale al pubblico di estrazione proletaria e piccolo borghese, è anche la dimostrazione di quanto questa espressione dell'inconscio corporeo attirasse gli spettatori»,³⁹ evidenziando il fatto che il momento della nascita di un'attenzione particolare per il cinema comico può essere individuata in maniera piuttosto precisa ma anche che questa attenzione è figlia di un'improvvisa presa di coscienza – da parte di una classe intellettuale particolarmente attenta agli stimoli di natura artistica – delle enormi potenzialità di una disciplina fino a quel momento pochissimo sfruttata.

2.3.1 La macchina e il futuro

Infatti già nel corso del lustro successivo all'anno indicato dalla Gordon, molti dei nascenti movimenti artistici pronti a fondersi con le avanguardie cominciano a interessarsi di cinema; e per tutto il periodo compreso fra le due guerre si assiste a incursioni da parte dei più diversi di questi movimenti nel campo delle produzioni filmiche. Del resto la settima arte si rivela essere, sin dalla nascita, una disciplina fortemente adatta a diventare un terreno per le sperimentazioni artistiche delle avanguardie. E il primo fra tutti i gruppi artistici d'avanguardia ad avvicinarsi al cinema fu quello dei futuristi. Il collettivo fondato da Marinetti – che fu il primo, fra l'altro, a lanciare il sogno di rivoluzionare la vita attraverso le macchine, evidenziando anche l'importanza

³⁸ Rae Beth Gordon, *op. cit.*, p. 170. (trad. nostra)

³⁹ *Ivi*, pp. 170-171. (trad. nostra)

della connessione fra tecnologia e cinema – considerava il cinema, come è scritto nel Manifesto, “un’arte futurista ‘per natura’, poiché totalmente nuova, priva dunque di tradizione e di storia”. Per loro la modernità doveva necessariamente passare attraverso l’affermazione dell’immagine in movimento nella sua forma più dinamica, mentre il cinema comico era il genere che, come ricorda Sandro Bernardi «celebrava [...] il movimento e il montaggio allo stato puro. I giochi di acrobazie di Cretinetti, Tontolini, Polidor e tutti gli altri comici, con i loro miracoli, le pazzie, le corse a perdifiato, acquistavano così la dimensione di vere e proprie rivoluzioni culturali. I primi comici italiani – inoltre – erano quasi tutti venuti dal circo, spettacolo molto amato dai futuristi perché era costituito da un assemblaggio di numeri diversi e brevi: acrobati, comici, danza, animali addomesticati. Vero e proprio carnevale moderno, il cinema comico, con i suoi giochi grossolani e trasgressivi, incarnava la poetica dei futuristi meglio di quanto avessero fatto loro con [i] pochi film realizzati».⁴⁰ A lungo sottovalutato, il futurismo esercitò una forte influenza su tutte le correnti artistiche europee che negli anni Venti andavano formandosi e iniziavano a dare vita a nuovi percorsi e sperimentazioni. Tralasciando i numerosi campi dell’arte e della società nei quali l’influenza delle teorie futuriste ha trovato approdo e restando al cinema, è facile trovare richiami al futurismo già nella cinematografia tedesca della Repubblica di Weimar e in opere come il celebre *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Il gabinetto del dottor Caligari, 1920), ma soprattutto in Francia relativamente al periodo dell’avvento e dell’affermazione del surrealismo – il cui interesse per il corpo in tutte le sue forme e attraverso numerose discipline è peraltro ben noto – del dadaismo e delle esperienze espressioniste. Del resto non è un caso se un poeta surrealista e pioniere della critica cinematografica come Robert Desnos sostenesse all’inizio degli anni Venti che il cinema, dalla sua invenzione, conobbe il proprio periodo migliore nel genere comico e che i film dei fratelli Lumière siano già opere perfette,⁴¹ mentre André Breton, in riferimento alle commedie di Mack Sennett nel 1924 dicesse che sono «ciò che il cinema ci ha proposto sino ad ora di più misterioso».⁴² E anche che un altro surrealista come Paul Éluard notasse nel 1945 come gli attori del primo cinema comico francese avessero un «senso plastico della satira tutto loro,

⁴⁰ Sandro Bernardi, *L’avventura del cinematografo – Storia di un’arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 79.

⁴¹ Desnos citato in Arnaldo Pizzorusso, “Robert Desnos Spettatore”, in *Il cinema: verso il centenario*, Guido Aristarco, Teresa Aristarco (a cura di), Edizioni Dedalo, Bari, 1992, p. 104.

⁴² *Idem*.

[all'interno di] una commedia satirica in movimento che trova la propria ragion d'essere solo nel cinema [...] – e come essi – si [muovessero] in un'impossibile extra-dimensione facendo sgretolare le pareti intorno a loro».⁴³ È René Clair il regista che più di tutti dimostra di ispirarsi all'arte futurista e il più incline alla sperimentazione in campo filmico: come in *Entr'acte* (id., 1924), in *Paris qui dort* (Parigi che dorme, 1925) oppure in *Le Voyage imaginaire* (Il viaggio immaginario, 1926). Anche se la cinematografia che più di tutte le altre, anche sulla scorta delle esperienze futuriste e surrealiste, esaminerà in maniera più approfondita e rigorosa quanto sin qui esposto è senza dubbio quella russa.

2.3.2 L'attore biomeccanico

Già all'interno delle sperimentazioni costruttiviste – debitrice delle idee derivanti dal dinamismo di stampo futurista e da tutto il retroterra delle teorie gropiusiane del Bauhaus e della Repubblica di Weimar – pur in seno a discipline non propriamente cinematografiche, ma che col cinema condividono le medesime problematiche di natura visiva, come la pittura e la fotografia, all'inizio degli anni Venti la questione del corpo stava diventando un problema di carattere teorico oltre che, ovviamente, estetico. Al di là dei numerosi campi nei quali il corpo costruttivista trova una propria valenza “politica”, è interessante notare, ai fini del nostro studio, come sia nella ricerca di un'estetica il più possibile aderente alla *nuova visione* propugnata da László Moholy-Nagy e a quell'incarnazione della modernità tanto cara a El Lissitzky e Aleksandr Rodčenko che «l'immagine di uomo che viene insistentemente ribadita [sia ancora] quella del lavoratore, del costruttore della rivoluzione e della nuova società[: l'uomo], esaltato nella sua tensione verso il mondo futuro di cui è artefice, è sempre colto all'opera, in azione, al lavoro».⁴⁴ Tuttavia la strada maestra che conduce direttamente al cinema è quella che passa obbligatoriamente per l'opera soprattutto teorica, ma anche artistica di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn. Benché i primi contatti fra Marinetti e i futuristi russi, come Larionov e specialmente Majakovskij non furono felici, a seguito della visita dello stesso Marinetti in terra russa negli anni precedenti alla rivoluzione d'ottobre, è cosa nota che Ėjzenštejn – il quale nel corso degli anni Trenta si discosterà da buona parte

⁴³ Paul Éluard citato in Rae Beth, *op. cit.*, p.171. (trad. nostra)

⁴⁴ Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano, 1998, p. 122.

delle teorie e delle sperimentazioni delle avanguardie storiche, futurismo compreso – nella fase della propria formazione, quindi intorno alla metà degli anni Dieci, ebbe modo di avvicinarsi molto al pensiero marinettiano, condividendo con il fondatore del futurismo la passione per le forme di spettacolo cui si è accennato nell’apertura del capitolo nonché per il mondo del circo:

«Ėjzenštejn aveva definito come “futuristico” il “puro montaggio di associazioni” che aveva messo in pratica in spettacoli come *Il saggio*, e con Marinetti aveva condiviso il grande interesse per il mondo del circo e del *music-hall* – e riteneva inoltre che – l’arte dovesse essere lo strumento con cui trasformare la sensibilità del pubblico, e che questo obbiettivo potesse essere perseguito riscoprendo la forza “attrazionale”, sorprendente e a volte violenta, di spettacoli come quelli del circo o del *music-hall*, che era al centro della teoria del montaggio delle attrazioni, [idea che] era ampiamente presente già in alcuni manifesti futuristi scritti da Marinetti come il *Teatro di varietà* (1913), tradotto integralmente in russo nel 1914, o *La cinematografia futurista* (1916)».⁴⁵

E del resto gli scritti di Marinetti ebbero una forte influenza su artisti, teorici e demiurghi delle nascenti avanguardie sovietiche e contribuirono a creare un clima culturale particolarmente ricco e interessante sotto diversi punti di vista. Appunto questo interesse per il *music-hall* e per le forme di spettacolo popolari pre-cinematografiche (per darne una definizione in linea con l’accezione di cui abbiamo proposto l’analisi) comincia a insinuarsi nella mente di Ėjzenštejn attraverso il lungo percorso artistico che lo conduce a iniziare la carriera registica. Come è risaputo l’autore russo, che durante i primi anni Venti conduceva una frenetica vita artistica fra Mosca e Pietrogrado, mosse i primi passi nel campo del teatro, cosa che gli consentì di entrare in relazione con diverse figure di spicco della cultura artistica del periodo nonché con molti dei più influenti teorici del cinema dell’epoca – alcuni dei quali incroceremo nel corso dei paragrafi seguenti. Ėjzenštejn, che in questo periodo impara il mestiere dello scenografo – sperimentando e raffinando una pratica artigianale che contribuirà ad avvicinarlo al cinema – ha l’opportunità, fra le altre cose, di lavorare alla realizzazione di un’opera teatrale importante come “Il messicano” adattata dal racconto di Jack London da Valentin Smyshlyaev e Boris Arvatov nel 1921, opera per la quale nelle vesti di costumista e

⁴⁵ Antonio Somaini, *Ėjzenštejn – Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011, pp. 218-219.

scenografo – come riportato da Somaini – adottò uno stile *cubo-futurista*.⁴⁶ La figura che più di tutte lo influenzò e ne consentì la crescita nell’ambito delle teorie della recitazione e dalla quale imparò le cose più utili anche per il mestiere di regista, fu però, senza alcun dubbio, quella di Vsevolod Mejerchol’d.

Mejerchol’d artefice e teorico del metodo di recitazione noto come *biomeccanica*, protagonista assoluto dell’avanguardia teatrale russa, fu probabilmente colui che più di tutti, durante gli anni successivi alla prima guerra mondiale, portò avanti gli studi e le teorie della recitazione attoriale con rigido e meticoloso interesse per il corpo quale elemento espressivo in “possesso” dell’attore. E fu senz’altro il primo a intuire tanto l’importanza, quanto le possibilità estetico-artistiche dell’apporto fisico alla recitazione e del movimento meccanico del corpo. Già prima della rivoluzione d’ottobre, nel suo studio di Mosca e attraverso le lezioni con i propri allievi (fra cui lo stesso Ėjzenštejn), Mejerchol’d lavorò con severa applicazione sulle teorie del movimento e su quella che potremmo definire una vera e propria “scienza del corpo”, intesa come una disciplina spogliata di qualsiasi intenzione psicologica ma caricata di una forte “emotività” di stampo teatrale. L’attore, per lui, oltre a dover intrattenere un rapporto strettissimo con lo spazio circostante e con il sottofondo ritmico-musicale della scena, doveva avere un’assoluta padronanza di ogni punto del proprio corpo, corpo che doveva diventare, nelle potenzialità espressive dell’attore, “duttile come cera”. Come scrisse egli stesso durante gli anni delle lezioni moscovite:

«si può studiare il corpo da un punto di vista anatomico, ma tale studio non basta all’attore che deve prendere parte a una rappresentazione teatrale: questi deve studiare a fondo il proprio corpo per sapere in ogni momento che aspetto ha. L’attore deve sapersi rapportare allo spazio, ogni suo piccolo gesto deve essere accuratamente calcolato. Se cade, deve sapere perché cade, deve saper risalire al movimento imprevisto che gli ha fatto perdere l’equilibrio».⁴⁷

Era indispensabile, inoltre, che l’attore sulla scena imparasse il ritmo, allenandosi con l’ascolto della musica, in modo che risultasse capace di calcolare il tempo e trovare il modo giusto di scandire i propri movimenti. Questo perché nella teoria meyercol’diana, la funzione recitativa dell’attore doveva basarsi su un’accurata esecuzione di gesti brevi (i cosiddetti *otkaz*) e su di un’attenta modulazione dei riflessi, il tutto coniu-

⁴⁶ Antonio Somaini, *op. cit.*, pp. 218-219.

⁴⁷ Vsevolod Mejerchol’d, *L’attore biomeccanico*, F. Malcovati (a cura di), Ubulibri, Milano, 2002, p. 60.

gato con una reiterazione continua dei gesti principali. La biomeccanica, del resto, «mirava a insegnare agli attori, facendo riferimento a una teoria generale del movimento umano e attraverso delle vere e proprie forme di *allenamento*, come gestire nel modo più consapevole e preciso possibile i propri movimenti nello spazio teatrale»,⁴⁸ attitudini che andavano appunto allenate attraverso tre fasi fondamentali: l'*intenzione*, la *realizzazione* e la *reazione*. Senza dilungarci troppo, diremo che la fase centrale della “realizzazione” è quella che connota in maniera più rilevante l’abilità espressiva dell’attore, essendo individuata da Mejerchol’d come il ciclo dei riflessi volitivi, mimici e vocali che l’interprete mette in campo nel momento della rappresentazione scenica. Ma ciò che più ci interessa è come questa dottrina mejerchol’diana fondata sull’idea che la pratica attoriale si traduca in una recitazione che sia soprattutto esercizio imitativo e attivazione del corpo scaturente da repertori gestuali precostituiti, intrattenesse un legame molto forte con gli infiniti stimoli del mondo circostante e con tutto ciò che all’interno delle discipline, artistiche e non, facenti parte dell’ideale tecnologico della modernità, stavano definendo la vita dell’individuo contemporaneo. Tutti stimoli nei confronti dei quali Ėjzenštejn, certamente, non poteva restare indifferente.

«Nella biomeccanica di Mejerchol’d – in effetti – convergevano diverse tendenze: l’entusiasmo costruttivista per il mondo delle macchine e per l’ingegneria, la psicologia riflessologica di Pavlov e Bechterev che studiava le relazioni tra sollecitazioni, risposte fisiche del corpo e reazioni psichiche, la teoria delle emozioni di William James, il convenzionalismo dei gesti nel teatro orientale, e infine il taylorismo, ossia lo studio scientifico dei processi lavorativi e dei gesti connessi alla lavorazione industriale, al fine di renderli massimamente essenziali ed “economici”. Riassumendo in sé queste diverse tradizioni, la biomeccanica, secondo il riassunto che Ėjzenštejn stesso ne fa in due brevi testi scritti nel 1922, si proponeva al tempo stesso come una “meccanica dell’educazione fisica dell’uomo” e come un “metodo della recitazione attoriale”».⁴⁹

Somaini riporta anche che la biomeccanica, negli anni in cui Mejerchol’d ne stabiliva i principi e iniziava a sperimentarne le applicazioni, era diventata oggetto di studio per il neurofisiologo Nikolaj Bernštejn che all’epoca era intenzionato a trasformare la biomeccanica in una scienza e aveva creato un vero e proprio laboratorio di

⁴⁸ Antonio Somaini, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹ *Idem.*

biomeccanica presso l'Istituto Centrale del Lavoro di Mosca, esplicitando la forte connessione esistente fra le questioni relative all'applicazione meccanica del lavoro da parte dell'operaio della fabbrica e le specifiche che hanno a che fare con la formazione fisica dell'attore.⁵⁰ Il fatto singolare che questa notazione mette a fuoco è che nonostante si sia, nel caso specifico, nella patria che più di ogni altra si trova distante dalle idee tayloriste della spartizione del lavoro e che meno, evidentemente, giustifica, utilizza o esercita strategie connesse alla concezione capitalista della produzione in serie, esiste in Unione Sovietica, similmente che negli Stati Uniti nel periodo in questione, un affine interesse per quel che riguarda l'applicazione al lavoro e alla catena di montaggio da parte dell'uomo. Particolare questo che rende l'idea, anche solo parzialmente, di quanto l'ingente scossa tecnologica che coinvolse il campo lavorativo nella prima metà del secolo scorso abbia influenzato, sin da subito, l'essenza fisica stessa dell'individuo. D'altronde, a questo proposito, l'uso stesso «da parte di Mejerchol'd del termine “meccanica” era un segno della presenza di quell'ideale tecnicistico e ingegneristico che attraversava tutto il movimento costruttivista sovietico, [...] nell'epoca della “meccanizzazione”, la biomeccanica fissava “i principî dell'esecuzione precisa e analitica di ogni movimento”, pianificandolo in tutto il suo sviluppo, geometrizzandolo, stabilendone con precisione l'inizio e la fine, dando vita a una sorta di “taylorismo visivo” dei gesti, nella convinzione che l'organizzazione dei movimenti quotidiani dovesse seguire gli stessi principî di quella dei movimenti lavorativi nello spazio della fabbrica».⁵¹ «Come “metodo della recitazione attoriale”, la biomeccanica di Mejerchol'd si proponeva [...] di trasferire tutti i principî [connessi] al movimento attoriale, al fine di renderlo più preciso ed efficace. Anche qui emerge in primo piano il mito della macchina, una macchina i cui movimenti potevano essere pianificati e calcolati con precisione»,⁵² «nell'epoca della meccanizzazione, il corpo dell'attore biomeccanico funziona come una macchina»,⁵³ «l'attore contemporaneo deve essere sulla scena come il motore di un'auto moderna».⁵⁴ Ėjzenštejn quindi, come il suo maestro, pensava fermamente che la scienza dei movimenti dovesse partire dall'anatomia e dalla fisiologia del corpo umano

⁵⁰ Antonio Somaini, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹ *Ivi*, p. 8.

⁵² *Idem*.

⁵³ Sergej M. Ėjzenštejn, “All'inizio della biomeccanica”, in Alessia Cervini (a cura di), *Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento*, Armando, Roma, 2009, p. 45.

⁵⁴ Sergej M. Ėjzenštejn, “La biomeccanica fra recitazione e vita”, in *ivi*, p. 55.

e che l'interpretazione dell'attore necessitasse di fondarsi tanto su possibili combinazioni di movimenti muscolari, quanto sulla precipua conoscenza dei processi fisiologici. Aggiungendo a tutto questo l'idea di come i riflessi mejerchol'diani potessero essere in grado di allargare le proprie potenzialità espressive sino ad inglobare la dinamica dei movimenti naturali: «la materia di tutti i movimenti possibili è costituita da un numero limitato di movimenti riflessi, in base ai quali si costruiscono tutti gli altri con la partecipazione dell'azione inibitoria e coordinatrice della coscienza. La coscienza non è in grado di produrre combinazioni cinetiche autonome che non siano fondate su movimenti biologici riflessi di base».⁵⁵ Poco importa se Ėjzenštejn, soltanto pochi anni dopo aver chiuso l'esperienza con Mejerchol'd e all'indomani della prematura scomparsa (a causa delle epurazioni del regime sovietico) del proprio maestro, si discosterà, anche in maniera netta, da alcuni precetti della scienza biomeccanica. Per quanto i principi che motivano la presa di distanza abbiano a che fare proprio con le questioni inerenti la meccanizzazione dei movimenti derivata dal lavoro della fabbrica – di fatto Ėjzenštejn, durante la stesura de “Il movimento espressivo”, entrando nei termini della questione della meccanizzazione dei movimenti come derivazione, fra le altre cose, del lavoro della fabbrica, mette in dubbio la possibile esistenza di una contiguità fra la gestualità attoriale e quella dell'operaio – è pur vero che il fatto che il dibattito sui temi più sentiti in questo specifico terreno di indagine facendosi tanto urgente proprio negli anni in cui una scienza del corpo nell'ambito delle discipline della recitazione comincia a farsi strada, dimostra quanto l'interesse generale per tutti questi temi fosse in continua crescita. Del resto il futuro regista russo non può che trovarsi in disaccordo con l'idea *imitativa* suggerita da Mejerchol'd: essendo egli profondamente convinto della necessità di un'arte che abbia finalità sociali ed educative, infatti, non può che privilegiare un'esibizione scenica che passi attraverso una sorta di *contagio* trasferibile dall'attore allo spettatore e che quindi problematizzi in maniera più netta la questione del lavoro a partire proprio dal bagaglio gestuale. Similmente a quanto lo stesso Ėjzenštejn proporrà (approfondendo la questione) nella teoria del montaggio, in questa fase, trovandosi a contestualizzare il valore del corpo attoriale all'interno della propria idea di movimento espressivo, egli definisce il corpo come un elemento nel quale forze contrastanti e conviventi all'interno di uno stesso contenitore (cioè il corpo stesso), spingono quest'ultimo

⁵⁵ Sergej M. Ėjzenštejn, *Il movimento espressivo – Scritti sul teatro*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 195.

a cercare di dominare tale energia conflittuale. Discostandosi in tal modo, evidentemente, dall'idea di corpo come risultato di una fluidità e armonia interna che si trasferisca in maniera ordinata attraverso i muscoli e verso tutte le estremità. Dopotutto rimane indiscutibile il fatto che «[l']interesse di Mejerchol'd per il teatro orientale, il circo, la pantomima, il Grand-Guignol, la commedia dell'arte, le maschere, segnò profondamente lo sviluppo successivo di Ėjzenštejn, sia nelle regie che negli scritti teorici, in cui il regista sovietico indagherà costantemente la *genealogia* nella storia delle arti e del teatro delle problematiche di montaggio via via affrontate. L'idea che il gesto attoriale dovesse essere un gesto espressivo, pianificato con precisione e soprattutto *efficace*, capace di produrre degli effetti *calcolabili* sul pubblico, influenzò profondamente la prima formulazione della teoria del montaggio da parte di Ėjzenštejn, la teoria del cosiddetto "montaggio delle attrazioni".⁵⁶

2.3.3 Il sedere di Charlot

Sulla stregua delle esperienze sin qui descritte, nasce in Unione Sovietica negli stessi anni un altro importante movimento artistico. Un movimento rispetto al quale le discipline attoriali e tutto l'universo legato ai saperi della recitazione rappresentano un cruciale punto di riferimento e un altrettanto fondamentale terreno di sperimentazione. Si tratta della già citata Feks, la "Fabbrica dell'Attore Eccentrico". Sorta a Pietrogrado all'inizio del 1921 per opera di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, la Feks si propone come un vero e proprio laboratorio di recitazione per mezzo del quale i due creatori si prefiggono – per usare le parole di Jean Mitry – di «rivalutare l'attore e la sceneggiatura, di assimilare tutti gli espedienti scenici, esagerandone gli artifici, spingendosi fino alla caricatura astratta, attraverso il comico e il grottesco. L'attore diventa – nelle mani degli insegnanti della Feks – una sorta di marionetta, un automa simbolico che esprime con la meccanicità dei gesti e degli atteggiamenti il significato profondo di una parodia diretta contro un comportamento sociale o un "universale" psicologico».⁵⁷ Tramite un manifesto racchiudente gli intenti programmatici e le finalità sia artistiche che politiche, il gruppo, già debitore della biomeccanica e del teatro futurista, così come del cinema comico americano, fa la sua irruzione nel panorama culturale russo con tutto l'impeto

⁵⁶ Antonio Somaini, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷ Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Clueb, Bologna, 2006, pp. 114-115.

iconoclasta che caratterizzava le avanguardie post-rivoluzionarie. E inserendosi all'interno di un humus artistico particolarmente ricco sia di stimoli di natura sperimentale che di azzardi formalistici, rivendica sin da subito una certa distanza dal cinema di Ėjzenštejn e di Vertov (distanza che appare per la verità piuttosto parziale) proponendo invece – come riporta Giusi Rapisarda – un'operazione piuttosto spericolata: rubare i segreti della tradizione occidentale del teatro di massa (francese, italiano e americano su tutti) per combinarli alla cultura popolare russa, con una certa attenzione all'insegnamento formalista.⁵⁸ Il carattere del gruppo, dunque, mostra di essere sin dagli esordi connotato di una forte carica provocatoria e guidato dall'intento di scioccare e turbare il proprio pubblico. Nel *Manifesto dell'Eccentrismo*, promulgato nel 1921 da Georgij Kryžickij e Nikolay M. Foregger, che i Feks sottoscrivono con entusiasmo, viene espressa l'intenzione di “elettrificare” il pubblico ricorrendo al paradosso visivo, linguistico, gestuale e all'esagerazione grottesca di tutti i procedimenti scenici.⁵⁹ A proposito del grande complesso teorico che il collettivo dedica alle questioni relative alla recitazione e alla formazione dell'attore teatrale, anche in questo caso, come abbiamo già avuto modo di notare relativamente a Mejerchol'd, l'attenzione viene fissata tanto sulle tecniche del corpo, quanto su un training fisico particolarmente severo. In ossequio agli ideali futuristi e al coevo culto per le tecnologie e la meccanizzazione, i Feks – che non a caso pongono il termine *fabbrica* già nella denominazione del proprio movimento – non si esimono dall'unire la propria voce al coro che fa dell'esaltazione tecnicistico-ingegneristica un valore aggiunto nella ricerca di un'arte nuova. Gli accenni a tutto questo, all'interno del Manifesto, sono molteplici: la recitazione deve oscillare costantemente «dall'emozione alla macchina, dalla lacerazione interiore al trucco»⁶⁰ utilizzando quella che è definita come una «Tecnica-Circo. Psicologia-a gambe all'aria»⁶¹ ottenibile attraverso un «movimento meccanizzato».⁶² Essi, inoltre, tramite il loro linguaggio bizzarro e tipicamente avanguardista propongono di usare:

«non coturni ma pattini a rotelle, non maschera ma naso che si accende
– suggerendo all'attore anche le tecniche per la performance – Recitazione: non

⁵⁸ Cfr. Giusi Rapisarda (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica*, Officina Edizioni, Roma, 1975, p. 129.

⁵⁹ Cfr. Grigorij Kozincev, Georgij Kryžickij e Nikolay M. Foregger, Leonid Trauberg, Sergej Jutkevici, “Manifesto dell'Eccentrismo, 1922”, citato in *ivi*, p. 3.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

movimento ma buffoneria, non mimica ma smorfia, non parola ma strillo [...]

Sintesi dei movimenti: acrobatico, sportivo, danzante, costruttivamente-meccanico». ⁶³

La prossimità fra gli intenti del gruppo feksiano in tema di formazione dell'attore e le teorie della biomeccanica di Mejerchol'd appare, dunque, molto evidente. Le acrobazie da circo e la vicinanza al mondo delle macchine (e del lavoro più in generale) – elementi dai quali entrambi traggono ispirazione e rifacendosi ai quali impongono dure sessioni di allenamento e di esercizio ai propri attori – rivelano il tentativo di produrre quello che potremmo definire un controllo formalista della tecnica comunicativa. Intento che però, nelle intenzioni dei Feks denota anche qualcos'altro. Lo scarto più evidente fra Mejerchol'd e il gruppo di Pietrogrado, è infatti il trasferimento da parte di quest'ultimo dei propri saperi e delle proprie tecniche dal teatro al cinema. Nella patria del cinema al corpo plastico dell'attore è permesso agire in un contesto che a quest'ultimo è senz'altro più consono sotto molti punti di vista. Passati dal teatro al cinema, Kozincev e Trauberg danno vita alle trovate "eccentriche" del proprio repertorio in un universo del quale non sono dati confini spaziali e nel quale la violenza dirompente dei movimenti e dei gesti dei propri attori, già sperimentata nel teatro, si costruisce attraverso un linguaggio completamente nuovo. *Pochozdenija Oktjabriny* (Le avventure di Ottobrina, 1924), è il primo film prodotto e realizzato interamente dalla Feks. Andato purtroppo perduto e del quale si conservano solo pochi fotogrammi e alcune immagini, il film era una commedia costruita su una sequenza di *gag* in cui l'eroina-amministratrice di un edificio residenziale, Ottobrina appunto, si opponeva a un rappresentante dell'imperialismo internazionale, scongiurando una rapina in banca ideata dai nemici del potere sovietico. ⁶⁴ I due fondatori del gruppo, accreditati entrambi come registi, danno vita con *Ottobrina* a una sorta di bizzarro insieme di gesti, movenze, scatti e tagli grotteschi che unificano attori e montaggio in un movimentato e totale disordine [Figg. 11, 12, 13 e 14]. Un vero e proprio carnevale agitatorio dove «la funamboleria del clown viene rapportata a un luogo d'azione, che, come scrive lo stesso Kozincev, è quello dell'intera città. La dinamica urbana – segno dei nuovi tempi, in cui rivoluzione politica, rivoluzione tecnologica e rivoluzione dei comportamenti sembrano

⁶³ Grigorij Kozincev, Georgij Kryžickij e Nikolay M. Foregger, Leonid Trauberg, Sergej Jutkevic, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁴ Giusi Rapisarda (a cura di), *op. cit.*, p. 6.

essere dei sinonimi – si riflette e si potenzia nella dinamica del corpo dell'attore eccentrico: il linguaggio si struttura coscientemente come un assemblaggio di conflitti visivi». ⁶⁵

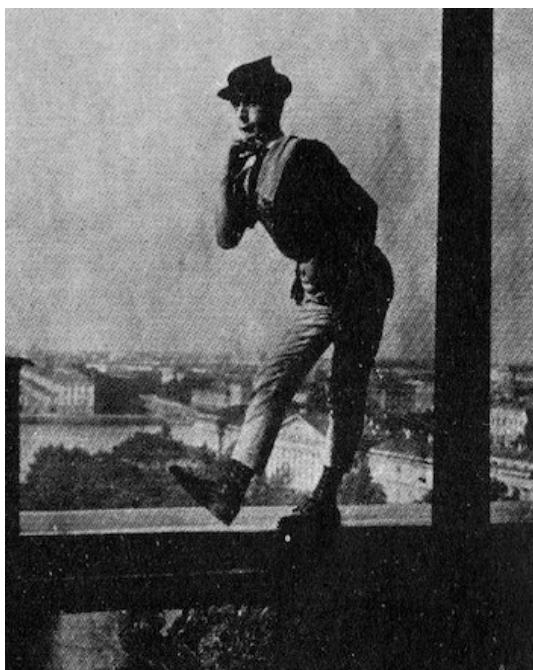


Fig. 11

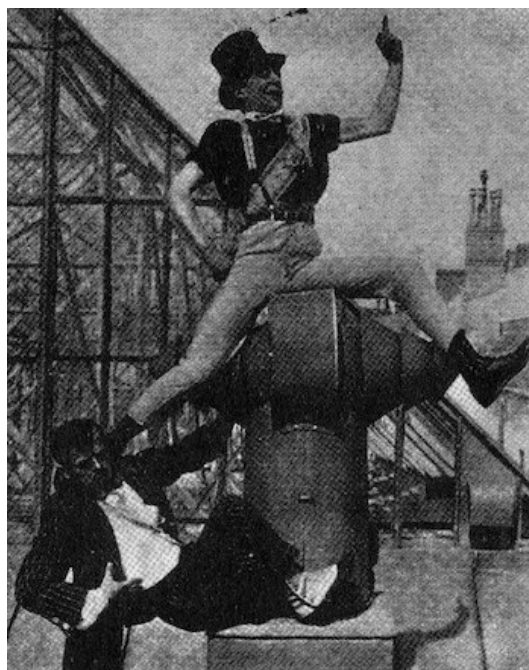


Fig. 12

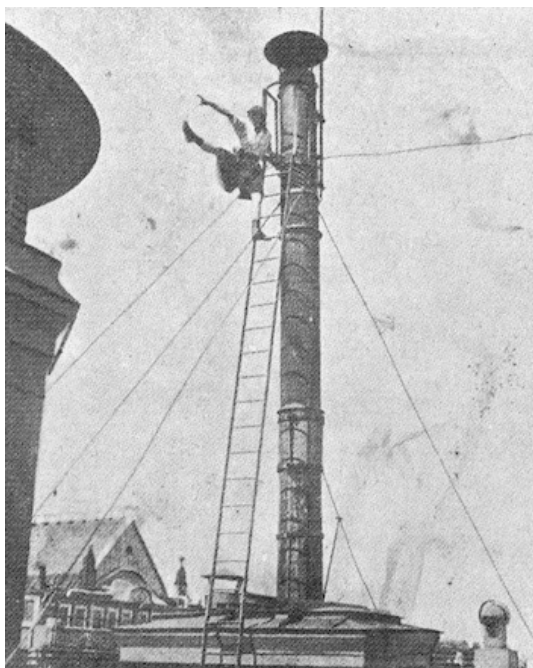


Fig. 13



Fig. 14

⁶⁵ Giusi Rapisarda (a cura di), *op. cit.*, p. 6.

In pratica l'attore feksiano, portati i saperi scenici dell'arte teatrale e circense nella dimensione metropolitana, grazie al cinema inizia ad agire in un contesto del quale si appropria con una irruenza fanciullesca

«ma, nello stesso tempo, l'attore che esibisce il proprio dominio prestigioso del ritmo, degli spericolati movimenti del corpo, della mimica, che ostenta, cioè, la propria euforia, non solo spezza violentemente ogni codice spettacolare precostituito, ma si pone in continuità con un tema fra i più diffusi e sentiti delle avanguardie russe e sovietiche: “*la rivolta degli oggetti*”. L'attore si fa, infatti, clown per riappropriarsi delle “cose” impazzite, per dimostrare che, se l'universo degli oggetti industriali sembra rivoltarsi contro il proprio inventore, non c'è altro modo, per dominarlo, che insegnare all'uomo la “leggerezza” nietzschiana, la capacità di mettersi al passo con quegli oggetti impazziti, vincendone, con la propria superiore anarchia, la folle corsa verso l'annientamento dell'uomo».⁶⁶

tema, questo dell'oggetto e dell'industria. che sarà bene tenere in considerazione nel momento in cui giungeremo ad occuparci, nella seconda parte del capitolo, dell'analisi testuale. Ciò che da tale tipo di approccio alla materia cinematografica si genera, in ogni caso, comprensibile anche attraverso il linguaggio oscuro dei proclami in puro stile avanguardistico del collettivo, è un particolare interesse, se non una vera e propria predilezione da parte dei Feks per il genere comico. Approdo naturale della teoria dell'eccentrismo il cinema comico è del resto il tipo di spettacolo che meglio si adatta all'universo artistico feksiano. L'attenzione di Trauberg e compagni per le esperienze del gruppo di Sennett fu molto profonda sin dall'inizio, e soprattutto Kozincev giudicava quello comico un linguaggio indispensabile per codificare le specifiche della cinematografia secondo i dettami dell'eccentrismo. Kozincev, come abbiamo già avuto modo di vedere relativamente ai suoi scritti su Chaplin, considerava quello del comico – inteso come attore, interprete e showman – un mestiere riconducibile a epoche lontanissime. Già eroe delle tragedie scespiriane, il buffone di corte, il giullare o il matto è per lui l'individuo prediletto dal popolo, lo scaltro custode di un'arte sovversiva e che «divertiva i savi con il suono dei sonagli sul suo berretto da folle, con le smorfie della sua bocca di buffone, con le sue contorsioni provocate dalle legnate ricevute [...] la sua arma era il ridicolo, che spezzava le spade, convertiva l'oro in polvere, apriva le porte alle prigioni.

⁶⁶ Giusi Rapisarda (a cura di), *op. cit.*, pp. 142-143.

Il ridicolo svuotava di senso la forza dei potenti, dei ricchi, delle celebrità. E il più sciocco rimaneva alla fin fine il più intelligente». ⁶⁷ E con il cinema comico qualcosa di nuovo e di dirompente aveva origine: come scrive Kozincev, era nata «una nuova parola magica, che trasformava tutto il reale in fantastico, il normale in inverosimile, il logico in assurdo. Questa parola è *gag*: termine pressoché in traducibile nel linguaggio corrente. *Gag* è un modo di pensare spostato, una confusione fra causa ed effetto, un oggetto ch'è usato con uno scopo che contrasta con quello per il quale venne costruito; è una metafora divenuta realtà, una realtà divenuta metafora. È il grimaldello eccentrico che apre la porta del mondo in cui la logica è messa al bando». ⁶⁸ E proprio Chaplin viene individuato come il depositario per eccellenza di questo tipo di sapere:

«la Feks sviluppa un vero e proprio culto di Chaplin, tanto che usa spesso la sua gigantografia come fondale davanti al quale allestire numeri dallo spiccato carattere circense, ovvero acrobazie, giocolerie, e vere e proprie pièce-montaggio, come nel caso dell'adattamento di *Il matrimonio* di Gogol', rappresentato nel settembre del 1922: uno dei personaggi gogoliani viene ribattezzato Charlot, il fondale è rivestito da un grande ritratto del comico americano, e a intermittenza si proietta una sequenza chapliniana di inseguimento in modo che l'uscita di campo del comico sullo schermo corrisponda alla sua riapparizione sulla scena [...] la Feks, che si diceva figlia del futurismo di Marinetti, riporta appunto il cinema di Chaplin nel luogo da cui proviene, ovvero il circo, inserendo le sue *gag* fra i numeri di equilibrio e acrobazia». ⁶⁹

Nell'attore britannico e nel personaggio di Charlot Kozincev ritrova la lunga tradizione comica che giunge direttamente dalle epoche passate; nel repertorio mimico e gestuale di Chaplin egli riconosce la via all'arte eccentrica. Già esaltato nel Manifesto dei Feks, in cui è contenuta la celebre frase *Il sedere di Charlot ci è più caro delle mani di Eleonora Duse!*, Chaplin è individuato come il paradigma della modernità applicata all'arte comica. Protagonista di un mondo meccanico “pauroso”, secondo il regista sovietico, Charlot era un «pupazzo meccanico [che] s'era trasformato in uomo». ⁷⁰ Egli lo trova e lo riconosce nei salti eccentrici e nelle *gag* che si attuano in giro per la città, all'interno del contesto urbano e nella dimensione metropolitana. In quella città che

⁶⁷ Grigorij Kozincev, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁸ *Ivi*, p. 87.

⁶⁹ Barbara Grespi, “Chaplin acrobata. Il gesto comico e la memoria automatica”, in *Locus Solus – Memoria e Immagini*, n. 7, Mondadori, Milano, 2009, p. 104.

⁷⁰ Grigorij Kozincev, *op. cit.*, p. 101.

molto spesso nel cinema chapliniano diviene un vero e proprio luna park sconfinato, un *locus* imprescindibile nel quale trovano liberazione, espressione e manifestazione le dinamiche corporee e i movimenti dissennati di Charlot.



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

Una costante, quella del rapporto fra Chaplin e la città persistente, di fatto, per tutto l'arco dell'esperienza cinematografica dell'attore e regista londinese, almeno per quel che riguarda il periodo del muto. Non solo quindi i numerosi cortometraggi dell'epoca della Keystone, della Essanay, della Mutual e della First National,⁷¹ ma anche i famosi film da lui stesso diretti dalla fondazione della United Artists in poi. Ricordiamo in proposito la fuga sui tetti in *The Kid* (Il monello, 1921) [Fig. 15], i tuffi in acqua notturni in *City Lights* (Luci della città, 1931) [Fig. 16] o le scorribande e gli inseguimenti metropolitani del già citato *Modern Times*, peraltro non troppo dissimili da quelli messi in scena in *The Great Dictator* (Il grande dittatore, 1940) [Fig. 17] nelle sequenze in cui il barbiere porta scompiglio fra il drappello di soldati che piantona il ghetto ebraico. Ma al di là di questa prossimità fra l'eccentrismo feksiano e le comiche chapliniane così fieramente esibita da Kozincev, è pur vero che il particolare linguaggio comico attraverso il quale Chaplin agisce si fa latore di quell'universalità e di quel carattere intertestuale di cui abbiamo detto in apertura.

E tornando, appunto, alla sequenza dalla quale eravamo partiti, possiamo provare ora – dopo aver descritto il ricco e fervido clima culturale, e aver dato voce ad alcuni degli impulsi teorici più eminenti, del periodo oggetto d'indagine – a proporre un'analisi testuale che ci guidi attraverso lo studio di alcuni gesti particolari, al fine di

⁷¹ Si intende fare riferimento al periodo compreso fra il 1914 e il 1923. Periodo durante il quale Chaplin lavorò con tre diversi studi cinematografici: i già citati Keystone Studios di Mack Sennett con sede ad Edendale (un allora sobborgo di Los Angeles), la Essanay Film Manufacturing Company di Chicago, la Mutual Film Corporation sempre di Edendale e la First National di Los Angeles. In questo periodo Chaplin realizzò un totale di circa settanta cortometraggi.

capire come la modernità, con tutto il côté tragico e il sostrato di esperienze, abitudini e passioni che si porta dietro, finisca per incarnarsi in maniera tanto percettibile nel corpo dell'attore cinematografico. Abbiamo visto come il tema del lavoro, dell'operaio e della catena di montaggio, della fabbrica e della macchina siano entrati a far parte, cominciando dai primi anni del Ventesimo secolo, della quotidianità degli individui. E abbiamo visto come il rapporto che l'uomo stringe con la macchina, nella fase in cui l'era moderna sta maturando una propria definizione, ne influenzi il comportamento sotto numerosi aspetti e a diversi livelli sia culturali che sociali. Quello che sin qui si è teso a mettere in risalto è quanto la compenetrazione che si è sviluppata fra le arti – il cinema nello specifico – e il lavoro (nelle molteplici sfaccettature di cui s'è detto), abbia raggiunto stratificazioni capaci di evocare questioni teoriche e percorsi analitici ben più complessi di quelli riscontrabili a un primo esame. Ciò che da qui in poi si proverà a mettere in luce è il rapporto che tutto il sostrato teorico finora descritto intrattiene con altri campi dell'analisi testuale delle forme d'arte. Prendendo spunto dal lavoro condotto da Aby Warburg e da alcuni dei maggiori storici dell'arte del Ventesimo secolo sul gesto e sulla sopravvivenza dell'arte classica e antica all'interno della cultura visuale della modernità e con continuo richiamo ai concetti relativi alla memoria e all'inconscio corporeo. Addentrandoci nello studio di alcuni gesti particolari, all'interno del cinema comico del periodo sin qui descritto, proveremo a capire come la ripetizione, l'espansione e il ritorno continuo dei gesti stessi possano divenire l'espressione di memorie istintive scaturenti da passioni ataviche e inconse. E come attraverso il corpo esse si trasformino in segni, impronte e tracce di tutto questo. Si consideri dunque la parte sinora affrontata come una sorta di vademecum, un compendio dei caratteri e delle nozioni più urgenti e idonee al fine di comprendere in maniera completa le teorie e i concetti che ci apprestiamo ad affrontare.

2.4 Il deserto e la città

Nella celebre conferenza che Aby Warburg tenne alla clinica di Kreuzlingen nel 1923 denominata *Il rituale del serpente*, sorta di esame finale o “prova” della propria guarigione – dopo il ricovero dovuto al crollo psichico occorsogli nel 1918 – lo studioso affrontò alcune delle tematiche che saranno alla base del successivo *Bilderatlas Mnemosyne* e che prendono in considerazione argomentazioni alle quali egli si dedicò a fasi

alterne per tutta la vita. Cercando di entrare in relazione con gli studi affrontati nella parte iniziale della propria formazione, e recuperando filoni di ricerca che aveva abbandonato da anni, Warburg cominciò a considerare il ruolo della memoria nella definizione di un metodo conoscitivo in rapporto alla storia dell'arte che rifiutasse un approccio che puntasse esclusivamente nella direzione di una critica estetica. Maturando quindi il concetto di *memoria culturale* – elaborato dalla nozione di *memoria sociale* così come espressa da Richard Semon, autore che egli studiò a lungo – e formulando le note teorie sulla sopravvivenza e la conseguente riemersione dei temi e delle figure dell'antichità classica all'interno del tessuto della memoria occidentale. Teorie che l'avrebbero condotto a sviluppare il lavoro sull'*Atlante della Memoria*. Quello a cui puntava attraverso la stesura della conferenza di Kreuzlingen – facendo riferimento soltanto a pochi appunti e a qualche fotografia da lui stesso scattata durante il viaggio che intraprese fra il 1895 e il '96 presso alcune tribù di indiani d'America al fine di studiarne comportamento e rituali – come egli stesso asserisce, era porre in confronto la dimensione culturale di carattere animistico degli Hopi e dei Pueblo con «analoghi aspetti del paganesimo europeo – al fine di porsi – la seguente domanda: fino a che punto una concezione pagana del mondo come quella che sopravvive presso gli indiani Pueblo è un indice dell'evoluzione attraverso la quale dai pagani primitivi si è giunti – passando per il paganesimo dell'antichità classica – all'uomo moderno?»⁷² In queste poche righe risiedono sia il quesito ermeneutico che la questione filosofica fondamentali della teoria warburghiana. Quello che si evidenzia è infatti come la reminiscenza delle passioni antiche si esprima in maniera manifesta all'interno dei gesti che dall'arte classica migrano fino nella mimica dell'uomo moderno. Attraverso lo studio dei riti di popolazioni come quelle del Nuovo Messico e dell'Arizona, che oltre a essere dedite a culti di stampo pagano avevano anche abitudini e stili di vita primitivi, Warburg era certo di poter avere un contatto diretto con gli elementi dei quali si era occupato ed era venuto a conoscenza negli anni dell'università. Egli era convinto, infatti, che riti ancestrali e pratiche sociali dei quali non esiste più alcuna diretta testimonianza nella cultura europea e occidentale, fossero ancora vivi e attuali nelle popolazioni indigene del continente americano. Come nota Gombrich all'interno delle numerose pagine da lui dedicate al lavoro e alla figura di Warburg e relativamente alla stesura de *Il rituale*, per Warburg:

⁷² Aby Warburg, *Il rituale del serpente – Una relazione di viaggio*, Adelphi, Milano, 1998, pp. 14-15.

«l'uomo primitivo è come un bambino nel buio. È circondato da un caos minaccioso che mette costantemente in pericolo la sua sopravvivenza. La condizione umana alle origini è perciò dominata dalla paura, da quei “riflessi fobici” a cui Tito Vignoli, studiato da Warburg nei suoi primi anni di università, attribuiva tanta importanza per la genesi del mito e in definitiva anche della scienza. La nostra mente è costantemente all'erta per assumere una posizione difensiva contro le cause reali o immaginate delle impressioni minacciose che ci assalgono».⁷³

Uno degli elementi che più colpisce fra le descrizioni delle celebrazioni magiche e religiose dei Pueblo contenute ne *Il rituale*, è l'illustrazione da parte di Warburg degli abiti da cerimonia utilizzati dagli indiani. La dimensione simbolica entro la quale egli inserisce il tema dell'abito è legata a doppio filo a quella della maschera: entrambi questi elementi, che compongono il vestiario da cerimonia dei danzatori, avrebbero una funzione allegorica e starebbero a simboleggiare ciò che Warburg definisce come «l'universo a forma di scala»,⁷⁴ uno dei motivi, cioè, che contribuisce a «stabilire il nesso tra le forze naturali e l'uomo».⁷⁵ La fusciasca che i danzatori annodano in vita, nello specifico, attiene simbolicamente alla distinzione fra l'uomo e l'animale. Come intendesse tematizzare il significato e il ruolo di un pannello all'interno di un quadro o di un affresco rinascimentale, lo studioso, dunque, si sofferma sugli abiti quali costituenti, fra i più incisivi, della definizione dell'io dell'individuo. E in effetti l'ornamento per Warburg occupa un posto fondamentale all'interno della sua teoria dell'espressione:

«lo studioso concepisce lo “Zusatz” [letteralmente ‘aggiunta’, qui da intendersi come ‘accessorio’] come ornamento. È importante [...] distinguere tra veste come “abito” (Kleidungsstück), come motivo del “flatterndes Gewand” e, in quanto concetto interno alla teoria warburghiana, come “rivestimento”. Basandosi in particolare sulle due qualità che Thomas Carlyle, nel suo *Sartor Resartus*, attribuisce all'uomo, come essere che “manipola” (hantierend) e che “indossa” (tragend), Warburg fissa i due differenti aspetti dell'ornamento: “L'individuo non è solamente un animale che manipola attrezzi, ma anche un animale ‘che indossa’”. Ancora negli appunti per la conferenza su *Der Schlangentanz*, individua in questa funzione degli strumenti (così come degli ornamenti o degli abiti) un carattere tragico, cioè una mera estensione, che non

⁷³ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg – Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 191.

⁷⁴ Aby Warburg, *op cit.*, p. 36.

⁷⁵ *Ivi*, p. 44.

giunge però a un sentimento vitale. Warburg riconosce all'abito una funzione di controllo, attraverso il quale l'uomo può estendere la propria azione, "strumentalizzando" appunto la natura inanimata e, in questo modo, governandola». ⁷⁶

L'ornamento, assimilandosi direttamente all'attrezzo, quindi, giocherebbe per Warburg un ruolo fondamentale nel processo di identificazione dell'uomo con il proprio io. Mentre contribuirebbe anche a favorirne l'imitazione del mondo esterno. A proposito di questo Gombrich – commentando gli appunti che lo stesso Warburg aveva redatto durante il proprio viaggio e che avrebbe poi utilizzato per comporre la conferenza – individua la prova che egli aveva affrontato la questione, problematizzandola, già all'interno delle pagine preparatorie. Proponiamo qui l'intero estratto degli appunti raccolti da Gombrich, ⁷⁷ al fine di inquadrare in maniera più circostanziata la teoria e di argomentarne in modo più pertinente l'analisi:

«Il mio punto di partenza è considerare l'uomo come un animale capace di usare strumenti, la cui attività consiste nel connettere e nel separare. Nel corso di questa attività, l'uomo può perdere il senso organico dell'io. La mano gli permette di manipolare le cose che, in quanto oggetti inanimati, mancano di un sistema nervoso, ma che forniscono tuttavia all'io una estensione materiale. Questa è la tragedia dell'uomo che, mediante l'uso degli strumenti, ha trasceso la sua specifica dimensione organica...

Qual è la causa di tutte le domande e gli enigmi che l'uomo si pone quando l'empatia si scontra con la natura inanimata? Essi scaturiscono dal fatto che esiste una situazione in cui l'uomo può assimilarsi a qualcosa che gli è estraneo, proprio manipolando o indossando oggetti che sono esterni alla sua circolazione sanguigna. La tragedia del costume e dell'attrezzo è in definitiva la storia della tragedia umana, e il libro più profondo che ne parla è il *Sartor Resartus* di Carlyle.

Ciò che noi chiamiamo memoria deve dunque svolgere un duplice ruolo. È il magazzino delle immagini che, mediante il riflesso fobico, sono evocate sostituendo degli esseri mitici alle cause reali. Ma è anche il ricettacolo dei nomi e delle immagini mediante i quali giungiamo a concepire un universo oggettivo governato da leggi. In questo ricettacolo le nostre reazioni linguistiche agli

⁷⁶ Valentina Vivaldi, *Su una teoria dell'espressione. Frammenti inediti di Aby Warburg*, in <http://mnemosyne.humnet.unipi.it/index.php?id=924>.

⁷⁷ Cfr. Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 190-197.

eventi (e alle loro immagini equivalenti) sono scelte e immagazzinate, costituendo così la nostra permanente documentazione dell'esperienza. Chiamiamo "espressioni" queste reazioni, linguistiche o visuali, agli stimoli; la storia della civiltà riguarda così le "espressioni" depositate nei documenti dell'umanità.

La conoscenza del duplice ruolo svolto dalla memoria è di vitale importanza per l'autoconoscenza dell'uomo. Infatti ogni stimolo è ancor sempre capace di suscitare in noi una reazione fobica primitiva della proiezione; ma accanto a questa produce anche la reazione, tipica della civiltà, che si esprime nel denominare e nello spiegare; ciò che è un altro modo di usare le reazioni collettive del passato per dominare le impressioni.

In questo schema evoluzionistico le attività religiose e artistiche si collocano a mezza strada tra la proiezione fobica di cause e il pensiero logico-discorsivo. Nella religione infatti la causa proiettata richiede ancora un attivo comportamento propiziatorio, che si esprime nei rituali e nei sacrifici; nell'arte, l'immagine evocata dallo stimolo è ancora un fine in sé. Sia l'arte sia la religione appartengono così alla regione intermedia dell'"agire simbolico", in cui la tragica bipolarità dell'uomo trova espressione e conciliazione». ⁷⁸

Dalla riflessione emergono numerose considerazioni. Warburg, tramite valutazioni cui va concesso (e tenuto presente) il beneficio di inventario, sta cercando di collocare analiticamente il sostrato teorico al quale ha dato vita. Inquadrando discorsivamente le questioni inerenti la natura dell'uomo primitivo, si trova a dover affrontare la faccenda da due differenti punti di vista. Parlando del ruolo della memoria si sofferma sull'aspetto conoscitivo che essa svolge ai fini dell'evoluzione del pensiero logico dell'uomo. In sostanza quello che lo studioso intende mettere in luce è quanto quello che egli definisce "agire simbolico" abbia un'origine mediata all'interno del pensiero e come nel rapportarsi ad esso l'individuo faccia riferimento al bagaglio di esperienze magiche, religiose e mistiche (siamo, come è esplicitato, nel terreno della produzione artistica e della celebrazione rituale) al quale è stato abituato nel corso della propria maturazione linguistica e visuale. L'immagine esteriore viene dunque «dominata sotto forma di decorazione, attraverso un materiale arbitrario che appesantisce l'Io mobile. La persona diventa [...] portatrice dell'attributo: essa e le parti materiali sono animate da forze impersonali, da qualcosa di preesistente». ⁷⁹

⁷⁸ Aby Warburg citato in Ernst H. Gombrich *op cit.*, p. 194.

⁷⁹ Valentina Vivaldi, *op. cit.*.

Quello che ci interessa di più, tuttavia, è la prima parte dell'appunto. Warburg sintetizza una lunga tradizione di studi antropologici riuscendo mirabilmente a connettere il "problema" della manipolazione dell'utensile da parte dell'uomo-animale al destino tragico di tutta l'umanità. In questa concezione dell'universo filtrata da una visione fideista del mondo organico, la natura gioca per Warburg un ruolo di primaria importanza. Nello specifico la natura è un vero e proprio elemento caricato di potere e, come viene espresso direttamente, esercita un dominio sull'uomo. Ne *Il rituale* tale pensiero è affermato in maniera ancora più esplicita da Warburg, il quale identifica il ruolo della natura – accostato a simboli divini o portatori di morte – all'interno delle forme cerimoniali dei Pueblo, attraverso connotazioni drammatiche e tragiche. L'uomo può dunque appropriarsi di qualcosa che gli è estraneo per mezzo della manipolazione degli oggetti. Dando forma, in questo modo, a un'estensione materiale del proprio organismo. Anticipando temi che saranno poi approfonditi e indagati visualmente nell'*Atlante della memoria*, Warburg definisce quindi la storia dell'attrezzo come la tragedia dell'uomo, uomo il quale, per mezzo degli utensili stessi, avrebbe trasceso la propria dimensione organica. Il fatto che citi espressamente Carlyle poi, è fatto piuttosto singolare. Non soltanto perché il tema dell'abito e quello dell'attrezzo sono indissolubilmente legati nella sua teoria, ma soprattutto perché lo storico scozzese fu uno degli intellettuali che nel Diciannovesimo secolo si scagliò con più veemenza contro la società meccanica. Carlyle riteneva che quest'ultima fosse pervasa di dissolutezza, di materialismo e fosse del tutto priva di spiritualità e valori morali. Concezione, a ben vedere, non del tutto differente da quella di Warburg, secondo cui, come detto, l'oggetto inanimato incarnato dall'attrezzo, pur mancante di sistema nervoso, fornisce all'uomo un'estensione materiale. Ed è accettando questa mutazione verso l'inorganico che l'uomo rinnega la propria essenza facendo sì che la tragedia trovi compimento.

Confrontando quanto visto sin qui sul valore del gesto e sul concetto di manipolazione presso la cultura degli indiani Pueblo, rimanendo ancorati alla teoria warburghiana e tenendo presente il panorama storico e sociologico presentato nella prima parte del capitolo, possiamo ora riflettere in maniera più dettagliata sulla sequenza descritta in apertura.

Charlot è impazzito. La singolarità che abbiamo individuato all'interno della prima parte della scena di *Modern Times* che è stata analizzata – e che Kozincev aveva

a sua volta riconosciuto e commentato come la bizzarra conseguenza di un evento ordinario e non, come sarebbe più tipico della comicità, di una circostanza assurda, illogica o frutto di un'exasperazione narrativa – trova ora una sua più adeguata interpretazione. Charlot, che nelle intenzioni di Chaplin risulta essere una rappresentazione simbolica della vittima della società dei consumi – nonché l'incarnazione dolente dell'esercizio coercitivo del biopotere taylorista – attraverso il mondo significativo cui il gesto lo connette, si trasforma in un archetipo della tragicità, ovvero in un tipo antropologico universale che prescinde da qualsivoglia giudizio politico. L'operaio chapliniano funge infatti da strumento connettivo fra l'humus tragico incarnato dalla macchina e l'individuo che le si offre come corpo sacrificale. L'estensione organica di cui Warburg riferisce, in tale contesto, va ben oltre l'interpretazione che fa dell'oggetto un mero possesso che fondendosi con la mano diviene il suo prolungamento. Il gesto dello stringimento dei bulloni per mezzo delle due grosse chiavi è per davvero l'incarnazione tragica della storia dell'umanità. Attraverso esso, l'uomo di cui Charlot è universale personificazione, si ricongiunge idealmente al proprio antenato il cui agire era dettato dal timore di forze superiori. E la memoria funge qui come quel magazzino di immagini che, come diceva Warburg, viene evocato per sostituire esseri mitici a cause reali. In definitiva, il gesto che essa richiama – nel suo riemergere carico delle passioni e dei sentimenti che tramite le rappresentazioni rituali e magiche si sono conservate fino a noi – pare esistere nel corpo dell'attore prescindendo dalla sua volontà e dalla sua coscienza. In tale logica il corpo dell'attore ci appare quindi come un contenitore. Come un recipiente organico, cioè, in cui confluiscono – stante la sua natura ricettiva e allenata allo scopo di misurarsi con il mondo che lo circonda – da un lato le passioni inconscie che affondano le radici nell'antichità e che attraverso il gesto trovano la strada per la liberazione, dall'altro l'incarnazione dolorosa del mondo meccanico dal quale non soltanto si trova circondato, ma che è anche lo stesso di cui ha conosciuto genesi e sviluppo e dal quale, come s'è visto, è stato influenzato nella messa a punto del proprio canone performativo. Anche Leroi-Gourhan, dal suo punto di vista antropologico, esplicita la presenza di una forte connessione fra la macchina e il gesto e definisce questa prossimità come una sorta di inevitabile conseguenza della nascita della macchina

cinema.⁸⁰ Animali, uomini, strumenti e gesti sono infatti combinati in uno stesso organo, confermando la tesi warburghiana:

«nell'animale, utensile e gesto si fondono in un solo organo in cui la parte motrice e la parte che agisce non presentano alcuna soluzione di continuità fra loro. La pinza del granchio e i suoi elementi mandibolari si confondono con il programma operativo mediante il quale si esprime il comportamento dell'animale per l'acquisizione degli alimenti. Il fatto che l'utensile umano sia amovibile e che le sue caratteristiche non siano specifiche ma etniche non cambia sostanzialmente niente».⁸¹

Väliaho chiarisce a sua volta come la posizione dell'antropologo francese sia apertamente incline a considerare l'apparato tecnico e meccanico come fortemente associato alle questioni concernenti il gesto: «Per Leroi-Gourhan, che fa ampio uso del concetto (senza darne, però, una precisa definizione), il gesto opera in stretta relazione con gli strumenti tecnici: entrambi sono sequenzialmente organizzati in una sinergia operativa mediante l'impiego di una "sintassi". Essi formano una «catena operativa» (*chaîne opératoire*), una serie di azioni che trasforma la materia da uno stato a un altro. [...] Da questo punto di partenza, gli strumenti si esteriorizzano come nel comportamento umano: la mano è esteriorizzata quando regge un martello, per esempio. Infine, nella modernità, sia lo strumento che il gesto si incarnano nelle macchine – fra le quali includiamo anche la macchina cinematografica. La nozione postulata da Leroi-Gourhan punta al ruolo che la tecnica gioca nella "storia della vita"».⁸² Ma se questa tecnica che gioca un ruolo decisivo nella storia della vita è, senza più fraintendimenti, identificabile in tutto e per tutto con il cinema, il cinema comico diviene simbolicamente la sua espressione più energica. Negli anni Venti e Trenta la compenetrazione fra uomo e macchina raggiunge un grado di sofisticazione talmente alto che neppure un grande filosofo e pensatore come Walter Benjamin resta indifferente al fatto che fra le numerose esperienze cinematografiche individuabili nel cinema muto,

«il cinema chapliniano è quello che ha avuto il maggiore successo. La ragione di ciò è che la gestualità di Chaplin non è propriamente teatrale. Non avrebbe potuto resistere sulla scena. La sua straordinaria importanza gli viene dal fatto che, attraverso questa gestualità – vale a dire il suo modo di compor-

⁸⁰ André Leroi-Gourhan, *op. cit.*, pp. 278-301.

⁸¹ *Ivi*, p. 278.

⁸² Pasi Väliaho, *op. cit.*, pp. 17-18. (trad. nostra)

tarsi corporeo e psichico – Chaplin fa entrare l'uomo nel suo cinema. La novità nella gestualità chapliniana è che essa scompone i movimenti dell'espressività umana in una serie di piccolissime innervazioni. Ognuno di questi singoli movimenti è costituito da una serie di particelle separate di moto. Se si segue il modo nel quale si muove, come tiene fra le mani il suo bastoncino da passeggio e si solleva il capello, è sempre la stessa brusca successione di minimi movimenti, che eleva la legge della successione filmica delle immagini a legge del gesto motorio umano».⁸³

Alla luce di stimoli culturali di tale portata, appare ormai innegabile come l'operaio antieroico, anti-ideologico e agnello sacrificale sull'altare della modernità, quale Charlot diviene in quest'ottica – separandosi definitivamente da qualsivoglia designazione chapliniana – giunga a trasformarsi in altro da sé. La sua dissennatezza, in fondo, presume qualcosa di diverso che non sia il mero sacrificio e che si esplicita nell'affermazione di un rifiuto. Egli rifiuta di agire conformemente all'annullamento da parte del mondo moderno, di cui la macchina si erge a simbolo, della dimensione rituale che ricorre alla rappresentazione di quelle che Warburg definisce «entità biomorfe o antropomorfe»⁸⁴. Se è vero che come dice l'autore di *Mnemosyne* «l'americano moderno non teme più il serpente a sonagli [che] lo uccide [e] ad ogni modo non lo adora, [che] il destino del serpente è lo sterminio – e che – in questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza naturale derivata dal mito aveva faticosamente conquistato: lo spazio della preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero»,⁸⁵ allora quello di Charlot è in ultima analisi un tentativo di resistenza attiva alla soppressione dello spazio cogitativo. La rivolta verso il mondo meccanizzato, di cui egli è pure espressione in forma organica, passa attraverso la reiterazione mimica del suo gesto.

Aggiungiamo, concludendo, che la contiguità con l'analisi proposta da Warburg circa questa definitiva rinuncia da parte dell'uomo moderno a perseguire il culto del serpente (inteso per tutto quello che esso rappresenta), è dimostrata in *Modern Times* dal fatto che lo sventurato protagonista non è solamente un “prodotto” della fabbrica e un ostaggio della macchina, ma è anche un cittadino “controvoglia”. Senza dimenticare il ruolo svolto dalla città nel cinema chapliniano cui abbiamo fugacemente accennato,

⁸³ Walter Benjamin, Appendice a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Walter Benjamin, *Opere complete*, [trad. it. di Enrico Gianni] Einaudi, Torino, 2001, vol. VI, pp. 305-306.

⁸⁴ Aby Warburg, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁵ *Idem.*

non può non essere evidenziato che Charlot, nel film, ancor prima che operaio è un cittadino inurbato, un essere istintivamente allergico alla massificazione della metropoli. È in questo senso che va (anche) intesa l'immagine del gregge di pecore con cui il film si apre, ed è in tale direzione, soprattutto, che va decifrato il finale del film. Finale nel quale, all'alba di un nuovo giorno – senza che né lui, né la povera orfanella alla quale si accompagna abbiano trovato la fortuna che speravano – Charlot s'incammina con la ragazza su una strada che si inoltra lungo il deserto [Figg. 18 e 19]: forse verso un nuovo e florido avvenire, di certo lontano dalla città.



Fig. 18



Fig. 19

2.5 La ruota della sfortuna

Ma qual è la fortuna che Charlot cerca fra i vicoli della metropoli? E soprattutto, in che modo intende conquistarla? La dimensione teorica che si muove intorno al tema della fortuna, ci introduce a ulteriori considerazioni inerenti lo stretto rapporto che lega il gesto al cinema comico. Se appare evidente che la messa in scena di vicende sfortunate, e in cui la malasorte la fa da padrona, è l'ingrediente primario per la buona riuscita di una comica (al cinema come nei teatri d'avanspettacolo), considerando il carattere fortemente mimico e gestuale che tale tipo di spettacolo presuppone, è necessario, prima di addentrarci nella trattazione analitica, fare qualche breve precisazione. È stato accennato come Chaplin, nel corso della propria lunghissima e articolata crescita artistica, abbia frequentato – soprattutto per quel che riguarda la prima fase della carriera, nei primi anni di lavoro nella compagnia di Fred Karno – l'ambiente del circo. Vero e proprio *locus* esperienziale imprescindibile nell'atto della formazione artistica, e comica in particolare, di Chaplin il circo è anche, stante la sua natura multiforme, uno dei tipi di



Fig. 20



Fig. 21

intrattenimento che più ha influenzato anche da una punto di vista culturale, la storia dello spettacolo occidentale. Se intendiamo il circo come la forma di spettacolo che più di ogni altra fonda la propria espressione artistica sul gioco e sull'intrattenimento ludico, appare chiaro, inoltre, come la ricomparsa dei meccanismi della rappresentazione circense anche in altre forme di spettacolo, di cui il cinema rappresenta solo l'ultima in ordine di tempo, richiamino – nell'atto enunciativo – quelle stesse formule espressive che dal circo si originano. Il fatto che accanto alla comicità di derivazione puramente *slapstick*, e incarnata dal personaggio del clown, nel circo coesistano le figure dell'acrobata e del saltimbanco rende l'idea, una volta in più, di come le dinamiche recitative di un attore come Chaplin (e come tanti altri del periodo del muto), si fondino su uno strato di saperi scenici incredibilmente ricco. Ma il buffone, di cui – come abbiamo reso attestazione – tesse le lodi anche Kozincev, è una figura di antichissima tradizione in grado di porsi come importante simbolo di continuità nella rappresentazione comica fra antico e moderno e del quale troviamo testimonianza anche nell'*Atlante della Memoria* warburghiano. Così come numerose sono, sempre in *Mnemosyne*, le opere che raffigurano giochi e feste. Sia perché «Warburg non considerava i riti e le feste come dei momenti di volgarizzazione della ricca complessità delle opere d'arte»,⁸⁶ sia perché la tematizzazione della dimensione ludica nel contesto della *memoria culturale*, consente facilmente di mettere in relazione le opere d'arte antica (e i loro soggetti) con le moderne forme di spettacolo.

Proviamo ora ad addentrarci nelle specificità del lavoro warburghiano al fine di rintracciare gli elementi che, attraverso questa relazione, ci permettono di analizzare il tema della fortuna da una prospettiva decisamente inaspettata.

2.5.1 Il buffone e il saltimbanco

Nell'illustrazione che Warburg propone della rappresentazione del gioco e della festa, soprattutto nella tavola 28-29 dell'*Atlante* [Fig. 21], fanno parte le opere del periodo rinascimentale raffiguranti, perlopiù, scene di giochi cortesi, palî cittadini e tornei equestri. Questi eventi ludici, così come sono rappresentati nelle opere delle tavole in questione, sono parte di una serie che intende illustrare le scene della vita

⁸⁶ Giovanni Careri, "Gli oggetti in Warburg" in Claudia Cieri Via, Pietro Montani (a cura di) *Lo sguardo di Giano – Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino, 2004, p. 453.

quotidiana e che mette insieme tutte le opere che descrivono, in un certo senso, lo scorrere del tempo (attraverso la ripartizione zodiacale) e le attività umane che ricorrono con il passare delle stagioni, che sono già presenti nella tavola 27 [Fig. 20]. Proprio perché i giochi, le cacce e i tornei erano momenti che si ripetevano ciclicamente nella vita sia campestre che cittadina dell'epoca rinascimentale. Nella tavola trovano spazio (come già nella 27) le pitture dei cassoni del palazzo Schifanoia di Ferrara, segnatamente quelli della terza fascia, quella che descrive le “Attività mensili della corte e del popolo”. La particolare attenzione di Warburg nel mettere insieme opere contenenti scene di massa e movimento, fa sì che sulla tavola trovino spazio immagini di giocolieri, giostre, gare di corsa, battaglie e cacce. In sostanza una collezione di rappresentazioni di veri e propri circhi ambulanti; quelle feste popolari che, con cadenza annuale, invadevano le corti delle città-stato italiane per determinati periodi e che in queste immagini rimangono fissate come testimonianze della valenza di tradizione culturale che il circo, sin dai tempi più antichi, ha rappresentato per tutte le epoche. Ma osservando e scorrendo in avanti l'*Atlante*, si nota come attraverso i pannelli warburghiani si faccia strada, con sempre maggiore frequenza, proprio la figura del buffone. Se già nella tavola appena descritta, la 28-29, compare infatti il ritratto del guaritore ciarlatano che, dal suo banchetto rialzato, imbonisce la folla,⁸⁷ proseguendo con l'osservazione dei pannelli di questa serie, si può notare come la progressiva comparsa di figure immortalate nell'atto di un'esibizione del proprio corpo o delle proprie abilità, divenga un motivo costante. Nella tavola n. 32, Warburg, allinea una serie di immagini raffiguranti, tra gli altri, i caratteri della cultura popolare più o meno bassa, quali danzatori, animali antropomorfi e maschere carnevalesche. Il fatto che tali raffigurazioni fossero riprodotte su utensili di vita quotidiana e di uso comune come bicchieri, coppe e piccoli manufatti, ha reso possibile la loro circolazione attraverso buona parte dell'Europa. Ed è per questo motivo, per esempio, che in Italia si diffuse durante il Medioevo, la cosiddetta “Danza dei calzoni”, qui ripresa in diverse immagini del pannello, di origine nordica. Proprio in una di queste opere, quella indicata con il n. 13, un'acquaforte tedesca del Diciassettesimo

⁸⁷ Nell'immagine in questione, un affresco di Palazzo del Te di Mantova datato 1528, il guaritore è raffigurato, guarda a caso, come un moderno Laocoonte, con il corpo cinto dalle serpi. Oltre ad incarnare la figura tipica dell'ambulante imbonitore, sopravvissuta in tanta cinematografia odierna – da *The Wizard of Oz* (Il mago di Oz, 1939) di Victor Fleming sino al recente *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Sweeney Todd: Il diabolico barbiere di Fleet Street, 2007) di Tim Burton – rappresenta anche una distorsione dell'immagine del medico mitologico Asclepio, qui mostrato come un buffone dall'aspetto stravagante e dal fare clownesco.

secolo titolata “Lotta per i pantaloni”, si può notare, in alto a sinistra affacciato ad una finestrella, il personaggio del buffone, o del giullare, intento a prendersi gioco della scena che gli si presenta innanzi; l’iconografia degli indumenti e degli accessori è in questo caso rispondente alla tipica raffigurazione del buffone medievale, con l’abito policromo e il berretto a sonagli ricordata anche da Kozincev. Nella tavola 34, invece, le scene di caccia e di giochi, sono i *leitmotiv* che dominano gli arazzi fiamminghi e borgognoni del Quindicesimo e Sedicesimo secolo. Qui l’elemento di gusto comico popolare si fonde con quello cortese e le figure che compongono il pannello includono in diversi casi, confuso nelle scene di massa, il buffone saltimbanco tipico delle feste cittadine dell’Europa centrale, talvolta affiancato o sovrapposto con la figura del satiro di derivazione pagana.



Fig. 22

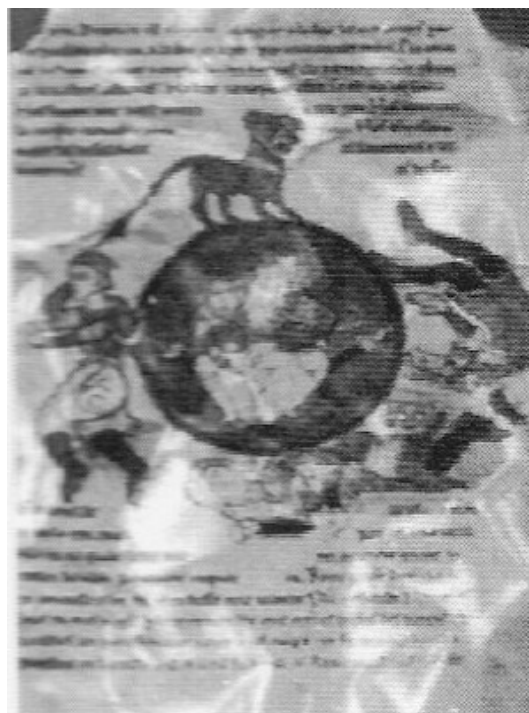


Fig. 23

Questo breve percorso attraverso le illustrazioni di *Mnemosyne*, ci permette di arrivare, scrutando in ordine cronologico i pannelli warburghiani, ad analizzare la tavola n. 48. Ciò che ci colpisce, fra le immagini di questa sezione, è l’iconografia di alcune delle raffigurazioni che la compongono. In particolare le riproduzioni fotografiche 1 e 7 del pannello, tratte da miniature di codici dei secoli Tredicesimo e Quattordicesimo, che presentano l’immagine della *ruota* come metafora – diffusamente riconosciuta in epoca

rinascimentale – della provvisorietà della fortuna. Come quella tratta dal manoscritto francese “L’Epistre d’Othéa à Hector de Troyes” di Christine de Pisan realizzato fra il 1405 e 1410 [Fig. 22] o dal “Liber de consolatione philosophiae di Boezio” del Duecento [Fig. 23] o, ancora, dal manoscritto francese “Des Cas des nobles hommes et femmes di Boccaccio” (Libro VI), datato 1450 ca. [Fig. 24] così simile a quella, sempre francese, del “De casibus virorum illustrium di Giovanni Boccaccio” del 1467 conservata a Glasgow [Fig. 25].



Fig. 24



Fig. 25

E la fortuna è appunto il tema centrale della tavola; una tematica che ci consente di porre in relazione la ruota e l’elemento circolare in genere, con il significato più o meno contiguo che essi continuano a veicolare in epoca moderna, nonché l’accesso di tali simboli nelle sequenze del cinema chapliniano analizzate. Osservando le miniature medievali della tavola, possiamo notare come queste “ruote della fortuna”, che hanno nel centro della scena, come ovvio, la ruota (talvolta dotata di una manovella attraverso la quale, la dea bendata, la fa girare), si compongano di figure umane che sono illustrate nell’atto di aggrapparsi alla ruota stessa, con il rischio continuo di perdere la presa e cadere. Palese è il messaggio, tramandato sin dalle epoche più antiche, che suggerisce e

intima che non ci può essere nulla di certo nella vita dell'uomo e che la buona sorte è soltanto un riflesso transitorio dell'esistenza umana. Ai fini della nostra ricerca, però, vale la pena di soffermarsi su aspetti di natura diversa: se andiamo, infatti, ad analizzare da vicino le pose dei soggetti che penzolano dalla circonferenza della ruota, troviamo delle risposdenze tutt'altro che trascurabili tra essi e l'iconografia del giullare e del buffone come illustrati nelle tavole precedenti di *Mnemosyne*. A testa all'ingiù, ripiegati su se stessi con la schiena inarcata o aggrappati con le braccia e le gambe gettate all'indietro in maniera non naturale, essi mettono in risalto la loro contiguità con i funamboli delle giostre di paese e degli spettacoli ludici nelle corti delle città del Rinascimento, oltre che dei *circenses* di antica memoria.

2.5.2 Il teatro e la memoria

Ma la prossimità tematica con le moderne forme di spettacolo è individuabile già per quel che concerne lo spazio scenico. È stata, del resto, una pratica figlia dell'era umanista e della maniera moderna, tra quattrocento e cinquecento, quella del recupero dei canoni architettonici di epoca classica. La riscoperta degli scritti e delle opere di Vitruvio, ripubblicate in lingua italiana nel 1521, portò, infatti, i più eminenti accademici dell'epoca a riproporre i canoni e i fondamenti teorici dell'antica pratica architettonica che si sarebbero imposti poi come le regole fondamentali dell'architettura occidentale sino al Diciannovesimo secolo. Leon Battista Alberti, per esempio, riferiva come la figura geometrica del cerchio fosse la preferita dalla natura, natura che, nella concezione teologica e filosofica rinascimentale, rappresentava la pura volontà divina; per questo motivo egli raccomandava che le piante delle chiese e delle cattedrali seguissero lo schema del cerchio e fossero perciò costruite su schemi esagonali, ottagonali o decagonali, tutte figure geometriche, cioè, derivanti dalla pianta circolare. Trovando rispondenza, in questo, anche con quanto riferisce Warburg ne *Il rituale* riguardo la concezione del cerchio nella dimensione culturale pagana degli indiani Pueblo: «il cerchio – il serpente attorcigliato – è il simbolo del ritmo e del tempo».⁸⁸ Mentre Frances Yates, sempre a questo proposito – all'interno della sua analisi delle forme culturali e artistiche di epoca rinascimentale come aspetti e peculiarità della memoria collettiva – individua nei teatri italiani e britannici d'epoca cinquecentesca veri e propri spazi della memoria

⁸⁸ Aby Warburg, *op. cit.*, p. 26.

capaci di ergersi come espressioni visuali della «fede nella corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, nella struttura armonica dell'universo, nella intelligibilità di Dio per mezzo dei simboli matematici»,⁸⁹ tipica del Rinascimento. Oltre al *Teatro della memoria* di Giulio Camillo Delminio, alle speculazioni sull'ermetismo mnemonico di Giordano Bruno e alle teorie sulla *Mnemotecnica* di Raimondo Lullo, Yates cita, come esempio fondante di una restituzione attraverso le forme architettoniche dei principi filosofici del tempo, la progettazione e edificazione del shakespeariano *Globe Theatre* di Londra. La pianta esagonale dell'edificio, infatti, riprodurrebbe in termini architettonici, l'ideale rotondità rinascimentale, ma sarebbe pure, secondo la studiosa, un particolare luogo nel quale confluiscono le teorie sulla memoria che il filosofo e occultista britannico Robert Fludd, negli stessi anni, andava promulgando. Senza dilungarci troppo, basti sapere che una delle teorizzazioni di Fludd prevedeva la distinzione tra un'*ars quadrata* e un'*ars rotunda*, ove quest'ultima veniva vista e definita come l'arte che «utilizza [...] immagini magicizzate o talismaniche, figure delle stelle; "statue" di dei e di dee animate da influenze celesti; immagini di virtù e vizi, come nella vecchia arte medievale, ma pensate adesso come portatrici di un potere "demonico" o magico».⁹⁰ Secondo Fludd il *locus* di ideale espressione per quest'arte sarebbe un luogo di «orbi celesti e sfere concentriche». Un *locus* celeste la cui simbologia è quella dello zodiaco, mentre la sua possibile trasposizione in termini materiali è il teatro, inteso quest'ultimo come un sistema di luoghi mnemonici (di memoria per le cose e per le parole) che abbia una dimensione pubblica (i teatri londinesi del cinquecento erano conosciuti proprio come «public theatres»): «Chiamo teatro [un luogo in cui] tutte le azioni o parole, pensieri, e particolari di un discorso o di argomenti sono rappresentati *come in un pubblico teatro, dove si rappresentano tragedie e commedie*».^{91 92} Yates, dunque, individua nella circolarità architettonica del *Globe*, la trasformazione dello spazio del vecchio teatro liturgico e religioso in uno spazio diverso, in un luogo che è la rappresentazione dell'ordine matematico-mnemonico rinascimentale. E entro il quale, i vari piani su cui si costituisce il palcoscenico, rappresenterebbero il rapporto fra il divino e l'umano, visto attraverso una sorta di tripartizione del globo terrestre: «il mondo degli elementi, il

⁸⁹ Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 2007, p. 31.

⁹⁰ Frances Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1972, p. 303.

⁹¹ Robert Fludd, *Utriusque Cosmi... Historia II*, 2, p. 55, citato in Frances Yates, *op. cit.* p. 306.

⁹² Per un più esaustivo approfondimento del pensiero di Robert Fludd riguardo i teatri della memoria, cfr. *ivi*, pp. 297-316.

mondo subceleste [che] sarebbe il palcoscenico quadrato dove l'uomo svolge le sue parti, [e] il "rotondo" mondo celeste [che] si libra sopra di esso, non come determinante con influssi astrali il fato dell'uomo, ma come "ombra delle idee", come vestigio del divino».⁹³ Ciò che emerge dal complesso teorico qui brevemente descritto, dunque, è la forte convinzione di un'esistente contiguità tra lo spazio scenico e il concetto di circolarità, tanto nell'ottica di una sopravvivenza mnemonica dei suoi attributi filosofici, quanto in quella di una sua conservazione ideale nello spazio e nel tempo come luogo della rappresentazione. Se la pista del circo, infatti, è l'unico spazio scenico che ancora ai nostri giorni, si presenta come elemento circolare, le memorie fluddiane che Yates ci riporta, invitano a riflettere sulla natura metaforica del palcoscenico di forma quadrata d'epoca contemporanea, come un elemento, nel suo essere una sorta di centro quadrangolare dell'ideale globo terrestre, che tende alla messa in contatto del mondo degli elementi con il mondo naturale.

2.5.3 *La palla e il cerchio*

Riprendiamo la strada di *Mnemosyne*. Quanto detto in precedenza a proposito della "ruota della fortuna", ci ha portato ad affrontare questo breve excursus sul significato del cerchio e del globo a proposito di memoria, rappresentazione e spazio scenico. Ma prima di tornare a occuparci della ruota come soggetto gestuale della comicità, va aggiunta un'ulteriore annotazione sul significato dell'elemento sferico. Sempre nella tavola 48 dell'*Atlante*, infatti, vi è un dipinto, indicato come l'ultimo della serie, ove entrambi gli elementi di natura circolare di cui ci stiamo occupando, sono presenti contemporaneamente. Il quadro in questione è l'"Allegoria della felicità" (anche se Warburg lo cita come "Allegoria della fortuna") del Bronzino datato 1567 ca. [Fig. 26]. Il globo terrestre, in mano alla Prudenza sulla sinistra del dipinto è idealmente posto in posizione speculare rispetto alla ruota della fortuna che è invece fra le mani dell'Occasione che campeggia nel lato destro. Certamente il messaggio moraleggiante della tela tende ad augurare, al regnante cui era dedicato, una sorta di bilanciamento fra la giusta dose di fortuna e di virtù (sono raffigurate oltre la Felicità al centro, anche la Giustizia, la Fama e la Gloria), ma quel che interessa a noi, è proprio il confronto tra il globo e la ruota. I due elementi, infatti, sono raffigurati in posizione contrapposta l'uno

⁹³ Frances Yates, *op. cit.*, p. 338.

all'altra anche se, condividendo la medesima forma circolare (paiono, fra le mani delle figure femminili che li stringono, quasi degli oggetti materiali, ludici:), attirano lo sguardo e diventano quasi il simbolo della contrapposizione fra la spiritualità celeste cui il globo, come abbiamo visto, tende ad assimilarsi, e gli affari ben più terreni che la ruota della fortuna, dal canto suo, richiama. Ma è appunto nell'ottica di questo messaggio prosaico veicolato dal tema della fortuna, che troviamo le attinenze più specifiche tra il gesto comico e la rappresentazione classica della ruota.

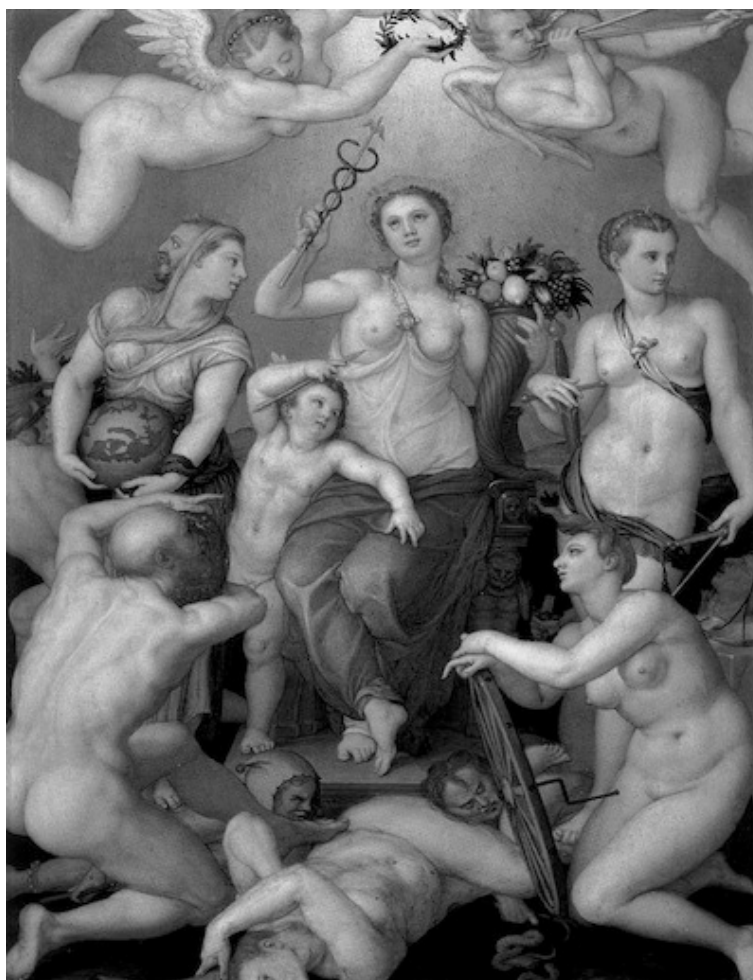


Fig. 26

Andiamo con ordine. Chaplin, che è attore poliedrico ed educato a forme di recitazione che presuppongono l'uso del corpo nella sua interezza, predilige, come regista, tagli visivi e inquadrature che pongano in risalto i movimenti dell'attore e che permettano allo spettatore di cogliere il corpo di quest'ultimo nella sua totalità. A causa dello choc nervoso accusato in seguito ai ruzzoloni compiuti nell'interno del grosso macchi-

nario della fabbrica – fra gli ingranaggi – Charlot, comincia a comportarsi come un pazzo. Nell'esibizione della propria follia Chaplin dà vita a una serie di movimenti e gesti che, come sulla pista di un circo, si tramutano in un'esibizione sregolata di corpo libero. Charlot, come in preda a spasmi incontrollabili o come trascinato in un'irresistibile danza, compie giravolte, piroette e volteggi in maniera del tutto dissennata. Se da un lato tale gestualità asseconda l'esigenza diegetica di mostrare la perdita del controllo – che oltre a manifestare la sopraggiunta follia, si legittima nel confronto con la compostezza (pur nella situazione di emergenza innescata dallo stesso Charlot) degli altri operai – dall'altro si assimila a un tipo di simbologia molto preciso. Una simbologia già cospicuamente presente nelle più antiche forme di spettacolo. Waldemar Deonna – nella sua lettura dell'acrobazia antica come forma di rappresentazione simbolica delle passioni umane – ci ricorda che il movimento circolare, sin dai tempi del filosofo greco Plotino, è stato inteso e concepito come un moto della coscienza e della riflessione umana che ritorna su se stessa, e che il corpo, in quest'ottica, si trova a compiere tale movimento circolare proprio a causa dell'influsso interferente su di esso dell'anima, che trattenendolo, non gli consente di procedere in linea retta.⁹⁴ Ma sono soprattutto le attitudini acrobatiche di questo gesto circolare, che ci inducono a considerare altre importanti connessioni fra esso e il linguaggio non verbale degli attori comici “muti”. In epoca romana, infatti, secondo quanto raccontato da Svetonio, il movimento circolare era caratteristica di un atto di deferenza e di adulazione nei confronti di un potente o di una divinità. Narra lo storico, che un reduce della campagna siriana, giunto al cospetto dell'imperatore Caligola, si sarebbe girato più volte su se stesso prima di prostrarsi: «circumvertensque se, deinde procumbens».⁹⁵ Come nelle danze dei *dervisci* islamici, dunque, la rotazione esprime significati mistici e religiosi e assume la forma della preghiera rituale. Apparentemente non sembra esservi traccia, nella cultura contemporanea, di tale gesto, eppure, ancora in epoca moderna, sopravvive nelle nostre società l'usanza dell'inchino, atto, questo, che è permeato sino a noi attraverso la tradizione liturgica e religiosa del cristianesimo, ma che affonda le sue radici proprio nelle specifiche del movimento circolare di antica memoria: «nella ritualità eucaristica cristiana e nel Medioevo occidentale – infatti – è Tommaso d'Aquino [...] a definire la gestualità e la precisa terminologia lessicale [dell'atto di prostrarsi in adorazione],

⁹⁴ Cfr. Waldemar Deonna, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, Medusa, Milano, 2005.

⁹⁵ Gaio Svetonio Tranquillo, *Vite dei dodici Cesari*, VII, *Vitellio*, II.

nell'inno da lui composto, nel 1264, per la festività del *Corpus Domini* e rimasto in seguito canonico fino alla contemporaneità: "Tantum ergo sacramentum veneremur cernui" dove l'aggettivo *cernuus* latino non solo qualifica chi si china piegando il capo, curvandosi a semicerchio, ma chi pure si precipita all'innanzi col capo all'ingiù, prono, quasi precipitando a capofitto [...] come un cavallo in moti da rodeo, un funambolo oppure un saltimbanco». ⁹⁶ Oltre a ciò, va tenuto presente che l'atto della reiterazione gestuale di una stessa azione, specialmente individuabile tra le caratteristiche dell'attore comico muto, riguarda, come nella danza, una forma di sostituzione della parola con il gesto. Sostituzione che diviene tentativo, da parte del comico stesso, di esprimere un'intenzione, una volontà o un attributo. Ne deriva che l'oggetto che viene ad assumere la parola e a comunicare direttamente attraverso la propria fisicità, non può essere che il corpo stesso.

Tornando alla notazione di Benjamin riguardante il gesto meccanico e rituale nel cinema chapliniano riportata poco sopra, vale la pena di sottolineare come il filosofo parli di scomposizione, da parte di Charlot, dell'espressività umana in piccolissime innervazioni, di brusche successioni di movimenti minimi, "che elevano la legge della successione filmica delle immagini a legge del gesto motorio umano". Vale a dire che la continua ripetizione di elementi apparentemente casuali o banali, rivelatori di una specie di reiterazione di consuetudini quotidiane, facendosi strada con un crescendo graduale all'interno del tessuto filmico, arriva a riguardare, attraverso la dinamica che la contraddistingue (Agamben), il ritmo stesso della diegesi narrativa. È sulla base di tali connessioni tra l'arte e la cinematografia che si può meglio comprendere come le giravolte di Charlot diventino gesti rivelatori. Attraverso la loro peculiare caratteristica di essere gesti che si congiungono e si sommano ad altri gesti, queste successioni motorie finiscono per diventare produzioni mnemoniche di comportamenti standard. Proprio come i malati di Tourette che macchiavano la carta bianca con le impronte dei loro piedi, i gesti lasciano sulla pellicola le tracce del proprio passaggio e della propria esistenza, finendo per proiettare l'immagine del corpo in movimento, di cui sono espressione, in un'infinità di direzioni diverse.

La ruota, in ogni caso, oggetto che rimanda in maniera più o meno ovvia al tema della fortuna, è uno dei costrutti visivi più importanti, come ci ricorda Deonna, anche

⁹⁶ Pier Angelo Carozzi, *Si tratta di armonia dell'Universo*, introduzione a Waldemar Deonna, *op. cit.*, p. 13.

per quel che concerne le simboliche del corpo. La sua apparizione, sin dai tempi più antichi, è stata fatta coincidere con l'imprevedibilità della sorte. Già Virgilio nella IX Egloga delle "Bucoliche" associa la fortuna al senso di rovesciamento, «ora vinti proviamo tristezza, perché la Sorte tutto capovolge»,⁹⁷ ma sappiamo che anche Cicerone conosceva il significato simbolico della ruota della fortuna,⁹⁸ sebbene sia soprattutto nel Medioevo, come testimonia appunto il pannello 48 di *Mnemosyne*, che la ruota entra nella cultura collettiva quale metafora di una sorte capricciosa che, alla cieca, gira incessantemente la propria manovella senza guardare in faccia nessuno. In epoca medievale diviene protagonista di diverse forme d'arte, anche popolare: dai codici miniati (cui attinge Warburg), alle carte dei tarocchi fino alla rappresentazione, già citata, dello zodiaco. Ma è anche presente in ambito liturgico: nei dettagli delle chiese – ne sono un esempio i rosoni delle facciate delle cattedrali di stile romanico – così come nella resa geometrica e artistica della croce irlandese, croce nella quale il segno cristiano è innestato su un cerchio rendendola «quasi ruota viva che proietta in dimensione cosmica lo stigma del patibolo e di morte, trasformandolo in simbolo di vita e di trionfo».⁹⁹ Questo tipo di messaggi, oltre che attraverso rappresentazioni figurative, sono espressi anche tramite delle poesie e dalle liriche del tempo: un concreto esempio è rappresentato dai versi dei *Carmina burana*, componimenti di natura goliardica e profana divenuti celebri grazie al compositore Carl Orff, che li musicò intorno alla metà degli anni trenta del Novecento:

O Fortuna,
 velut Luna
 statu variabilis
 semper crescis
 aut decrescis [...]

Sors immanis
 et inanis
 rota tu volubilis [...]

Fortune plango

⁹⁷ Virgilio, *Bucoliche*, Ecl. IX, 5.

⁹⁸ Cfr. Waldemar Deonna, *op. cit.*.

⁹⁹ Pier Angelo Carozzi, *op. cit.*, p. 17.

Vulnera
stillantibus ocellis [...]

Verum est, quod
Legitur
fronte capillata
sed plerumque
sequitur
occasio calvata^{100 101}

Oltre al tono turbato e rassegnato che accompagna l'ideale declamazione di questi versi, vanno notati, relativamente a quest'opera, alcuni elementi interessanti. Innanzi tutto il fatto che – come sappiamo grazie al ritrovamento del manoscritto originale da cui la composizione è tratta, il *Codex Latinus Monacensis* – d'accompagnamento al testo fosse presente una miniatura recante l'immagine di una ruota della fortuna [Fig. 27] del tutto simile a quelle presenti nella tavola 48 di *Mnemosyne*, e anche che in questo componimento, così come nel quadro del Bronzino visto in precedenza, la Fortuna venga ancora associata all'Occasione. Ma soprattutto che l'immagine di Fortuna venga descritta come una dea dalle lunghe chiome che le ricadono sulla fronte. Tale iconografia – della quale troviamo rispondenza sempre nel pannello 48 dell'*Atlante* – è infatti una delle più tipiche rappresentazioni della fortuna in epoca rinascimentale e si collega, in modo ancor più preciso, alle sue proprietà oracolari. Se la ruota, infatti, suggerisce l'idea del vorticoso scorrere della sorte, la chioma fluttuante di cui è ricoperta la fronte della dea, è invece il simbolo dell'inafferrabilità della fortuna stessa; fortuna che solo gli uomini più arditi e coraggiosi, secondo la tradizione, riescono a ghermire per i capelli. Per godere della fortuna sembra quindi, andando dietro alle iconografie antiche, che si debbano compiere numerosi e complessi esercizi acrobatici: come l'acciuffare la dea per la chioma o il rimanere avvinghiati con tutte le proprie forze alla ruota che gira. Ecco perché tanto interesse suscita il rapporto fra l'acrobata e la ruota nel quadro del nostro studio. Lo stesso Warburg paragona l'atto di afferrare la fortuna, di riuscire a

¹⁰⁰ Trad.: O Fortuna, cambi di forma come la luna, sempre cresci o cali [...] Sorte possente e vana, cangiante ruota [...] Piango le ferite di Fortuna con occhi colmi di lacrime, [...] Vero è quel che si legge, porta i capelli in fronte, ma quasi sempre segue la calva Occasione.

¹⁰¹ Per il testo dei *Carmina burana* si veda la pagina web al seguente indirizzo: http://www.coro.unimi.it/testi.php?ID_Autore=56&ID_txt=4#testo

catturarla, a una specie di impresa mitologica, come quella di Perseo che stacca la testa a Medusa:

«Nel modo in cui Perseo afferra la testa di Medusa si ritrova la più chiara rappresentazione simbolica del coraggio energetico dell'umanità eroica. L'afferrare i ricci di Fortuna [...] non è altro che una variante leggera e giocosa di quella stessa immagine dell'impetuoso assalitore».¹⁰²

Eppure sembra esserci qualche cosa che stride in questo tipo di lettura, proviamo a vedere perché. Già l'ipotesi secondo la quale, seppur in termini giocosi, come Warburg tiene a sottolineare, il nostro acrobata moderno sia un riflesso dell'eroe antico che vince la capricciosa Fortuna non pare avere risponderne negli esempi descritti.



Fig. 27

Ma anche quelli dell'afferrare la dea capelluta o di rimanere in bilico sulla ruota rotante, sorge il dubbio che siano gesti tutt'altro che eroici se non, addirittura, di natura

¹⁰² Aby Warburg, *Conferenza su Franz Boll 1925*, citato in Italo Spinelli, Roberto Venuti (a cura di), *Mnemosyne – L'atlante della memoria di Aby Warburg*, catalogo della mostra (Firenze-Roma 1998), Artemide Edizioni, Roma, 1999, p. 79.

involontaria. Quello che appare è, infatti, qualcos'altro, l'invasione di questo gesto nell'universo della comicità, sembra caricarsi di significati diversi e perfino contraddittori rispetto a quelli visti fin qui. Come se nella patria del comico tali gesti si declinassero più nella mala sorte che nella fortuna; come se la ruota divenisse l'oggetto del clown del circo che, invece di essere paradigma di buona ventura, si tramuti nella causa stessa delle sfortune del saltimbanco. Quello che si attiva, è un ribaltamento di senso nel quale l'antieroe si trova destinato a soccombere. Inoltre, la notazione warburghiana presume che a quella che egli stesso definisce una "giocosa variante" del gesto eroico di Perseo si accompagni quello tragico della decapitazione, cui si associa l'immagine dell'eroe che regge, appunto, la testa della Gorgone: non proprio un'figurazione gioiosa.



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

Venendo a Chaplin e a *Modern Times* abbiamo già visto come le giravolte dell'ammattito operaio Charlot si leghino all'antica tradizione del saltimbanco, annotazione cui va aggiunto il fatto che anche il gesto stesso dello stringimento dei bulloni, su cui ci siamo soffermati, è un gesto che presuppone un movimento circolare e che entrambi questi costrutti visivi, in un universo interpretativo allargato e coincidente con la lettura sin qui proposta, rimandano direttamente al tema della fortuna. Tuttavia vi è un'immagine, sempre nella scena in oggetto, che sembra quasi uscita da *Mnemosyne*. Talmente celebre da essere comunemente associata alla pellicola stessa e citata in numerose locandine coeve e successive all'uscita del film in tutto il mondo, l'immagine di Charlot risucchiato dalla macchina e spinto dal nastro trasportatore fin dentro gli enormi ingranaggi del congegno [Fig. 28] – oltre a ricordare alcune fotografie documentarie e di denuncia delle condizioni di lavoro cui erano costretti gli operai negli anni Venti realizzate da Lewis Hine [Figg. 29 e 30] – somiglia in maniera stupefacente a quella appena descritta del *Codex Latinus Monacensis* [Fig. 31]. In una nuova, ipotetica immagine del pannello 48, Charlot potrebbe, prestando assonanza al tono goliardico dei *Carmina burana*, impersonare il soggetto che dalla ruota della fortuna cade rovinosamente o viene trascinato via [Fig. 32]. E potrebbe figurare accanto alle immagini della fortuna con i ricci al vento, come incarnazione dell'opposto: non tanto perché egli non afferra le ciocche della dea, ma soprattutto perché, se anche lo facesse, non lo farebbe certo apposta.



Fig. 31



Fig. 32

Del resto la comicità è per sua stessa natura – come si diceva – figlia della sfortuna, ed è elemento in grado di elevare i propri protagonisti a eroiche vittime del fato. Per questo motivo il cinema, inteso come espressione dell'immagine-movimento deleu-

ziana, finisce per essere la modalità di espressione naturale del gesto comico e sempre per questo motivo, soprattutto, Chaplin riesce ad elevare il proprio repertorio gestuale a linguaggio prevalente dell'arte filmica. Il gesto della ruota e che alla ruota si lega, dunque, fa di Charlot un antieroe della modernità e si prefigura come una forza dinamica portatrice di conseguenze sfavorevoli: più il comico lo ripete, o più si aggrappa all'oggetto, più finisce capovolto in un mondo di sventure cui non viene meno, neanche questa volta, un côté tragico particolarmente accentuato.

Ma c'è dell'altro. Come abbiamo visto secondo Warburg, l'attrezzo, nel suo diventare un'estensione inorganica di un apparato organico, comporta una perdita di identità da parte dell'uomo, e anche se tale estensione si carica del tragico fatto di essere priva di qualsivoglia sentimento vitale, consente all'uomo di assimilarsi al corpo estraneo permettendogli di governare la natura inanimata. Una tematica simile era stata affrontata, per la verità, già alcuni anni prima di Warburg dal filosofo della tecnologia tedesco Ernst Kapp.¹⁰³ Concentrandosi sui rapporti fra gli esseri biologici e tecnici, lo studioso sosteneva che la tecnologia intervenisse nella definizione dello spaziotempo culturale e biologico. E che l'apparato corporeo umano fosse, in tale ottica, un soggetto fondamentale. Secondo quanto riporta Väliaho il concetto chiave per Kapp è quello che egli definisce «“proiezione d'organo” (proiezione der Organe/Organprojection) che segnala il modo in cui il nostro apparato corporeo, l'interno, viene esteriorizzato in oggetti tecnici che vanno dai martelli più elementari ai moderni motori a vapore».¹⁰⁴ Kapp postula in sostanza che queste estensioni materiali operino come proiezioni inconscie dell'organismo e che sia attraverso tali apparati tecnologici, e l'amplificazione dei gesti che essi consentono, che gli esseri umani modellano, ricreano e replicano loro stessi nel corso dell'evoluzione. Egli considera la tecnologia come un elemento funzionale fondamentale dell'evoluzione sia biologica che culturale dell'homo sapiens.¹⁰⁵ Väliaho precisa che «questa teoria ha come punto di partenza la parola greca *organon*, che indica sia una parte del corpo che uno strumento. Secondo Kapp, la persona e lo strumento sono comunque articolati tra loro in una relazione gerarchica: il corpo è un modello (*Vorbild*), lo strumento è una copia, un'imitazione o una riproduzione (*Na-*

¹⁰³ Cfr. Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik: Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, George Westermann, Braunschweig, 1877, pp. 27-39.

¹⁰⁴ Pasi Väliaho, *op. cit.*, p. 80. (trad. nostra)

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 79/81.

chbild). Il modello primordiale che in un certo senso li determina entrambi è la mano. Nei suoi assemblaggi e movimenti, la mano fornisce la “Ur-form” organica sulla quale sono basati i primi strumenti. La mano è il gesto tecnico per eccellenza, ed è principalmente attraverso il gesto manuale – e non il linguaggio, per esempio – che l’interno (modulo o modello) è proiettato verso l’esterno (materia)»¹⁰⁶.

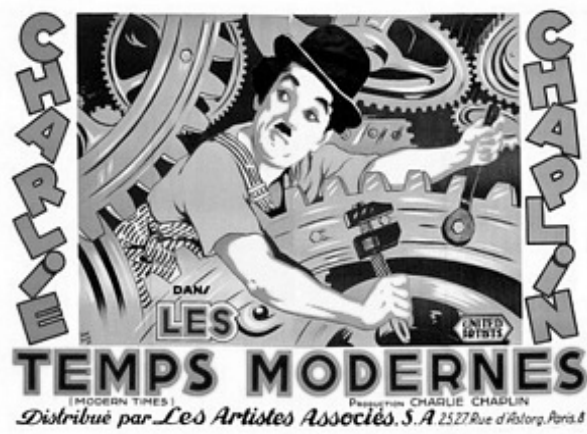


Fig. 33



Fig. 34

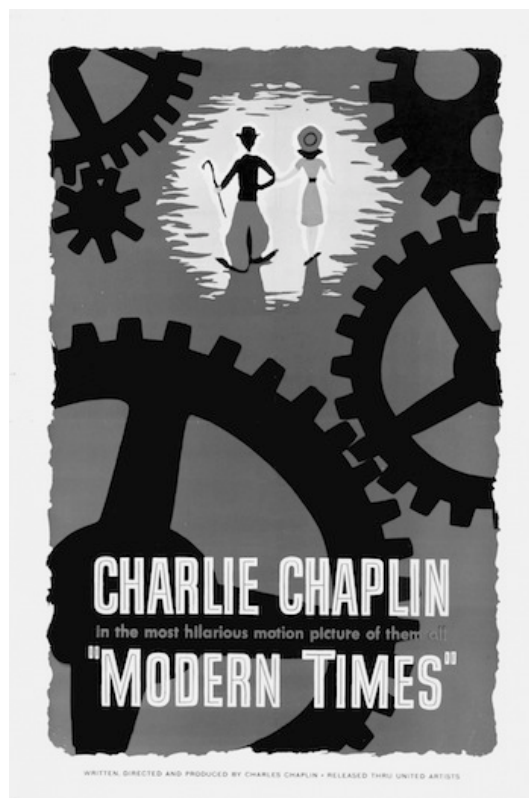


Fig. 35

¹⁰⁶ Pasi Väliaho, *op. cit.*, p. 80. (trad. nostra)

In ultima analisi la teoria di Kapp, attraverso la tematizzazione in ambito filmico che Väliaho suggerisce, sembra essere, sotto un profilo logico, un nucleo tematico capace di prestarsi al lavoro interpretativo secondo lo schema che abbiamo proposto, di entrambi gesti evocativi di cui ci siamo occupati. Se Charlot già nel gesto dello stringimento dei bulloni mostra una sorta di fusione fra i propri arti superiori e le chiavi che stringe in mano – cosa esplicitata dal fatto che nella prima parte della sequenza egli, anche una volta mollate le pinze, continua a ripetere il gesto dell'avvitamento – elemento, questo, cui sempre alcune locandine del film alludono in maniera mirabile [Figg. 33, 34 e 35], è nel momento in cui egli si infila fra le ruote dentate, che la sua unione con la macchina viene sancita in maniera totale. Come fossero un corpo unico e come se partecipassero dello stesso movimento, corpo e macchina diventano quasi una cosa sola e il gesto nel quale essi si producono si trasferisce da uno all'altra senza soluzione di continuità. L'operaio, ormai sconfitto e incapace di afferrare la fortuna, viene rigirato fra gli ingranaggi come un pezzo di metallo o un profilato grezzo da lavorare. La spersonalizzazione dell'io individuale ha trovato compimento e il senno dell'essere umano si è arreso alla memoria di lavoro della macchina. È l'estrema rappresentazione dell'immagine della ruota, che diviene, a questo punto, una sorta di specchio del mondo moderno seguendo il quale tutti gli uomini sono costretti, come nelle miniature di *Mnemosyne*, a girare in tondo. Mentre il buffone-saltimbanco, dal canto suo, osserva le proprie personali sventure diventare, idealmente, quelle di tutti.

3. Il gesto sportivo

3.1 La partita perfetta

Monsieur Hulot ha appena acquistato una racchetta da tennis e, a bordo della propria utilitaria, raggiunge un campo da tennis situato nelle vicinanze del piccolo paesino marittimo nel quale sta trascorrendo le vacanze estive. Appena giunto al campo da gioco, senza nemmeno cambiarsi d'abito si sistema in prossimità della linea di fondo campo. Dall'altra parte della rete ci sono due ragazze che si muovono eseguendo esercizi di riscaldamento mentre Hulot che, al contrario, rimane immobile vicino al punto del servizio, le osserva indifferente in attesa che l'arbitro prenda posto sulla propria seggiola. Subito dopo che quest'ultimo, un'attempata signora inglese, ha dato il via, Hulot scaglia repentinamente e con grande potenza la pallina al di là della rete e mette a segno i primi quindici punti. Non appena l'arbitro sancisce il 15-0, Hulot ripete il servizio con la medesima energia e il medesimo risultato vincente. La scena si ripropone puntualmente sino a che Hulot, applaudito dalla direttrice di gara, conquista la vittoria dell'incontro. Contrariate, le due ragazze si allontanano dal campo protestando contro lo strapotere del servizio dell'avversario. Il loro posto viene preso da Pierre, un aiutante giovanotto il quale, piuttosto sicuro di sé e con aria di sfida, entra in campo mettendosi in attesa del servizio di Hulot. Immaneabilmente Hulot comincia a servire con la consueta forza e precisione e il giovane avversario, anche a causa di una camiciola svolazzante che fatica a rimboccare nel pantaloncino della sua divisa tennistica, perde il ritmo delle battute e finisce per uscire sconfitto dall'incontro. Nel frattempo, a bordo campo, alcuni astanti discutono sul curioso gesto con il quale Hulot "carica" il colpo prima di eseguire il servizio: di fatto egli prima di issare la racchetta sopra il proprio capo affonda la stessa in direzione longitudinale all'altezza del proprio bacino, esibendosi in un colpo tanto insolito e bizzarro, quanto vincente ed efficace. Colpo che subito un ragazzino, impegnato in una sfida a ping-pong con la madre, imita ottenendo gli stessi risultati vincenti. Fra gli spettatori, un anziano signore con il berretto da marinaio sembra

quello che più di tutti mal digerisce lo strampalato servizio di Hulot e, una volta che Pierre ha abbandonato il campo, entra deciso sul terreno di gioco con l'intenzione di avere la meglio sul forte sfidante. La sorte del vecchietto però non è diversa da quella dei suoi predecessori e anche lui finisce ben presto per soccombere al micidiale servizio di Hulot. Nel frattempo fra gli spettatori una giovane ragazza, che fra la serietà generale coglie il lato comico della situazione, si lascia scappare una risata.

La sequenza della partita di tennis di *Les vacances de Monsieur Hulot* (Le vacanze di Monsieur Hulot, 1953) di Jacques Tati è sotto tanti aspetti un modello esemplare del sottile humor tipico della comicità del regista e attore francese. All'interno della comicità tatiana, come vedremo, la sequenza si incarna come elemento di singolarità e come momento nel quale molti degli aspetti meno indagati e noti di tale espressione artistica vengono alla luce in maniera più o meno manifesta. Ma in questa breve sequenza coesistono anche molte delle caratteristiche che associano la pratica attoriale – per certi versi – unica di Tati, alla storia personale dell'artista nella dimensione che riguarda lo sviluppo fisico e motorio delle sue doti interpretative. Dimostrando come l'influenza che la “scienza del corpo” esercita sull'attore comico sia decisiva anche nella definizione dei saperi artistici cui egli si trova a fare ricorso. Segnatamente quello di Tati è un percorso attoriale che passa direttamente dal confronto con la disciplina e la pratica sportiva – da lui praticata per lungo tempo e in differenti modalità – nonché di una lunga e articolata frequentazione delle forme di spettacolo popolari nelle quali come lui, mossero i primi passi moltissimi attori comici poi approdati al cinema. L'esperienza di Tati è fondamentale se non addirittura esemplare al fine del nostro studio. Perché il comico francese, più di ogni altro, è stato capace di inserire nel tessuto narrativo del proprio cinema un côté critico di enorme risalto ed è riuscito, soprattutto, a vestire di elementi sociali e culturali tutt'altro che banali le specifiche comiche delle quali si è servito e che ha per lunghi anni affinato. In questo modo egli, pur non appartenendo del tutto alla storia del cinema muto e pur avendo realizzato i suoi film – per lo meno quelli come regista – soprattutto nel periodo compreso fra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del Novecento, è stato capace di costruire la propria comicità nel solco di una polarità piuttosto complessa. Una duplice attitudine, cioè, che distingue l'eredità del muto dalla reinterpretazione, sempre privata della parola, che egli fa del cinema muto stesso circa venti o trent'anni dopo l'avvento del sonoro. Consentendo a lui di leggere con sarcasmo

gli stigmi della società del vitalismo e del benessere (all'interno della quale il cinema recita un ruolo di primaria importanza) sorta dopo il secondo dopoguerra, e a noi, analogamente a quanto fatto da Rae Beth Gordon con Jerry Lewis, di capire in che modo le forme della modernità si incarnino, con tutto il loro carattere tragico, nel corpo dell'attore, medium, simulacro e archetipo, ancora una volta, dell'uomo del Ventesimo secolo.

Proprio a tale proposito si rende necessaria una precisazione. Jacques Tati è, per quel che riguarda la fase più prolifica e interessante della carriera, come è ovvio, un attore e regista del cinema sonoro. Tuttavia appare altrettanto chiaro a chi possiede familiarità con il cinema dell'autore francese, come le specifiche attoriali cui ricorre, in special modo proprio l'uso che fa del corpo, e il fatto che la maschera primaria della sua comicità e cioè Monsieur Hulot – del quale ci occuperemo – non si serva di alcun tipo di espressione sonora, possa essere considerato senza dubbio un artista del muto. È pur vero che includere Monsieur Hulot fra i personaggi del cinema muto costringe a tralasciare il fatto che nel cinema di Tati e soprattutto negli ultimi film la sonorizzazione, le musiche e gli effetti acustici risultino basilari e determinanti nello sviluppo narrativo. Ma è anche vero che ai fini della nostra trattazione, come vedremo, la presenza o meno del sonoro, dei rumori o del messaggio fonico diviene marginale, in special modo se messa in relazione con le questioni inerenti la recitazione, il training motorio e la fisiologia riferite all'attore. Il cinema muto del resto, *locus* preminente nel quale le teorie sull'attore e quelle sul gesto entrano in relazione diretta, si trova a essere anche il principale corrispettivo su celluloidi dei maggiori saperi sulla recitazione con i quali Tati entra in contatto nei primi anni della propria formazione. Va inoltre precisato che ragionando in quest'ottica diventa più agevole avvicinarsi al complesso di teorie legate alla questione gestuale che fa riferimento alle teorie sulla *dynamis* illustrate da Agamben a proposito del cinema muto. Tenendo infatti ben presente in ogni momento le esperienze teoriche e formali cui si è fatto riferimento, è possibile risalire, tramite le considerazioni inerenti la mimica degli attori del muto, al modo in cui il gesto, secondo la definizione che abbiamo sin qui esposto, si prospetti come un mezzo di scardinamento visivo dell'immagine cinematografica, come suo strumento dialettico e come si renda «affine alle ipotesi warburghiane basate sulla teoria della memoria organica, cioè incisa nel

corpo e da lì trasfusa nelle immagini»,¹⁰⁷ una memoria che «domina nell'era del muto – appunto – in cui i corpi, per supplire alla parola, puntano alla massima eloquenza, tanto che il cinema si trasforma in un vero e proprio laboratorio della gestualità».¹⁰⁸

Procediamo ora cercando di capire come la crescita artistica di Tati si intersechi, all'interno delle dinamiche che si riferiscono al campo del cinema e delle arti più in generale, alla maturazione da parte della società di una cultura sportiva su larga scala. Cultura sportiva, che nel diventare uno dei fenomeni di massa più imponenti del Ventesimo secolo ha generato un vero e proprio modello sociale, se non addirittura politico, trasversale a molti (se non a tutti) i sistemi culturali del mondo occidentale.

3.2 Un comico d'“osservazione”

Tati muove i primi passi nel mondo dello spettacolo nel *music-hall* come interprete di pantomime e *gag* tipicamente clownesche nei primi anni Trenta. Vi si dedica incessantemente per circa una quindicina d'anni e almeno sino alla metà degli anni Quaranta. Questo tipo di esperienza si rivela molto importante per il percorso artistico dell'attore, sia perché gli vale, soprattutto in Francia – anche se sono numerosi i lavori che accetta anche nel Regno Unito – una notorietà certamente considerevole; sia perché è nel corso di questi anni passati nei cabaret, nei teatri della *rive gauche* di Parigi e nei Casino, che Tati ha modo di sperimentare il tipo di comicità che più gli si addice. L'aspetto di maggior rilievo, e che più ci interessa, relativamente al periodo degli esordi è proprio quello concernente l'esperienza del mimo, arte alla quale Tati si dedica per lungo tempo e attraverso la quale incontra i primi importanti successi di pubblico. L'attore ha più volte osservato, a tal proposito, come l'esperienza quotidiana in mezzo alle persone, nei luoghi più comuni delle grandi città, l'abbiano aiutato nell'elaborazione di un'idea precisa di messa in scena del proprio corpo e di quelle che egli considera le meccaniche basilari del riso e della comicità. Arrivando a concepire ogni elemento, situazione o circostanza curiosa appartenente alla sua quotidianità, come spunto o suggerimento per l'ideazione di una scena comica o elaborazione di una *gag*:

«La mia comicità deriva in parte dall'osservazione, ma un'osservazione che, di quando in quando, spingendosi un poco più lontano, arriva al *burlesque*.

¹⁰⁷ Barbara Grespi, “Chaplin acrobata. Il gesto comico e la memoria automatica”, in *Locus Solus – Memoria e Immagini*, n. 7, Mondadori, Milano, 2009, p. 98.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 98.

E poi io voglio, al contrario degli altri che non hanno mai cercato la verità, ma solo l'effetto comico puro, che il *gag* abbia il più possibile di verità»¹⁰⁹

Nacque in questo modo, per esempio, una delle più famose scenette comiche di Tati, riproposta in innumerevoli variazioni e ripresa negli *sketch* per la televisione, così come nelle esibizioni dal vivo. È la famosa scena di Tati, o alternativamente Monsieur Hulot sul tram (autobus o treno) che goffamente, tentando di darsi un tono il più naturale possibile e di mostrarsi disinvolto durante la marcia, finisce per creare un caos spropositato e in grado di diffondersi così rapidamente, da coinvolgere in breve tutti i passeggeri del mezzo. La perdita dell'equilibrio in conseguenza dei bruschi sobbalzi del bus, l'affollamento eccessivo che non permette liberi movimenti e l'impaccio causato da giornale, ombrello e copricapo, non sono altro che la messinscena in termini parossistici, e conseguentemente comici, di quanto Tati stesso, come da lui riferito, aveva avuto modo di osservare in un suo viaggio di gioventù sul treno espresso Bordeaux-Parigi. Ciò che osservò allora fu che le più comuni azioni quotidiane possono essere molto più comiche di quelle pensate per il palcoscenico (o per il cinema) a tavolino, ma ricevette ed elaborò anche una grande lezione sul concetto e la messa in pratica di ciò che viene definito realismo (ecco l'importanza del riferimento alla "verità" nel breve scritto sopraccitato). Se Tati aveva pensato, sino ad allora, che l'arte del mimo fosse soprattutto un esercizio di realtà, appare chiaro che pian piano, già a partire dagli esordi e dalle prime esperienze in campo recitativo, si accorga di quanto l'arte mimica appartenga a una sfera che, pur nell'intento di imitare il mondo reale, ne fornisce un'interpretazione mediata. Il termine "mimo" deriva dal verbo greco *μιμεῖσθαι* che significa imitare. Le sue origini si fanno risalire, appunto, all'antica Grecia e se in epoca romana si assiste a una progressiva svalutazione dell'arte mimica e in quella medievale alla sua graduale scomparsa (in realtà l'arte della mimesi si trasferisce al buffone o giullare, che essendo l'antesignano del clown moderno, non rappresenta altro che una sostanziale evoluzione e continuità col mimo d'ispirazione classica); è nel teatro novecentesco delle avanguardie e delle teorie della rappresentazione che ricompare in maniera prepotente. Le sue connotazioni, assai diverse da quelle delle origini, rendono il mimo non più un'arte prettamente imitativa, ma piuttosto una tecnica del corpo, ove la fisicità dell'attore diviene preponderante. Sia, da un lato, perché rispetto a tutte le altre

¹⁰⁹ Jacques Tati, citato in Roberto Nepoti, *Tati*, Il Castoro, Milano, 1978, p. 5.

forme di creazione estetica che non si basano sull'utilizzazione del corpo umano vivente, nel mimo, come nota Mejerchol'd, l'artista e il materiale coincidono; sia d'altra parte perché, come ha sostenuto uno dei più grandi mimi del novecento, Étienne Decroux, il corpo del mimo non deve cercare realisticamente di assomigliare a ciò che l'attore sceglie di impersonare ma quanto più "contraffare" il proprio corpo nei suoi movimenti:¹¹⁰ «"deformarlo", "costruirsi" un altro fittizio, scenico, extraquotidiano, che sia in grado di "danser à l'envers" (come immagina l'ultimo Artaud) utilizzando i propri organi fisici secondo modalità ben diverse da quelle vigenti nella realtà, biologiche, naturali, al fine di produrre forme espressive artificiali, insolite, sorprendenti, astratte».¹¹¹ Tornando allo *sketch* del bus, appare chiaro quindi, come l'imitazione, la ripetizione conseguente all'osservazione attenta di Tati abbia portato il regista stesso ad interpretare una specifica realtà esagerandone i caratteri e le peculiarità esteriori. Cominciando, di fatto, ad elaborare quello stile che avrebbe affinato nei futuri lavori cinematografici ma, che senza il ricorso all'arte mimica, avrebbe faticato di certo ad impiegare per travalicare le barriere del realismo e della verosimiglianza. Nota David Bellos come «tale concetto di mimo è agli antipodi dell'arte naturalistica, con la sua accentuazione dell'autenticità, della sincerità o della rappresentazione non mediata del mondo reale. Se esiste una contiguità tra le due carriere di Tati come mimo e come filmmaker, essa è di certo basata su queste due convinzioni – che l'arte rappresenta il reale, e che il reale può essere rappresentato soltanto da una ricomposizione studiata. Quest'approccio pone Tati molto più vicino allo stile di recitazione formalista del teatro brechtiano e alle fascinazioni della pittura e della letteratura sperimentali del secondo dopoguerra, di quanto probabilmente egli stesso immaginasse».¹¹² Il riferimento a Brecht è tutt'altro che casuale e, anzi, ci invita a riflettere sulle caratteristiche più formali dell'arte tatiana che verrà, ponendoci di fronte ad un'idea di recitazione che, pur declinata all'ambito comico, si serve dell'interpretazione dell'attore principale per suscitare nello spettatore il riconoscimento e la conseguente familiarità per una data situazione. Facendo crescere in quest'ultimo un'aspettativa che viene puntualmente disattesa al fine di ottenere il riso. Siamo certamente lontani dal concetto di *straniamento* introdotto da Brecht, ma ciò

¹¹⁰ Cfr. Étienne Decroux, *Parole sul mimo. Il grande classico del teatro gestuale contemporaneo*, Dino Audino, Roma, 2003.

¹¹¹ Marco De Marinis, *La vera importanza di Decroux nel teatro contemporaneo*, prefazione a Étienne Decroux, *op. cit.*, p. 9.

¹¹² David Bellos, *Jacques Tati*, The Harvill Press, London, 1999, p. 35, (trad. nostra)

non significa che alcune delle idee brechtiane a proposito della “gestica” dell’attore, non si possano trasferire, come sostenuto da Bellos, anche alla recitazione di Tati. Brecht, infatti, proprio come Tati, considera l’osservazione preponderante per l’ottenimento della situazione (comica) – che egli chiama “vicenda” – e anche se questa osservazione, per Brecht, si trasferisce verso ciò che avviene *tra* gli uomini, piuttosto che *intorno* ad essi, sembra davvero che egli voglia definire il principio ultimo dell’arte comica quando sostiene che:

«gli uomini stessi conoscono tutto ciò che può essere discutibile, criticabile, mutabile. Anche se la persona particolare che l’attore presenta deve conformarsi a più cose che non a quelle che in realtà avvengono, tale necessità dipende soprattutto dal fatto che l’avvenimento è assai più vistoso se si compie in una persona particolare. La grande impresa del teatro è la “vicenda”, la composizione complessiva di tutti i processi gestuali, contenente le comunicazioni e gli impulsi che costituiranno il godimento del pubblico».¹¹³

Il gesto che accompagna l’esibizione di un’emozione o di un sentimento, può dunque fare a meno della parola, al fine di far passare la materia comica dell’attore attraverso il corpo, il volto e la mimica di questi, mentre la reiterazione del gesto ne suggerisce, come vedremo in seguito, la portata dirompente e violenta. Proprio per essere esso stesso, come il mimo insegna, lo strumento più eloquente di cui l’attore dispone. Appare chiaro, a questo punto, quale tipo di significato arrivino ad acquisire i concetti di realismo e di imitazione nell’arte mimica del giovane Tati e quanto le specifiche attoriali delle future esibizioni in campo cinematografico, si riferiscano a universi di sperimentazioni, studi ed esercizi maturati tanto dalle esperienze dirette, quanto dalle sollecitazioni artistiche cui l’attore si trovava costantemente circondato e immerso.

3.3 Waiting for Hulot

La recitazione di Tati, dunque, pur non essendo facilmente codificabile né ascrivibile a teorie o correnti specifiche, risente di un’impostazione formalistica che valorizza, soprattutto se considerata nella dimensione della maschera Hulot, la propria natura antipsicologica nient’affatto tendente all’espressione del sé o dell’emozione. In una serie di intenzioni linguistiche cioè, che oltre a ipostatizzarsi all’interno del repertorio

¹¹³ Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2001, p. 143.

recitativo tatiano, si trova a entrare in contatto con le teorie più peculiari sulla recitazione diffusasi nell'Europa del Novecento negli anni compresi fra le due guerre e in un humus culturale, quindi, rispetto al quale è difficile pensare che Tati rimanga indifferente.

3.3.1 *Genesi di una maschera*

Nella fase in cui l'approdo al lungometraggio segna la presa di coscienza, da parte di Tati, di un proprio compito stilistico e di una necessità di progredire nell'ambito della creazione comica, la messa a fuoco di un progetto registico più pertinente si rende necessaria. Il progetto culmina nella decisiva ideazione e costruzione del proprio personaggio prototipico. Ovvero la maschera, finalmente caratterizzata e adatta a interpretare l'universo di idee, concetti e soluzioni formali della mente di Tati, che è identità stessa del suo cinema: Monsieur Hulot. L'elaborazione del personaggio si presta, come atto di creazione artistica, a essere associata con quanto detto sin qui sullo stile di Tati. Perché risulta innegabile come la definizione del soggetto di Hulot si inserisca nella ricerca di un'espressione nuova per comunicare un diverso concetto di comicità. Tati fino a tutti gli anni Quaranta si trovava ancora legato a un universo comico vicino al vecchio *burlesque* d'ispirazione teatrale, ove il clown agiva sia come sintesi che come motore della vicenda. Si trovava a dare vita a bozzetti che, seppur sviluppati per il grande schermo, avevano ancora in essi tutti gli attributi dei *gagmen* della vecchia scuola del *music-hall*. Ma è anche vero, tuttavia, che in alcuni dei personaggi dei primi film di Tati – su tutti François, il postino protagonista di *Jour de fête* (Giorno di festa, 1949) – si riconoscono alcune delle caratteristiche che saranno tipiche di Hulot anche se sarebbe riduttivo sostenere che Hulot sia la semplice evoluzione, in termini di linguaggio comico, del portalettere François. Essi rappresentano due diverse concezioni comiche, due diverse eredità stilistiche e hanno, soprattutto, due differenti presenze sceniche. Tanto per cominciare nel modo in cui vengono identificati perché, come nota Michel Chion, «François, il postino di *Jour de fête*, era solo un nome senza cognome: Hulot, invece, è solo un cognome senza nome»,¹¹⁴ e ancora: «paragonate l'effetto di questo titolo: *Les vacances de Hulot* (promiscuità, familiarità) a quello del titolo originale. Con Monsieur Hulot, viene creata tutta una distanza sociale, l'eroe è nominato da qualcun altro: dalla società,

¹¹⁴ Michel Chion, *Jacques Tati*, Cahiers du cinéma, Parigi, 1987, p. 33. (trad. nostra)

o da un bambino (“mon oncle”)).¹¹⁵ Dietro l’appellativo di “monsieur” si cela dunque buona parte dell’universo Hulot, la caratterizzazione data dal nome è condizione necessaria per darne una precisa connotazione. Hulot è il personaggio rarefatto e distante di cui nessuno conosce di preciso la provenienza, il mestiere e nemmeno il nome di battesimo. Tati ce lo presenta così il suo personaggio feticcio, decide di non dare informazioni sul suo stato sociale, sulla sua famiglia né sul suo lavoro. Si tratta per il regista non tanto di creare un personaggio universale, in cui ognuno potrebbe riconoscersi, ma, all’opposto, di tratteggiare la fisionomia di un qualcuno che s’ha l’impressione di aver sempre conosciuto o nel quale non ci si stupirebbe di imbattersi per strada. E non per la sua stralunata semplicità o per la palese inadeguatezza che dimostra nei confronti del mondo circostante, ma soprattutto per la disarmante normalità di cui rappresenta l’incarnazione. Ecco come lo descrive André Bazin:

«L’originalità del personaggio, in rapporto alla Commedia dell’arte che trova la sua continuità attraverso *burlesque*, risiede in una sorta d’incompiutezza. L’eroe della Commedia dell’arte rappresenta un’essenza comunicativa, la sua funzione è chiara e sempre uguale a se stessa. Al contrario la peculiarità di Monsieur Hulot sembra essere di non osare esistere del tutto. È una velleità ambulante, una discrezione d’essere. Eleva la timidezza all’altezza di un principio ontologico».¹¹⁶

Timido, ambulante, quasi inesistente e talmente leggero da diventare con il tempo un corpo dotato di impermeabile, cappello, pipa e ombrello e poi addirittura soltanto una silhouette; Hulot è soprattutto un personaggio che si caratterizza attraverso la propria presenza (o assenza a seconda dei casi) fisica. Che è poi, com’è ovvio, la stessa di Tati. Ovvero un corpo che all’interno di un’immaginaria galleria di ritratti comici tradizionali, e inclusiva soprattutto delle maschere dell’era del muto, si inscriverebbe come elemento fuori misura, dall’altezza eccessiva e certamente, almeno in apparenza, non indicato per esibirsi come clown o saltimbanco. Eppure è proprio da questi elementi escludenti che l’attore francese trae i punti di forza della sua maschera ed è sempre da essi che prende spunto per plasmare gli attributi fisici e comportamentali della maschera che incarna. Ribaltando le caratteristiche fisiche della figura di Charlot, il *tramp* minuto e ondeggiante che si aggira per le periferie americane con i calzoncini troppo larghi e le

¹¹⁵ Michel Chion, *op. cit.*, p. 33. (trad. nostra).

¹¹⁶ André Bazin, citato in *ivi*, p. 35. (trad. nostra)

scarpe da clown di cinque numeri più grandi, fa indossare al suo Hulot, imponente e dinoccolato, dei pantaloni troppo stretti e troppo corti, che allungano ancor più la sua figura e lasciano i calzini in vista. E un impermeabile, ancor più striminzito e fuori taglia, con le maniche che non arrivano mai giù sino ai polsi. Un vestiario, insomma che, combinato ai già citati accessori “da monsieur”, esattamente quelli che ci si aspetta indosso a uno come lui, ne inquadrano in modo inconfondibile la figura [Figg. 36, 37 e 38]. Sarebbe in ogni caso riduttivo, liquidare l’aspetto dell’esteriorità e della riconoscibilità visiva di Hulot come un elemento secondario, di importanza minore. La costruzione materiale del personaggio risponde, infatti, a una serie di strutture formali e teoriche che collegano la sembianza fisica della maschera alle peculiarità espressive che suggerisce. In primo luogo, riferendoci a quanto sin qui detto sulla natura esteriore del personaggio e mettendo in relazione tale analisi con ciò che è stato asserito da Bazin a proposito dell’esistente interazione fra la maschera della Commedia dell’arte e il monsieur tatiano, è lecito chiedersi fino a quale punto l’eredità del teatro comico di epoche anche antecedenti, entri in contatto con la definizione del carattere, oltre che della fisionomica, di Hulot.



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

Per un attore che come abbiamo avuto modo di vedere, ha fatto del culto e dell’esercizio delle tecniche del corpo, sin dall’inizio della propria carriera artistica, un mezzo per avvicinare le specifiche formali, oltre che espressive, della recitazione; pare del resto più che logico ricorrere a fonti d’ispirazione, in campo recitativo, facenti capo anche all’eredità classica più antica. E la Commedia dell’arte italiana del Sedicesimo e

Diciassettesimo secolo, in effetti, non solo si inserisce nella tradizione del mimo così l'abbiamo analizzata e descritta, ma è anche il traino che porta avanti l'eredità del buffone e del giullare medievali come figure della trasmissione sia orale che gestuale nel campo dell'arte scenica. Le maschere non sono altro, in quest'ottica, che la restituzione visiva di modelli naturali formali e standard stratificati nella memoria collettiva degli spettatori. Gli Zanni rispondevano, in ambito teatrale, a prototipi verbali ben noti al grande pubblico ma anche a gesti ed esercizi atletici e funambolici specifici. Ovvero proponevano un compendio di "saperi scenici" che si tramutavano in una materia largamente condivisa con lo spettatore, nonché in attrazioni facenti parte di un bagaglio mnemonico e istintivo (ri)utilizzabile in qualsiasi momento e all'infinito; quello, che in sostanza definiamo oggi con il nome di *repertorio*. Tati, che elimina quasi del tutto la parte verbale dalle caratteristiche espressive del proprio personaggio, si trova con Hulot, a divenire l'incarnazione moderna di tale matrice attoriale. Il tipo comico cui si riferisce, codificato nella maniera che abbiamo visto ha infatti, in modo del tutto formale, le sembianze della maschera della Commedia dell'arte. Specialmente per la sua capacità di essere un'evoluzione moderna della maschera classica e per l'immediata riconoscibilità che suscitano i suoi abiti, gli accessori che indossa e il modo inconfondibile in cui la sua figura occupa lo spazio scenico. E altresì per la scarsa immedesimazione che concede al pubblico, esibendo il proprio corpo più come un feticcio animato da istinti automatici che un simulacro attraversato da passioni umane. Ma soprattutto proprio per l'espressività, l'eloquenza e la varietà mimetica del suo repertorio gestuale. Un repertorio che si compone, proprio come nella Commedia dell'arte, di stilemi formali ripetitivi e di risposte di natura automatica agli stimoli esterni. Il corpo si pone in quest'ottica, per sua stessa essenza, al centro dell'attenzione e diviene il mezzo attraverso cui passa, e viene messo in risalto, non soltanto il sostrato comico, ma soprattutto un universo variegato di codici stilistici e significanti.

3.3.2 Il mimo e l'acrobata

Come già più volte sottolineato, sono stati in modo particolare gli stimoli teorici maturati negli anni Venti e Trenta del secolo scorso in seno alla scuola sovietica, ad aver attecchito in maniera preponderante negli ambienti artistici europei, ed è sempre sulla stregua di tali teorie che si sono sviluppate scuole, accademie e metodi di recita-

zione in grado di cambiare, di lì in poi, la storia della performance soprattutto cinematografica. Non è dato sapere se Tati avesse avuto modo di confrontarsi in maniera diretta con tali teorie, ma come detto, è abbastanza probabile che egli fosse entrato in contatto o fosse quantomeno venuto a conoscenza delle esperienze dell'Actor Studio di Stanislavskij e del celebre "metodo" che tramite Lee Strasberg era permeato nel cinema hollywoodiano, se non altro per la grande risonanza che tale stile di recitazione era stato capace di riscuotere a livello globale, influenzando in modo decisivo tutti gli anni Cinquanta. Quel che è certo, però, è che anche nell'atto di misurarsi con tale tipo di esperienza Tati si sia, in maniera del tutto spontanea, chiamato fuori dall'intraprendere un metodo, e soprattutto dallo sposare una concezione formale della recitazione che abbracciasse in maniera così determinata l'idea di un'interiorizzazione delle emozioni e un sostrato psicologico tanto influente all'economia della prestazione scenica. È tuttavia abbastanza facile capire quale strada avesse scelto di seguire Tati in quegli stessi anni Cinquanta semplicemente osservando le scelte artistiche e le intuizioni che egli operò in quel periodo. Cercando di inquadrare Monsieur Hulot nel complesso delle teorie recitative della scuola sovietica sembra possibile infatti individuare il punto d'approdo di uno stile che trova finalmente la propria forma e porre, in ambito esegetico, le basi per la comprensione della variegata figura della maschera tatiana. Vediamo come.

Monsieur Hulot appare – soprattutto nella fase avanzata del processo artistico tatiano – come un corpo costruito prevalentemente per la mimica, il lavoro di Tati sulla sua maschera porta quest'ultima a divenire un oggetto quasi del tutto passivo, una forma fisica esposta alle calamità che l'impianto narrativo gli semina sul passaggio ma che in ogni caso, relativamente a tali sventure, pare essere più incline a subire piuttosto che a provocare. Rispetto a molti antieroi comici del cinema muto Hulot è tutt'altro che un *outsider*, gode di una certa fiducia da parte degli altri ma rimane sempre in disparte e non tenta di impegnarsi in nulla che non sia calcolato o programmato. Il suo problema, e ciò che lo rende assimilabile alle figure comiche della classicità, semmai, è che sono gli eventi ad essere contro di lui. E la reazione, quindi il riso, nasce per la risposta che egli dà alla situazione sfavorevole di cui, di volta in volta, cade vittima. In sostanza Tati non fa altro che introdurre una serie ininterrotta di ostacoli atti a scatenare le potenzialità del proprio personaggio, caricando continuamente molle pronte a far scaturire la situazione comica. Molle che altro non sono che stimoli esterni dati, di volta in volta, al personag-

gio stesso, capaci di sollecitarne la reattività e i riflessi. Non per caso la maggior parte delle situazioni comiche che vedono Hulot come protagonista, cioè quelle dove lui non è un mero osservatore, hanno come risultato una risposta di natura corporea da parte sua. Pensiamo, per esempio a due sequenze proprio di *Les vacances*.



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

Una è quella in cui Hulot, con in spalla un pesante zaino da montagna, raggiunge un gruppetto di turisti in una baita sulla sommità di un monticello mentre questi ultimi sono impegnati in un brindisi. Il protagonista, non appena fatto il suo ingresso nel rifugio, viene coinvolto nella bevuta e, nell'atto di prosciugare il boccale che gli è stato porto, compie una plateale flessione all'indietro, inarcando la schiena e facendo sì che lo zaino, data la sua particolare pesantezza, fungendo da contrappeso, lo trascini all'esterno dalla baita e poi giù lungo il pendio (senza, tra l'altro che nessuno se ne accorga, dato che gli altri presenti erano a loro volta piegati all'indietro e col naso all'insù impegnati a tracannare) [Figg. 39, 40 e 41]. E un'altra, poco più in là nel film, nella quale Hulot, rimasto in panne con l'auto su una banchina del porto, nell'atto di farsi rimorchiare da un camion di passaggio e, per questo, fissata la corda per il traino, per tornare nella propria utilitaria, decide di scavalcare la corda stessa; la sfortuna vuole che proprio in quell'istante il camionista ingrani la marcia e, partendo, faccia sì che la corda si tenda e divenga una specie di trampolino sotto il piede del protagonista il quale, come proiettato da una molla, finisce per essere scaraventato in mare [Figg. 42, 43 e 44].



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

Si può notare come entrambe queste *gag* si reggano esclusivamente sulla “risposta” atletica che Tati dà all’input che la situazione gli propone. Nella prima come nella seconda delle sequenze descritte, Tati attiva il proprio repertorio mimico-atletico in funzione dello stimolo ricevuto e propone un numero che si sviluppa su di un suo esercizio ginnico e funambolico. Da notare inoltre, come in entrambe le situazioni, giochi fortemente il fattore dell’equilibrio, sia quando viene trascinato all’indietro dal proprio zaino, sia quando vola letteralmente in acqua, Hulot è vittima di una perdita di stabilità. Un elemento di derivazione circense – un altro ambiente, quello del circo, che come vedremo rappresenta un’importante ispirazione artistica per Tati – che è la designazione materiale, la rappresentazione fisica del momento nel quale la quiete si trasforma in confusione. Ma non si tratta solo dei clown che inciampano e ruzzolano continuamente per la pista o degli equilibristi che camminano sulla corda (impossibile non riscontrare la connessione esistente, in questo senso, tra la fune dell’equilibrista e la corda che spedisce Hulot in acqua, nella seconda delle sequenze descritte).



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

Se ci avviciniamo all’universo cinematografico, possiamo trovare, specialmente nel cinema muto, miriadi di situazioni comiche in cui è l’equilibrio a rappresentare il nodo principale delle *gag*. Pensiamo a Harold Lloyd appeso al cornicione nel celeberrimo *Safety Last* (Preferisco l’ascensore!, 1923) [Fig. 45], a Charlot intrappolato nella baracca in bilico sul precipizio in *The Gold Rush* (La febbre dell’oro, 1925) [Fig. 46] o a Keaton in una serie infinita di situazioni: in equilibrio sul manubrio di una motocicletta senza nessun guidatore mentre imbocca una strada senza uscita in *Sherlock Jr.* (La palla n. 13, 1924), o seduto sul passaruota di un autobus cittadino dopo essersi calato dal piano superiore dello stesso in *The Cameraman* (Il cameraman, 1928) o steso come un tappeto sul filo per i panni in *Neighbors* (I vicini, 1920) [Fig. 47], film nel quale gli *stunt* circensi del giovane Keaton non si contano. Ognuno mette a repentaglio la propria incolumità rischiando di cadere nel vuoto. La metafora che richiama la precaria stabilità

del mondo circostante è chiara ma rimanda anche, a ben vedere, a significanze riguardanti la scienza del corpo. Nelle comiche sportive infatti, come vedremo, la perdita dell'equilibrio è il primo e più semplice dei componenti della comicità *slapstick*: pensiamo soprattutto a Charlot pattinatore anarchico e funambolo in *The Rink* (Charlot al pattinaggio, 1916) o pugile improvvisato in *The Champion* (Charlot boxeur, 1915) e nella celebre sequenza di *City Lights*, mentre barcolla sotto i cazzotti degli avversari di turno.

E usare il proprio corpo per risolvere lo *sketch* comico significa, per l'attore, dover compiere uno sforzo ginnico davvero difficile: al fine di dare l'impressione di cadere mentre in realtà sta utilizzando tutte le proprie forze residue e supplementari per restare in piedi sino all'ultimo – così da prolungare sino all'estremo l'attesa della capitolazione – l'attore deve avere una padronanza totale dei muscoli del proprio corpo, e utilizzarli tutti in maniera istintiva e allo stesso tempo controllata, proprio come voleva la biomeccanica mejerchol'diana. Così come nello stesso tempo la capacità che l'attore dimostra nel pilotare con naturalezza il proprio corpo a compiere movimenti dissennati, senza però farsi tentare e lasciarsi andare in parossismi o esagerazioni comiche, è testimonianza, nel caso di Tati, della precisa e equilibrata capacità di reggere tutto il peso della *gag* senza cedere alle soluzioni più facili. Si noti in questo caso come in entrambi gli esempi descritti, il numero si concluda fuori campo, ovvero con Hulot che, fino a quando rimane nell'inquadratura non finisce a terra (o in acqua), termina il proprio capitolombolo fuori dal quadro, lasciando allo spettatore solo l'illusione delle rovinose conseguenze cui va incontro. Naturalmente l'intenzione è quella di non dare alla *gag* una caratterizzazione marcatamente ridicola ed esagerata, lasciando allo spettatore il sospetto di una catastrofe imminente ma togliendogli, nello stesso tempo, la consolazione del riscontro visivo. Un monito, un'avvertenza a chi guarda di star sicuro che non vedrà mai Hulot finire a gambe all'aria in un cespuglio di rovi o con la faccia dentro una torta nuziale. Motivo per il quale la comicità di Tati si presenta come un oggetto sfuggente e non del tutto identificabile: sarebbe sbagliato parlare puramente di *slapstick* per riferirsi alle sue *gag* seppure non manchino, all'attore francese caratteristiche tipicamente clownesche, ma al contrario non si può dire che la sua comicità sia del tutto priva di alcune delle peculiarità ascrivibili al burlesque o del teatro d'avanspettacolo.

C'è inoltre da aggiungere come in questo universo di significati, Hulot consenta a Tati di liberare il proprio repertorio mimico, atletico e gestuale in modo completo. E come gli permetta di arrivare, nel corso del tempo, ad attivare in maniera automatica il proprio corpo in risposta a situazioni, stimoli e input ai quali il personaggio è sottoposto; quasi fosse la personificazione di una serie di attitudini e peculiarità – facenti parte della personalità dell'attore che gli presta il volto – oramai del tutto compenstrate all'interno della sua fisicità. Senza scordare che tutto questo è reso possibile anche dalla specifica personalità di Hulot. Egli, per sua natura così distaccato dal mondo reale, con il suo essere schivo e ai margini sia della vita che della scena è un elemento di discontinuità rispetto alla storia dei film che lo vedono protagonista: «vive lo spaesamento in una dimensione continuamente sospesa fra l'interno e l'esterno, fra la necessità della partecipazione e la consapevolezza tranquilla dell'esclusione. Constatata una incompatibilità che ha perduto ogni accenno di potenzialità dialettica: non a caso, appena gli si presenta l'occasione, si dà alla fuga o si nasconde».¹¹⁷ Continuamente scisso tra il suo essere e non essere nella storia, tra la propria presenza-assenza nel tessuto diegetico del film, non ricorda, come si diceva, nessun'altra maschera comica del passato ma si erge lo stesso come una figura decisiva della comicità, tanto perché è corpo sulla scena, quanto perché è osservatore della scena stessa, cosa che lo porta, in ogni istante a sapere a quale tipo di istinto rispondere, quale idea condividere con lo spettatore e da quale delle sue innumerevoli memorie comiche attingere per interpretare il proprio ruolo nel mondo. Allo stesso modo dell'attore biomeccanico che, come voelva Mejerchol'd, compie sulla scena movimenti meccanici e mimetici richiamando a sé la propria “memoria del corpo”.

3.3.3 Tra circo e avanguardia

Il discorso intorno a Hulot non sarebbe completo senza prima condurre un ulteriore studio intorno quelli che sono gli attributi espressivi che ne compongono il carattere comico. Si tratta di restringere il campo d'indagine dirigendo lo studio intorno all'elemento che più di tutti permette di comprendere quale sia lo stile che dal punto di vista della recitazione, concerne la personalità di Tati in modo più specifico: il circo.

¹¹⁷ Giorgio Cremonini, *La gag in Jacques Tati, o l'arte della fuga*, in Giorgio Placereani, Fabiano Rosso (a cura di), *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*, Il Castoro, Milano, 2002, p. 27.

Non è dato sapere se Tati avesse fisicamente recitato, durante i primordi della carriera, sulla pista di un circo tradizionale, ed è, anzi, un fatto alquanto improbabile. Tuttavia l'influenza che l'universo circense ha avuto su di lui è dovuta, indubitabilmente, a un'esperienza diretta e personale dell'attore in tale ambito. Non è un caso che uno degli ultimi film di Tati, un lavoro per la televisione intitolato *Parade* (Il circo di Tati, 1974), raccolga in maniera disordinata una serie di numeri da circo messi in scena dal regista stesso e da alcuni giocolieri, saltimbanchi e clown proprio all'interno di un tendone circense con tanto di pubblico. La profonda suggestione delle forme dello spettacolo circense e l'entrata in contatto di Tati con tali discipline, si deve soprattutto al fatto che fino a tutti gli anni Venti, come abbiamo avuto modo di vedere – e sino a buona parte degli anni Trenta, quasi tutte le forme di rappresentazione popolare, come il *music-hall* e il cabaret, erano in maniera più o meno diretta influenzate dalle derive stilistiche, formali e performative dell'arte del circo. Già all'inizio del Ventesimo secolo, lo spazio circense stava cambiando in maniera radicale. E si andava definendo un diverso tipo di luogo scenico al quale deputare il compito di veicolare le rappresentazioni, i numeri acrobatici e comici. Uno spazio maggiormente somigliante al palcoscenico del teatro classico ma allo stesso tempo in grado di offrire concessioni alle attrazioni più spettacolari. In questo senso trovarono spazio, in questa fase, soprattutto a Londra, sperimentazioni architettoniche delle più disparate che registravano stravaganze ed esagerazioni di ogni tipo, e anche la nascita di ibridi al limite dell'assurdo come la “pista-piscina” o lo “zoo-teatro”. Lo stesso Chaplin circa un ventennio prima che Tati cominciasse a frequentare i palcoscenici della capitale britannica, proprio nella natia Londra, fece il proprio esordio artistico al neonato Hippodrome di Leicester Square – un moderno impianto formato da un palcoscenico, un'area circense a semicerchio trasformabile in piscina e varie installazioni per numeri aerei – nella pantomima “Cinderella” nel ruolo di un gatto. Certo l'influenza circense nella formazione attoriale di Chaplin fu determinante, a differenza di Tati però il comico britannico smise di frequentare tale forma d'intrattenimento relativamente presto, dato che il suo approdo al cinema fu molto precoce. Per questo motivo avvicinandoci al primo dopoguerra, l'esperienza di Tati relativamente all'arte circense ci sembra ancora più ricca di interesse che per Chaplin. Fu infatti dopo la fine della guerra, intorno al 1920, a Berlino, che si registrò quella che si può considerare la prima comparsa del teatro-circo, un modello che si diffonderà

rapidamente in tutta Europa e troverà grande fortuna soprattutto nelle capitali dei grandi stati continentali: Londra, Parigi, Mosca, ma anche Dresda, Barcellona e, per quel che riguarda le metropoli d'oltreoceano, New York, Boston e Chicago. Il teatro-circo era sostanzialmente un ibrido fra le due forme di spettacolo da cui prendeva il nome ma nel quale la differenza tra i generi si annullava affermandosi in spazi scenici perfettamente riutilizzabili, un luogo, ci ricorda De Ritis, dove «vedettes della canzone, dello sport e del circo si alternano tra piste e palcoscenici [...] il varietà fa perdere a molti artisti la necessità dello spazio circolare introducendo la dimensione frontale o prospettica: non sono rari i numeri di acrobati e giocolieri a tema, addirittura con fondali dipinti».¹¹⁸ Un contesto, dunque, dove era facile trovare artisti di ogni scuola, ispirazione e movimento artistico e nel quale la contaminazione trasversale fra generi, forme espressive e rappresentazioni era all'ordine del giorno. Ma anche uno spazio in cui il circo, con le sue attrazioni, i suoi spettacoli acrobatici, funambolici e mimici, non smarriva la propria essenza spettacolare anche se iniziava, comunque, a mutare la propria destinazione d'uso. Tati, che muove i primi passi della sua carriera in quest'ambiente eterogeneo, dunque, si ritrova ad assimilare, relativamente al campo comico, un certo tipo di esibizione che si fonda sul numero da "comicità circense"; disciplina che al tempo era ben codificata tra le arti della pista e che si divideva in un numero vario di esibizioni che andavano dagli interventi del singolo clown, ai numeri farsesco-musicali di gruppo e fino alle parodie e alle trovate eccentrico-acrobatiche.¹¹⁹ Nell'esperienza del teatro-circo Tati trovò il modo di apprendere tali pratiche e di sperimentarne le potenzialità espressive, ma ciò che appare chiaro è che, nell'enormità degli stimoli con i quali era venuto in contatto, pur rimanendo fedele a una comicità di tipo clownesco, egli abbia potuto provare, collaudare e assorbire anche altre forme espressive che la pista proponeva, arrivando a sintetizzarle tutte al fine di proporre una propria personale esibizione comica. Se, come ci riporta De Ritis, le discipline circensi si distinguono in almeno sei, sette grandi famiglie, di cui quella della comicità non è che una tra le altre, è facile accorgersi come la grande varietà creativa in cui il circo si struttura, è stata, senza alcun dubbio, una fonte d'ispirazione incredibile per Tati. Provando a esaminare nello specifico le diverse discipline circensi e cercando di tenere ben presente quanto sin qui detto a pro-

¹¹⁸ Raffaele De Ritis, *Storia del circo. Dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*, Bulzoni Editore, Roma 2008, p. 233.

¹¹⁹ Cfr. *idem*.

posito delle caratteristiche recitative di Tati, possiamo aver più chiaro quale tipo di importanza e di influenza il circo, nella sua totalità, abbia prodotto nell'animo artistico dell'attore. Si è già detto delle grandi tecniche funamboliche che Tati mostra in molti dei suoi film, tecniche che nel circo si riconoscono nella grande famiglia dell'"acrobazia" intesa come l'arte di compiere salti oppure volteggi a corpo libero; vi sono poi le già commentate doti di equilibrista che derivano dalla famiglia della "forza ed equilibrio" che consiste nella sfida alle leggi della gravità e della pesantezza e può intendere l'equilibrio di persone o di accessori speciali, nonché l'equilibrio e la danza sul filo; ma anche la famiglia dell'"arte equestre" che richiama il Tati sportivo e cavalierizzo ammirabile proprio in *Les vacances*.¹²⁰ Un complesso di saperi scenici che sostanzialmente segna la figura comica tatiana in maniera decisiva e che dà profondità e tridimensionalità al corpo fisico dell'attore, in grado, in seguito a tali esperienze, di asservire le regole e le performance circensi al campo del comico cinematografico.

C'è tuttavia un ulteriore aspetto che assegna al circo una notevole importanza nel complesso dell'arte comica dell'era del muto e che ci consente di completare il tema, già affrontato, sulle teorie della recitazione comica; ma che è anche il mezzo che ci introduce in maniera più specifica alla parte teorica di questo studio, che tratteremo nei paragrafi successivi. Si parla del profondo legame che lo spettacolo circense instaura, nel primo dopoguerra, con le avanguardie storiche. Già a partire dagli anni Venti, infatti, fra gli intellettuali di matrice europea, vale a dire artisti, giornalisti e scrittori, ma anche demiurghi delle avanguardie e teorici dello spettacolo, molti furono quelli che cominciarono a interessarsi di circo considerandolo una disciplina artistica in senso stretto e arrivando non soltanto a decretarne la nobilitazione su scala globale, ma anche a sdoganarne l'utilizzo per fini creativi. In sostanza nel primo dopoguerra «il circo, da spettacolo a base equestre, diventa quell'inattesa e casuale arte combinatoria che tanto piacerà ai futuristi e alle avanguardie in genere. Il legame col varietà nobilita ulteriormente i circensi: i Codonas sono immortalati a Parigi da Matisse, a Berlino dal cinema espressionista di Dupont [...] Soprattutto a Parigi, negli anni Venti si sviluppa un vero e proprio movimento di riflessione critica attorno al circo, spesso per opera di nomi non trascurabili del giornalismo, quali Colette, Fréjaville, Legrand-Chabrier. Nasce una vera propria critica circense su quotidiani e riviste ma anche in libreria [...] In questo mondo

¹²⁰ Cfr. Raffaele De Ritis, *op. cit.*

ibrido di circo e varietà, talenti umani o animali combinano erotismo e canzoni in voga, record sportivi e satira sociale, culturismo e soprannaturale, mondi lontani e vestiti all'ultima moda».¹²¹

Tornando per un momento alle esperienze di Mejerchol'd è il caso di puntualizzare come la sua esperienza in campo teatrale si ispirasse, a sua volta, ad alcuni dei precedenti lavori del teatro espressionista tedesco. Un tipo di ispirazione che non concerne le forme più specifiche del linguaggio teatrale e non presuppone, come è ovvio, l'utilizzo di tecniche affini, ma che più che altro si sostanzia nella condivisione di una medesima linea evolutiva e di sviluppo. Il *Neopathetisches Cabaret*, cui ci riferiamo in modo particolare, iniziò la propria attività a Berlino nel 1910 e trovò in Kurt Hiller il principale interprete. Hiller nel discorso inaugurale della pubblica attività del cabaret berlinese, si richiamò direttamente al concetto di pathos elaborato da Nietzsche. Un pathos, cioè, inteso «non come misurato incedere di sofferenti figli di profeti, ma come universale allegria, come risata panica».¹²² Ovvero una sorta di rapimento estetico capace di estraniarsi totalmente dal reale e di usare il palco del cabaret come una scena dionisiaca, nella quale inscenare una stimolazione psicofisica esaltata. Ma Hiller dà anche le motivazioni del proprio “sentimento filosofico”: «così si comprende anche che noi non teniamo per niente indecoroso e sconveniente spargere serissimi filosofemi tra canzonette e burle. Al contrario: proprio in quanto per noi la filosofia non ha importanza specialistica, ma bensì vitale, e non è faccenda scolastica, bensì esperienza vissuta, essa ci sembra assai più adatta a un cabaret che non a una cattedra o a una rivista trimestrale!». ¹²³ Per Hiller, dunque, come poco più tardi per Mejerchol'd, l’“universale allegria” è l'unica strada per il raggiungimento di una temperatura psicologica potenziata, mentre il cabaret è il luogo privilegiato per questa “esperienza vissuta” che porta a un sentimento di leggerezza.¹²⁴ Qui sta la dimostrazione di come il teatro espressionista tedesco e le ricerche teatrali sovietiche condividano un terreno comune e come entrambi siano assimilabili, nella definizione delle proprie teorie, alla lezione nietzschiana. Una lezione che rientra anche e soprattutto nell'alveo delle esperienze di un altro dei grandi gruppi

¹²¹ Raffaele De Ritis, *op. cit.*, p. 233.

¹²² Kurt Hiller, *Das Cabaret un die Gehirne Salut. Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets*, in “Der Sturm”, 1910, I, n. 44, p. 351, citato in, Paolo Chiarini, *Caos e geometria*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. XXIV.

¹²³ *Ivi*, p. 351.

¹²⁴ Giusi Rapisarda (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica*, Officina Edizioni, Roma, 1975, p. 129.

dell'avanguardia teatrale sovietica: quella stessa Feks di cui ci siamo occupati nel primo capitolo. Difficile non considerare la comicità del gruppo di Pietroburgo fatta di eccentricità, di metafore e di sfasature di senso come direttamente riconducibile anche a Hulot. Non soltanto nel “salto eccentrico” che nasce dalla pista del circo ed entra nella pellicola cinematografica o che spicca il volo dal tendone e viene spedito verso la città, ma anche nella sua dimensione metropolitana, inserito, come gli attori-saltimbanchi feksiani, nel contesto urbano di cui trasfigura l'ordinarietà. Come gli esponenti della Feks, inoltre, Tati comprende che pur all'interno del disordine naturale e pur nella messinscena caotica e confusionaria cui il circo e le sue derivazioni sceniche rimandano, allorché giunta al servizio del cinema, l'interpretazione attoriale deve giocoforza uscire dal tendone per entrare nella dimensione urbana e ivi agire con la stessa forza ginnica, dirompente e sportiva che ne muoveva il corpo sulla superficie del palcoscenico. E che tocca all'attore trasfigurare, interpretare, mistificare il concetto dato di realtà.

3.4 La cultura sportiva

Se fino a qui abbiamo cercato di rendere intellegibile il retroterra stilistico e l'evoluzione formale in cui Tati si è mosso ed è maturato, mettendo in luce i passaggi che lo hanno portato a divenire non solo una maschera fondamentale della storia del cinema comico, ma anche un autore di primaria importanza nella definizione di tale cinema e dei linguaggi che lo compongono, vediamo ora di approfondire il discorso del legame fra la pratica attoriale e quella sportiva.

3.4.1 Lo sport nell'arte

Che lo sport e la recitazione siano discipline che si somigliano, si guardano e si compenetrano è cosa ben nota sin dai tempi antichi. Nella cultura della Grecia antica, soprattutto nell'età ellenistica, i maggiori scultori e artisti dell'epoca fecero dello sportivo uno dei soggetti privilegiati della propria arte. E vista la grande importanza che il culto del fisico rappresentava per i Greci, il corpo dello sportivo non poteva non essere considerato quale paradigma di bellezza e punto di riferimento per il vigente canone estetico. Va inoltre sottolineato come già all'epoca, ad attrarre maggiormente gli artisti fossero i gesti particolari e unici che gli sportivi compivano e ripetevano nel corso della preparazione o dell'esecuzione delle proprie discipline. Per questo motivo le statue che

sono giunte fino a noi raffigurano atleti intenti a eseguire torsioni, piegamenti e sforzi di vario tipo, oppure ad allacciarsi calzari e ad annodare fasce intorno al capo o alla vita. Attraverso i Giochi olimpici antichi, permeati per mezzo della cultura greca in quella romana e da lì fin nel cuore di quella occidentale, poi, il culto dello sport e del corpo dello sportivo, migrando attraverso le epoche è giunto sino ai nostri giorni. Ritrovandosi, nel Novecento, come uno dei più importanti fenomeni di massa del secolo. Vale la pena, tuttavia, di dare testimonianza di un curioso esperimento avvenuto in Italia ben prima che il barone de Coubertin resuscitasse le Olimpiadi consacrandone il mito nella società moderna e rifondando, di fatto, un diffuso culto per la pratica sportiva. Intorno al primo decennio del Diciottesimo secolo, infatti, ebbero luogo quelle che sono passate alla storia come le *Olimpiadi culturali*. Sorte nell'ambito dell'Accademia dell'Arcadia di Gravina e Crescimbeni, questi bizzarri Giochi si presentavano come un *certamen* artistico nel quale le gare – che facevano il verso alle discipline dell'atletica con nomi come “il Corso, il Dardo, il Disco, la Lotta, il Salto” – erano prettamente di natura letteraria. Ma anche nel corso della quarta pre-Olimpiade moderna di Atene, quella del 1888, vennero organizzate delle vere e proprie gare artistiche a corredo di quelle sportive.¹²⁵ Fra il 1912 e il 1928, inoltre, a fianco delle Olimpiadi si tennero puntualmente dei concorsi d'arte ove venivano assegnate medaglie ai primi tre classificati per ognuna delle discipline artistiche per le quali si gareggiava.¹²⁶

E in effetti gli anni Venti e Trenta del Novecento rappresentarono il periodo durante il quale il forte legame fra lo sport e l'arte si cementò in maniera indissolubile: sia per l'interesse che molte delle avanguardie storiche cominciarono a nutrire nei confronti delle discipline sportive – come vedremo fra breve – sia per il fatto che in quegli anni, piuttosto rapidamente, lo sport assunse un carattere ideologico molto forte in seno ad alcune delle forme di governo più influenti dell'epoca. Se lo sport, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, fece prepotentemente breccia nella vita pubblica e sociale dell'Europa post-bellica e di tutto il mondo occidentale si deve infatti, in gran parte, all'importanza di cui venne rivestito in ambito politico. Ritenuto sino a quel momento un esercizio appannaggio esclusivo dell'aristocrazia, mezzo classista di divisione sociale e svago lussuoso per gente ricca (Lenin durante gli anni Dieci e per buona parte del periodo immediatamente successivo alla Rivoluzione d'ottobre, fu uno dei maggiori

¹²⁵ Cfr. Livio Toschi, voce “Olimpiadi, arte e cultura”, in *Enciclopedia dello sport*, Treccani, Roma.

¹²⁶ *Idem.*

detrattori della pratica sportiva), nel giro di pochi anni fu assorbito non soltanto dalla classe borghese, sempre più affermantisi soprattutto negli Stati centrali e settentrionali del continente europeo, ma anche negli strati sociali meno benestanti di buona parte della popolazione. Complici le mire propagandistiche dei nascenti regimi totalitari, lo sport divenne in breve uno strumento di promozione e affermazione degli Stati nei confronti degli altri, spesso una vera e propria sublimazione bellica della rivalità tra le nazioni. Sdoganato dalla Russia sovietica il potenziamento dell'industria sportiva si diffuse rapidamente anche nei regimi di Hitler e Mussolini – ma nondimeno all'interno delle grandi democrazie britanniche e statunitensi – in un tentativo esibizionistico di primeggiare che raggiungerà la propria parossistica celebrazione nei Giochi della XI Olimpiade, tenutisi a Berlino nel 1936. E anche in virtù di questo, non a caso, la Germania fu il paese «dove in maniera più decisa lo sport andò acquistando consensi sempre maggiori e sempre più interessava il mondo della cultura e dell'arte: sembravano davvero tornati i tempi aurei dell'olimpismo antico».¹²⁷ Se l'acclamato film di Leni Riefensthal, *Olympia*, (id., 1938) [Figg. 48, 49 e 50] segnò la pietra miliare della nascita del documentario sportivo e allo stesso tempo la più magniloquente delle testimonianze dell'unione fra l'arte cinematografica e lo sport, la cultura del Terzo Reich diede dimostrazione di grande interesse nei confronti dello sport anche con l'organizzazione di mostre dedicate: come “Lo sport al tempo degli Elleni” al Deutsches Museum di Berlino o “Deutschland”, inaugurate entrambe nel luglio del 1938 nell'ambito degli imminenti giochi olimpici.



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50

Le avanguardie, cui si accennava, dal canto loro intuirono sin da subito la grande importanza e il grande valore mediatico dello sport, tanto da celebrarne le peculiarità, per lo più estetiche, e l'eleganza della pratica in numerose opere soprattutto pittoriche:

¹²⁷ Livio Toschi, *op. cit.*.

basti pensare a correnti come il *Neue Sachlichkeit* nato sempre in Germania prima dell'avvento del Nazionalsocialismo e ai suoi esponenti di riferimento: George Grosz, Otto Dix, Erwin Piscator. O, di nuovo, ai futuristi italiani come Umberto Boccioni e Giacomo Balla prima della guerra, e i loro imitatori francesi Marcel Gromaire, Robert Lallemant, Alfred Reth, tutti intenti a celebrare la grazia e l'elegante dinamicità del gesto sportivo in opere come “Lo sportivo” (1922) di Grosz [Fig. 53]; “Dinamismo di un ciclista” (1913) [Fig. 51] e “Dinamismo di un footballer” (1913) [Fig. 54] di Boccioni, “Velocità astratta + rumore” (1913-14) [Fig. 52] di Balla; “Tennis devant la Mer” (1928) [Fig. 55] di Gromaire, solo per citare gli esempi più noti.



Fig. 51

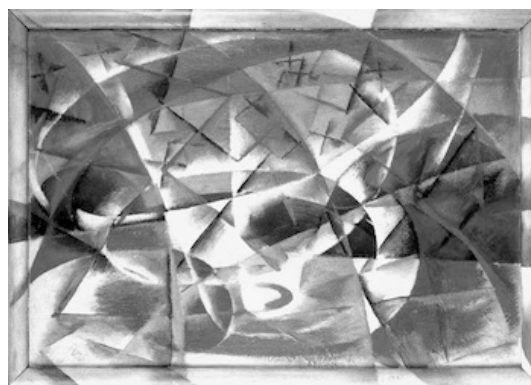


Fig. 52

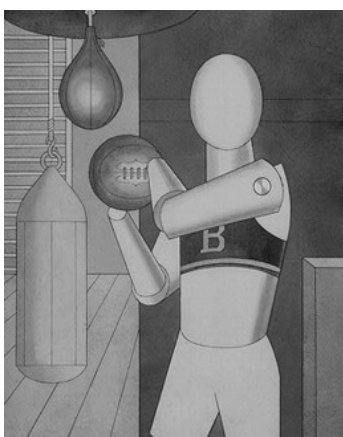


Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55

E al pari della pittura fu la fotografia a trovare nel cinema un soggetto fondamentale attraverso cui esprimersi. Negli anni fra le due guerre, con la rapida ascesa dei periodici illustrati, le imprese sportive divennero in assoluto, insieme alla moda, uno degli eventi più sfruttati dai fotografi dell'epoca. In tutta Europa quindi, ben prima dell'avvento della televisione l'immagine sportiva cominciò a far parte della quotidianità delle per-

sone e a divenire un'icona sempre più familiare. In Italia ebbe grande popolarità il settimanale "Il calcio illustrato"¹²⁸ (fondato nel 1931), mentre alcune delle immagini sportive dei più fortunati rotocalchi tedeschi che annoveravano fra le proprie pagine fotografie legate all'attualità, al costume, alla moda e alla cronaca vennero incluse da Warburg fra le icone del proprio *Atlante della memoria* – alcune delle quali, come vedremo, a tema sportivo. Tuttavia anche in ambito artistico vi furono molti fotografi che utilizzarono il corpo degli sportivi come soggetto privilegiato.



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58

Il più noto è senz'altro Aleksandr Rodčenko per il quale tuffatori, ginnasti, saltatori con l'asta, schermidori, cavallerizzi e altri atleti di varia natura rappresentarono una vera e propria ispirazione e che egli utilizzò per esprimere al meglio la plasticità formalista della propria arte fotografica [Figg. 56, 57 e 58]. Ma nello stesso periodo si segnalano, fra gli altri, l'ungherese Martin Munkacsi, pioniere del fotogiornalismo che prima di dedicarsi alla moda scoprì e valorizzò con grande abilità la fotografia sportiva [Figg. 59 e 60], e George Hoyningen-Huene artista vicino al cinema hollywoodiano il quale durante gli anni Trenta mischiando moda (dalla quale proveniva) e sport, realizzò alcune serie di scatti che immortalavano modelli in pose armonizzate riproducenti i gesti tipici degli sport natatori [Figg. 61 e 62].

Il cinema naturalmente non stava a guardare e sempre nello stesso periodo iniziarono a diffondersi i documentari sportivi, anche se i primi tentativi in questo senso avevano un'origine lontanissima: la ripresa "in diretta" delle performance degli atleti, infatti, era già stata sperimentata da Étienne-Jules Marey. Egli, grazie al suo cronofotografo e affiancato dal pioniere della ginnastica Georges Demeny, nel 1882 cominciò a studiare le possibilità estetiche della ripresa in continuità del movimento del corpo

¹²⁸ Per un approfondimento si rimanda al saggio di Enrico Landoni "Un periodico sportivo. 'Il calcio illustrato'" in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di) *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme 115, Cisalpino, Milano, 2009, pp. 343-375.

umano. Cosa che a sua volta aveva già esplorato Eadweard Muybridge seguendo il movimento di un cavallo lanciato al galoppo da un fantino, in quella che potremmo considerare la prima “ripresa” di una gara di equitazione.



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

E del resto Muybridge, fra l'enormità degli studi fotografici che realizzò si interessò anche ai movimenti dei ginnasti dell'Athletic Club di San Francisco: immortalati nel corso di dimostrazioni ed esibizioni del proprio corpo. Gli sport che ottennero successo e che dall'immagine in movimento trassero maggiore nobilitazione non furono, tuttavia, quelli delle discipline atletiche, bensì la boxe, il calcio e l'ippica. Insieme con i già citati Giochi olimpici, naturalmente, che vennero immortalati dalla cinepresa per la prima volta nel 1908 a Londra. Oltre al documentario però, il cinema si interessò molto – inaugurando un fortunato filone che dura ancora oggi – ai film a contenuto sportivo. Quasi tutti, tra l'altro, interpretati da ex campioni dello sport ritirati dall'attività agonistica. Fra i più celebri ricordiamo James Corbett, pugile tra i più amati e vincenti del suo tempo, campione dei pesi massimi fra il 1892 e il '97 che prese parte a numerosi film a

partire dagli anni Dieci. E altri pugili come l'afroamericano Jack Johnson o il colossale Jess Willard. Ma anche gli atleti olimpionici come il velocista Charley Paddock che interpretò, fra le altre, la pellicola autobiografica *Nine and Three-Fifths Seconds* (1925) di Lloyd B. Carleton e compare, impersonato da Dennis Christopher in *Chariots of Fire* (Momenti di gloria, 1981) di Hugh Hudson. O il nuotatore hawaiano Duke Kahanamoku, impegnato in pellicole nelle quali poteva mostrare il proprio talento natatorio. E i più famosi fra tutti gli sportivi passati al grande schermo durante il periodo in questione: i nuotatori Johnny Weissmuller [Fig. 63] campione olimpionico e dominatore dello stile libero almeno per un lustro (dal 1924 al '28) diventato il Tarzan più celebre del cinema, e Buster Crabbe olimpionico anch'egli, che fu il primo Flash Gordon del grande schermo e recitò anche per il giovane Henry Hathaway. E poi Esther Williams [Fig. 64] – erede ideale dell'australiana Annette Kellerman [Fig. 65], pure lei nuotatrice – diva ed eroina dell'età dell'oro di Hollywood, divenuta famosa per le coreografie acquatiche che la videro protagonista in quasi tutti i film che interpretò.¹²⁹



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66

¹²⁹ Cfr. Luke McKernan, *Sport and the Silent Screen* in *Griffithiana* 64, ottobre 1998, Edizioni Cineteca del Friuli, Pordenone, pp. 80-141.

3.4.2 L'educazione fisica dell'attore

Se il giocatore di baseball George Herman “Babe” Ruth fu uno dei pochissimi sportivi, e di certo il più famoso, a comparire in un film comico – *Speedy* (A rotta di collo, 1928) di Ted Wilde con Harold Lloyd [Fig. 66] – risultando come un caso quasi unico, è curioso notare come gli attori comici furono, in special modo a Hollywood i più coraggiosi esploratori del genere sportivo. Non solo lo sport fu, infatti, una straordinaria fonte d'ispirazione per le *gag* comiche, soprattutto *slapsitck*, del cinema muto, ma fu anche un'attività nella quale si cimentarono in molti degli attori del periodo. Se Tati, sul quale torneremo, è l'esempio più eclatante e macroscopico di attore con passato da sportivo non si può di certo dire che sia stato l'unico. Charlie Chaplin si vantò in diverse occasioni di essere stato un corridore provetto per tutta la giovinezza. E in effetti fu iscritto per molti anni, almeno fino a quando non lasciò l'Inghilterra, al circolo podistico di Kennington e, per sua stessa ammissione, mancò poco che prendesse parte alla leggendaria gara olimpica della Maratona ai giochi di Londra del 1908, quella che consacrò il mito di Dorando Pietri. Tuttavia non perse l'abitudine di allenarsi nella corsa neppure durante il periodo hollywoodiano. Buster Keaton dal canto suo non solo ebbe doti atletiche innate straordinarie, ma a quanto si racconta, fu anche un instancabile agonista e nel tempo libero praticava moltissimi sport con una grande predilezione per il tennis: sport che gli consentivano di mantenersi allenato e fisicamente in forma per le complicate *gag* atletiche che metteva in scena nei suoi film. Molto curioso è, ancora, il caso di Harlod Lloyd: l'attore, a seguito dell'amputazione di due dita della mano destra resasi necessaria dopo che durante le riprese di un film un piccolo ordigno gli esplose fra le mani, cominciò a imparare ad usare la mano sinistra dedicandosi intensivamente alla pratica della pallamano. Il risultato di tanta attività fisica è visibile in molti dei film a tema sportivo in cui tutti loro si espressero.



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69

I già citati film pugilistici di Charlot ne sono un chiaro esempio, così come *The Freshman* (Viva lo sport, 1925) di Sam Taylor, dove un Harold Lloyd in versione nerd si cimenta nel rugby. Ma è soprattutto con *College* (Tuo per sempre, 1927) – in cui uno spericolato Buster Keaton, incapace di distinguersi nelle gare d'atletica del college a cui è iscritto, si trasforma in un decatleta provetto pur di salvare l'amata dalle grinfie di un brutto – che la sintesi fra cinema comico e sport raggiunge una delle sue vette più alte [Figg. 67, 68 e 69].

Spesso, dunque, è sufficiente la mera osservazione delle particolari tecniche recitative che chiamano in causa il corpo, o delle attitudini atletiche di molti interpreti sia del teatro che del cinema, per capire quanto l'allenamento e una vera e propria educazione fisica, siano indispensabili per definire in maniera adeguata la formazione dell'attore. È chiaro che il cinema muto per via della natura gestuale della recitazione a cui rimanda, anche in questo caso, si riveli come il *locus* preminente nel quale il corpo trova la sua più naturale espressività motoria. E il profondo legame fra sport e recitazione è debitore del vincolo molto forte che l'arte e la pratica atletica hanno intrattenuto – e continuano a intrattenere – sin da quando lo sport è diventato uno spettacolo di massa. Per quel che concerne l'ambito della recitazione, è noto come già ben prima della nascita del cinema vi fossero numerose discipline legate a forme di spettacolo nelle quali l'allenamento fisico dell'attore era assolutamente indispensabile per reggere gli sforzi dell'esibizione stessa: molto spesso più che faticosa dal punto di vista del dispendio delle energie. E fra tutte, è probabilmente la Commedia dell'arte a presentarsi come la più difficoltosa dal punto di vista della sopportazione fisica. Come notato dai demiurghi sovietici della recitazione, fra cui soprattutto Mejerchol'd, i comici dell'arte erano forti di grandissime doti performative, capaci di coesistere insieme e a diversi livelli nell'atto dell'esibizione, quali «la tecnica per la padronanza del proscenio; la improvvisazione; la pantomima la tecnica per il controllo della maschera».¹³⁰ Lo Zanni doveva contemporaneamente declamare le parti recitate con voce chiara e ben udibile, eseguire i lazzi e accompagnare la performance con la mimica indossando la maschera e senza lasciarsi sopraffare dalla stanchezza e dalla mancanza di fiato. Va da sé che le doti atletiche e quelle più prettamente ginniche dovevano essere alquanto sviluppate e soprattutto allenate. Se nell'ambito della Commedia seicentesca, tuttavia, la creazione di un metodo era

¹³⁰ Vsevolod Mejerchol'd, 1918: *lezioni di teatro*, Ubulibri, Milano, 2004, pp. 67-68.

ancora di là da venire, è soprattutto intorno alla metà del Diciannovesimo secolo che si inizia a pensare al corpo dell'attore come un vero e proprio *locus* in cui confluiscono possibilità espressive e forze dinamiche fino ad allora scarsamente esplorate. E il più influente studioso in tal senso fu senza dubbio François Delsarte. Delsarte, formatosi come tenore, interpretando esigenze personali legate all'intenzione di rivoluzionare la messinscena del Melodramma classico, elaborò un sistema di addestramento per gli interpreti del teatro (sia musicale che di prosa) che puntava il più possibile al naturalismo e che si basava sull'osservazione diretta, da parte sua, della gestualità delle persone fuori dalla scena, nelle situazioni della vita reale. All'interno di tale sistema compare per la prima volta il termine ginnastica associato alle pratiche della recitazione.¹³¹ Quella che Delsarte definiva "ginnastica estetica", infatti, intendeva imporsi come una tecnica attraverso la quale l'attore fosse in grado di gestire le tecniche del proprio corpo con una padronanza il più completa possibile. I movimenti cui l'attore doveva fare ricorso si identificarono in conseguenza alla definizione di una ben studiata linea armonica. La pratica, a tal fine, consigliava i criteri secondo i quali impostare i movimenti del corpo e delle varie parti dello stesso: innanzi tutto andava appreso in maniera appropriata in che modo spostare e ridistribuire il peso, cosicché l'allievo entrasse in armonia con l'intero organismo, da lì si passava poi ad illustrare come utilizzare nella maniera più adatta il torso, le gambe, le braccia e tutte le altre parti del corpo.¹³² L'allenamento diviene dunque, a partire dal Novecento, una forma di apprendistato e di preparazione che accomuna tanto la pratica sportiva quanto quella recitativa. E il metodo delsartiano, che negli anni successivi alla sua teorizzazione e nel giro di poco tempo incontrò una grande fortuna, arrivò a suscitare l'interesse delle avanguardie artistiche del Novecento, diventando basilare in numerose delle sperimentazioni legate alla recitazione, anche cinematografica, largamente diffusasi nella prima metà del secolo.

3.4.3 *Tati sportif!*

Tati, che nelle forme dello spettacolo popolari, come abbiamo visto, si è formato e ha affinato per lungo tempo le proprie doti recitative, proprio alla gestualità degli

¹³¹ Per un più esaustivo approfondimento della teoria e della tecnica delsartiana si veda il volume di Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Expression*, Dance Horizons, New York, 1977.

¹³² Cfr. *ivi.*, pp. 92-94.

sportivi dedicò alcuni dei suoi *sketch* più famosi. Già cavallerizzo provetto fin da molto giovane, durante un viaggio in Inghilterra si innamorò del rugby che esercitò anche a livello agonistico, anche se, particolarmente dotato per l'azione fisica, non disdegnò sport come calcio, tennis, pugilato e ciclismo. Le peculiarità stilistiche che lo sport con le sue ritualità e la sua particolare natura gestuale veicola, furono notate dal giovane comico sin da molto giovane e in un'ottica che escludeva completamente la comicità *slapstick*, le "Impressioni sportive" di Tati si imposero da subito, sui palchi dei teatri di vaudeville e di cabaret, come una parodia tanto elementare quanto efficace del concetto stesso di sport inteso quale disciplina di massa. La messa in scena dell'esaltazione che accompagna il gesto sportivo, della sua meccanica ripetizione e della sua goffa interpretazione, infatti, è un'operazione tesa alla messa in ridicolo non tanto dell'atleta in sé, quanto di un'attitudine, quella della massificazione di una passione e pratica comune, assurda in quel momento a moda collettiva e cultura universale. Una comicità, questa del giovane Tati, che è anticipatrice, inoltre, della comicità del Tati maturo e in special modo del Tati autore e cineasta. L'insofferenza per la modernità e per i suoi attori principali, il ritratto parodistico dei tic della società contemporanea e la messa in scena della tecnologia che standardizza le abitudini delle persone, sono tutti elementi che già stanno delineandosi nel Tati sportivo ben prima della nascita di Hulot. E nondimeno il mimo sportivo gli resterà attaccato come un vero e proprio metro di recitazione più che come un marchio di fabbrica. Tanto da renderlo riconoscibile anche quando indirizzerà la propria comicità verso altri territori. Non soltanto per la continua inclusione, nel corso degli anni, di piccoli *sketch* d'ispirazione sportiva all'interno delle sue pellicole, ma anche e soprattutto per le preminenti caratteristiche atletiche della gestualità che egli impiegherà in tutto il repertorio comico dei film futuri. Proponendo di se stesso un possibile inquadramento nella storia del cinema comico come "lo sportivo" per eccellenza. Esempolari, a tal proposito, sono le testimonianze della scrittrice Colette che lo vide al teatro "Tabarin" di Parigi nel '36:

«Credo che ormai nessuna festa, nessuno spettacolo d'arte e d'acrobazia potrà fare a meno di questo stupefacente artista, che ha inventato qualcosa, [...] qualcosa che partecipa della danza, dello sport, della satira e del quadro vivente [...] La sua forza di suggestione è quella dei grandi artisti».¹³³

¹³³ Colette, "Le Journal", 28-6-1936, citato in Roberto Nepoti, *op. cit.*, p. 16.

e del critico Claude Beylie:

«Diremo, per semplificare, che Langdon è il poeta, Keaton è il solitario che si aggrappa disperatamente alla vita, Charlot il clown, il povero cristo che si carica sulle spalle magre i mali della terra. Tati è soprattutto lo sportivo, campione di tutte le categorie [...] uno sportivo che, per sua sfortuna, è galante e dolce».¹³⁴

Ed è appunto grazie al “mimo sportivo” che Tati accede in maniera determinante al mondo del cinema. Il repertorio a lungo sperimentato nelle sale da ballo e nei cabaret diviene finalmente propedeutico all’ottenimento di ruoli più importanti e la sua fama di acrobata sportivo lo catapulta all’attenzione dei produttori cinematografici francesi. Non a caso fu proprio uno dei primi lavori per il cinema e a tema sportivo a consentire a Tati di declinare alla materia cinematografica le esperienze sedimentate in tanti anni di teatro. Si tratta del cortometraggio *Soigne ton gauche* (Cura il tuo sinistro, 1936), diretto da un giovane René Clément, ove Tati impersona il garzone di una fattoria che, osservando il combattimento tra due pugili, si mette ad imitarne posture e movenze [Fig. 70], finendo lui stesso per venir scritturato, seduto stante, per un combattimento di boxe contro un pugile vero. L’inadeguatezza del giovane bracciante al combattimento, restituirà al match risvolti imprevedibili e una vittoria finale insperata. È chiaro come il ruolo, costruito su misura per l’attore francese, ne ponesse in risalto le caratteristiche derivate dalla farsa teatrale e come l’ottenimento del riso fosse delegato in maniera totale all’esibizione mimica di Tati.



Fig. 70



Fig. 71

¹³⁴ Claude Beylie, *Jacques Tati inconnu*, “Cinéma 57” n. 23, Natale 1957, citato in *ivi*, p. 18.

Tuttavia è possibile notare in Tati una capacità di osservazione ed elaborazione tutt'altro che trascurabili, relativamente al nuovo mezzo espressivo che si trovava di fronte. È verosimile in questo senso che, anche sotto la guida e l'aiuto di un illustre professionista come Clément, Tati abbia inteso collaudare, grazie al cinema, nuove forme di comicità. O quantomeno abbia sperimentato la loro possibile attuazione.

Se è vero, come abbiamo visto in sopra, che la comicità di Tati è oggetto in divenire, materia modellabile nel tempo e che nel tempo affina la propria forma, è certo che sin dall'inizio dell'esperienza cinematografica, egli abbia cercato di verificare le possibili declinazioni della propria arte scenica esaminando l'eventualità, come nel caso in questione, di attingere a piene mani da un nuovo linguaggio comico, oltre che, come è naturale, cinematografico. Non soltanto, quindi, la presenza del montaggio che permette di congegnare situazioni e soluzioni comiche del tutto nuove, e che Tati comprende, in questa fase, solo fino a un certo punto (il Tati regista saprà isolare l'elemento e utilizzarlo in maniera molto più proficua), ma soprattutto l'eredità comica del cinema muto è l'aspetto che maggiormente influenza il giovane attore. Non più unico personaggio sul palcoscenico, Tati comprende quelli che sono i meccanismi dell'arte filmica e si convince di come vi sia la possibilità di mischiare gli espedienti comici del cinema classico con la propria arte mimica per ottenere il riso. Abbiamo capriole, capitomboli, smorfie e schiaffoni di ispirazione *slapstick*, nonché una serie di situazioni che vanno dai calci nel sedere alle tirate d'orecchie, riconducibili al *burlesque*, genere prettamente teatrale ma con frequenti sconfinamenti nel cinema muto. Non meno importante è anche il ricorso all'equivoco, altra situazione tipica del cinema comico dell'era del muto, sapientemente amalgamata dal duo Tati-Clément nel repertorio mimico sportivo tipico dell'attore. La sequenza del film che vale la pena mettere in risalto è quella nella quale il giovane garzone, già impegnato nel primo round del combattimento ma ancora del tutto a digiuno dei fondamentali del pugilato, tenta di consultare un manuale d'istruzioni di boxe e altri sport, trovato sul ring, incappando però, nella fretta, nella sezione del libro dedicata alla scherma e assumendo di conseguenza, di fronte all'avversario, la postura tipica dello schermidore [Fig. 71] in luogo di quella del *boxeur*, diventando così un facile bersaglio per i pugni del rivale. Non è possibile capire fino in fondo, come si diceva, sin dove arrivi il lavoro di Clément – lavoro che non va assolutamente sottovalutato – e dove inizino, invece, le invenzioni di Tati. Tuttavia ciò che si rivela utile

constatare è come l'attore abbia saputo compendiare, puntando a una totale opera di finzione, non soltanto il proprio bagaglio artistico con i codici più essenziali della materia filmica, ma soprattutto la propria lingua, il proprio corpo e la propria performance gestuale e mimica, con quelle che sono le caratteristiche stilistiche delle discipline sportive alla cui pratica si era per lungo tempo dedicato (il modo in cui isola, quasi fotografandoli sulla pellicola, i gesti tipici dello schermidore prima e del pugile poi, non può che non farci pensare, a una qualsiasi delle immagini a soggetto umano che compongono l'*Atlante* warburghiano). Arrivando a sintetizzare in modo perfettamente bilanciato i mondi ai quali appartiene; quello del teatro mimico, quello del cinema muto e quello dello sport. In altri termini si potrebbe dire che già con *Soigne ton gauche*, Tati cominci a esistere come una personalità comica ben definita, anche se non ancora del tutto risolta. E che proponga la propria come l'immagine di un corpo comico completamente compenetrato in un ben preciso ideale artistico, come il profilo definito, e a sé stante, di un artista moderno. E Monsieur Hulot esiste *in nuce* nel garzone di *Soigne ton gauche*, pur non ricalcandone le caratteristiche estetiche né gestuali, proprio per l'attitudine di entrambi all'inadeguatezza sia ideologica (e anarchica) che fisica nei confronti del mondo moderno.

3.5 Il servizio imprendibile

Abbandonando la pista storica e le ricerche di natura culturale riferite al valore dello sport per la società moderna e per il cinema comico dell'era del muto, riprendiamo ora l'indagine warburghiana attraverso l'analisi del gesto sportivo inteso come costituente mimico fondamentale e ricorrente dell'universo filmico di cui abbiamo descritto la genesi. Si è già accennato ai motivi che ci guidano a considerare lo sport come importante *medium* e espressione della scienza del corpo, e abbiamo descritto le peculiarità sia sociali che scenografiche che esso veicola. Ciò che intendiamo mettere in luce, in questa fase del nostro studio, è invece la capacità del gesto sportivo di divenire espressione di sopravvivenza dell'antico e incarnazione delle forze dinamiche del corpo. Oltre che di porsi come manifestazione contemporanea di passioni comiche e tragiche.

Fra le numerose *gag* presenti nella filmografia tatiana impostate sulla pantomima di carattere sportivo ce n'è una, descritta in apertura di capitolo, che si presta a interessanti e varie interpretazioni di natura testuale. Si tratta appunto della partita di

tennis di *Les vacances de Monsieur Hulot*, uno dei momenti di comicità dell'attore parigino nei quali le sue doti mimiche, interpretative e facenti riferimento al bagaglio delle esperienze sportive, si fondono insieme dando origine a un risultato sorprendente. La sequenza mette in scena l'espressione più pura del linguaggio filmico tatiano ma, allo stesso tempo, risulta essere un raro esempio di comicità subordinata alle dinamiche spaziali e temporali dell'universo narrativo cinematografico. Lo *sketch* data la sua particolare acutezza e la sua eccezionalità comica si presenta, non soltanto come un elemento capace di supportare un'intera sequenza filmica (si protrae per quasi quattro minuti), ma anche una sorta di film nel film, un piccolo estratto in grado di farsi simbolo della comicità tatiana e compendio del suo cinema rarefatto, discreto, quasi silenzioso. Vediamone alcuni estratti dalla sceneggiatura originale:

INTERNO EMPORIO. GIORNO

La vecchia padrona, curva per gli anni, mostra a Hulot la sua racchetta riparata e esegue un movimento dimostrativo di "servizio" in tre tempi, metodo molto personale che sembra appartenere a un'epoca passata. Hulot colpito dalla stranezza del servizio, ripete più volte i movimenti per impadronirsene.

(rumori di spostamento d'aria) [...]

ESTERNO CAMPO DA TENNIS. GIORNO

Hulot, in primo piano, fermo da un lato della rete, attende con il braccio teso e la racchetta ferma in posizione orizzontale. Dall'altra parte, le giocatrici si scaldano facendo dei "dritti" nel vuoto [...] Hulot esegue il servizio. Batte con il movimento in tre tempi insegnatogli dalla vecchia gerente dell'emporio e la palla colpisce i piedi di una giocatrice, facendola saltare. [...] Hulot cambia campo. Le due giocatrici all'erta. Servizio in tre tempi... la seconda giocatrice non vede nemmeno passare la palla.

CAMPO DA TENNIS. GIORNO

Terza palla. La prima giocatrice, tentando di colpirla, viene trascinata dallo slancio e finisce contro il reticolato del campo.

(rumore della palla e vibrazione della rete sotto il colpo)

La quarta palla sorprende di nuovo l'altra giocatrice che la insegue e, perdendo l'equilibrio, varca la porta del campo [...]

CAMPO DA TENNIS. GIORNO

La giocatrice superstite abbandona il terreno, disfatta, e getta a terra con dispetto le tre palle che teneva in mano. Incrocia Pierre, che entra nel campo e la conforta.

(rumore delle tre palle)

Da un lato del campo, Pierre entra eseguendo spavaldo “dritti” e “rovesci”. Dall’altra parte Hulot sta fermo e lo guarda, aspettando [...]

Hulot batte il servizio in tre tempi. Pierre si precipita, fa un passo falso e cade lungo disteso.

(rumore della palla e caduta di Pierre)

ESTERNO CAMPO DA TENNIS. GIORNO

Una giocatrice, seduta, e il comandante in tenuta da tennis. la ragazza spiega, facendone la dimostrazione a gesti, gli effetti della battuta di Hulot. Il comandante espone, a sua volta, il proprio metodo personale e infallibile di impugnare la racchetta.

CAMPO DA TENNIS. GIORNO

Hulot batte il servizio. Inquadratura obliqua sul gioco di Pierre, in primo piano. In secondo Hulot, alla battuta. Mentre Pierre, sempre correndo, tenta di estrarre dalla tasca il fazzoletto per asciugarsi la fronte, una palla sull’altra arriva a metà campo [...]

Pierre insegue le palle, tentando invano di infilarsi la camicia nei pantaloni. Si comporta come un torero che esegue i suoi passi davanti al toro.

CAMPO DA TENNIS. GIORNO

Hulot attende il comandante a piè fermo. Il comandante corre qua e là, reggendosi i pantaloni con la mano libera. È fermato dall’arrivo di una palla che gli calza il cappello sugli occhi. Accecato, perde l’equilibrio, agita le braccia come pale di un mulino e si lascia sfuggire la racchetta. L’ultima palla lo colpisce al sedere.

(battute di palla, rumori di racchetta)

Vicino al campo il figlio dell'uomo d'affari gioca a ping-pong con la madre. Guardando la partita di tennis, applica il servizio in tre tempi di Hulot e segna punti su punti.

*(rumore della pallina da ping-pong)*¹³⁵

Benché la sequenza passata nel montaggio definitivo si discosti lievemente da quella descritta dalla sceneggiatura, si possono avanzare delle importanti riflessioni anche basandosi su quanto qui riportato. Quello che colpisce, in prima analisi, è come la costruzione dell'intero *sketch* si fondi sostanzialmente su una serie ininterrotta di movimenti e gesti che il regista assegna alternativamente a Hulot e ai suoi comprimari. Movimenti che non solo si susseguono e ripetono ritmicamente e in continuazione – con i personaggi che imitano e replicano le movenze di Hulot per tutta la sequenza – ma che vengono anche minuziosamente e precisamente descritti da Tati stesso nello script. Tutta questa accuratezza descrittiva mette in risalto, ancora una volta, quanto siano importanti i gesti in un cinema che non fa uso della parola, e fino a che punto attraverso l'eloquenza di cui sono caricati, essi diventino i costrutti visivi che sostituiscono il linguaggio verbale. Insieme a un montaggio molto cadenzato, ai frequenti cambi di ritmo e all'uso intelligente del sonoro, i gesti diventano gli strumenti per mezzo dei quali si esprime la raffinata comicità tatiana. Si noti come si sia distanti, in questo elegante gioco di movenze silenziose, di sguardi e di atti espressivi, dalle parodie prettamente mimiche da cui l'attore aveva derivato il proprio repertorio comico e i propri temi ricorrenti nella prima fase della carriera cinematografica. Ma, tornando alla sceneggiatura, è anche importante notare come le dettagliate annotazioni di Tati riguardo la messinscena gestuale, traducano in maniera molto eloquente, nero su bianco e quindi in modo inequivocabile, le idee, le volontà e le sensazioni del regista rispetto al lavoro con gli attori. In altri termini, ci è data la possibilità di capire con precisione cosa Tati vuole che i corpi dei propri attori (compreso il suo) comunichino nell'atto della recitazione. Frasi come “si comporta come un torero che esegue i suoi passi davanti al toro” oppure “agita le braccia come pale di un mulino” che leggiamo nello script, sono testimonianze della volontà del regista di rendere la scena in questione come una sorta di contesa ancestrale del quale il tennis diviene l'espressione metaforica. Per chiarire meglio i

¹³⁵ Alcuni estratti della sceneggiatura di *Les vacances de Monsieur Hulot* sono riportati in Roberto Nepoti, *op. cit.*.

concetti, il regista fa riferimento a comportamenti gestuali derivanti da situazioni diverse ma allo stesso tempo ben note a chiunque: immagini che evocano pericolosi confronti con la morte (corrida) o si riferiscono a vorticosi movimenti di difesa (le pale del mulino). È chiaro che l'inserimento di tali similitudini nel contesto di una partita di tennis punti a incentivare la resa parossistica della recitazione, per fini meramente comici. Eppure non pare errato domandarsi, alla stregua di tali osservazioni, se i gesti descritti non possano essere espressione anche di tematiche che trascendono la comicità nel senso stretto del termine.



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74

Il gesto del tennista al servizio (unico fondamentale del tennis che Hulot si concede durante il match) [Fig. 72, 73 e 74], nel suo essere una somma di padronanza delle forze muscolari del corpo, convogliamento delle energie dinamiche in una stessa direzione (quella della racchetta) e complicato esercizio di mantenimento dell'equilibrio, pare essere un complesso movimento cinetico direttamente assimilabile alle contorsioni degli acrobati, ancora una volta, del circo. E, in effetti, fra gli spunti teorici che Walde-mar Deonna, nel già citato studio sull'acrobazia antica, ci propone, è possibile ritrovare qualcosa di simile al gesto del tennista che esegue il servizio: si tratta del movimento di inarcamento della schiena (avevamo incontrato qualcosa di simile anche durante la nostra analisi della ruota della fortuna, in quel caso però i soggetti che penzolavano dall'elemento circolare si contorcevano lungo la circonferenza della ruota stessa, qui il tennista si piega lungo un asse ideale ma senza alcun tipo di appiglio). Deonna riferisce che le esibizioni, di vario tipo, nelle quali è presente il gesto oggetto della nostra analisi, già presenti in epoca egizia e riproposti sino tutta l'epoca classica, hanno tutte una profonda connessione con la morte. Molto spesso, specialmente nelle raffigurazioni pittoriche o nelle incisioni – dalle scene riprodotte nelle tombe egizie, sino alle raffigurazioni sui vasi minoici – le figure umane rappresentate nell'atto di piegarsi all'indietro

sono riproduzioni umane strettamente legate a un'idea di morte e sopraffazione.¹³⁶ Nella tradizione figurativa dell'antico Egitto le connotazioni funebri legate al movimento di inarcamento del corpo all'indietro erano ben note, e pare che l'iconografia specifica derivasse dalle diffuse rappresentazioni del nemico che, trafitto dal Faraone, soccombeva cadendo con il ventre all'aria e la schiena inarcata.



Fig. 75



Fig. 76

Ma tale gesto, ricorda sempre Deonna, mantiene le stesse connotazioni funebri anche nell'arte classica greco-romana [Fig. 75]. Uno dei simboli più comuni che rappresentavano, nell'antichità, il metaforico passaggio tra la vita e la morte è infatti quello del tuffatore: «ci si tuffa in avanti nel mondo dei morti come ci si tuffa nell'acqua [...] questa è inoltre la posizione data agli esseri sacrificati alle potenze sotterranee, ai dannati».¹³⁷ Il noto manufatto funerario risalente al periodo della Magna Grecia, ritrovato a Paestum, denominato *La tomba del tuffatore* [Fig. 76], la cui lastra di copertura raffigura proprio il tuffo di un uomo che si lancia idealmente dal mondo dei vivi in quello dei morti, testimonia l'attitudine antica, di identificare il gesto del tuffo, come emblematica rappresentazione del trapasso. E non va dimenticato, inoltre, come il gesto del tuffatore sia uno di quelli prediletti dai fotografi sia di cronaca che d'arte degli anni Trenta. Ne abbiamo dato testimonianza poco sopra a proposito di Rodčenko e degli altri artisti della fotografia, ma vale la pena di sottolineare come il tuffatore si leghi anche, in quegli stessi anni, all'immaginario cinematografico. L'enorme popolarità di cui godeva l'attrice Luoise Brooks negli anni Venti, infatti, le derivò in parte dal possedere un corpo androgino (reso ancora più ambiguo dalla celebre pettinatura “alla maschietta”)

¹³⁶ Cfr. Waldemar Deonna, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, Medusa, Milano, 2005.

¹³⁷ *Ivi*, p. 106.

che ben si prestava a numeri di natura atletica. E nel film di Howard Hawks *A Girl in Every Port* (Capitan Barbablù, 1928), la Brooks, cantante di cabaret che si esibisce come funambola, si getta, in una scena famosissima, dall'alto di un trampolino dentro una piccola piscina [Fig. 77, 78 e 79], eseguendo il tuffo proprio con la stessa plasticità gestuale dei protagonisti delle fotografie di Rodčenko o del tuffatore di Paestum.



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79

Ma un altro tipo di accostamento possibile con la postura del tennista è quello, sempre proposto da Deonna, con il corpo dell'indemoniato, un corpo che si contorce sotto la spinta di forze soprannaturali: «questo rovesciamento del corpo all'indietro testimonia uno stato patologico, estatico, quello dei “posseduti”, come le antiche Menadi, mossi da forze inconsapevoli, soprannaturali, occulte. Esso evoca l'aldilà, il mondo infernale».¹³⁸ Quest'ultimo confronto non può non far pensare, una volta in più, ai malati di Tourette che imprinono le tracce del proprio corpo sulle bianche strisce di carta da parati. E una similitudine che si può estendere alle proprietà del gesto sportivo che stiamo analizzando. Il tennista infatti, assume la medesima postura della schiena inarcata: per un istante solo – quando raccoglie tutte le forze, contrae i muscoli del proprio corpo e li blocca, nell'attesa che la pallina, che aveva precedentemente lanciato in alto, ridiscenda all'altezza della racchetta per colpirla – egli si piega all'indietro con il ventre proteso in avanti. È un'immagine nota a tutti. Anche se resta fissata nello spazio per pochi istanti, questa figura innaturale eppure armonica del tennista nell'esercizio del proprio sforzo, lascia una traccia indelebile, tanto da essere una specie di simbolo dello sport stesso e una delle pose più ricercate dai fotografi. Esattamente, quindi, quella che Warburg chiamerebbe *pathosformel*. *Pathosformel* che tuttavia, proprio come nel gioco del tennis, anche nell'immagine-movimento cinematografica occuperebbe uno spazio ridottissimo, di un solo fotogramma, se, in questa sequenza, non si esplicitasse in un'assidua

¹³⁸ Waldemar Deonna, *op. cit.*, p. 103.

ripetizione. Tati la replica ben dieci volte nello spazio di pochi minuti, attribuendole, in tal modo, una ritualità quasi liturgica e ribadendone la specificità delle forme. Questa ripetizione, inoltre potrebbe essere, come sostiene anche Agamben, un modo per rendere qualcosa che è già stato nuovamente possibile, ogni nuova ripetizione arreca infatti, secondo il filosofo, una novità rispetto alla volta precedente, ma non solo, secondo lui «ripetere una cosa è renderla di nuovo possibile. È qui che risiede la prossimità tra la ripetizione e la memoria. Perché nemmeno la memoria può renderci tale e quale ciò che è stato. Sarebbe un incubo. La memoria restituisce al passato la sua possibilità. È il senso di questa esperienza teologica che Benjamin vedeva nella memoria quando diceva che il ricordo fa dell'incompiuto un compiuto e del compiuto un incompiuto».¹³⁹ Un riferimento, quello alla memoria, che si connette direttamente all'indagine warburghiana e che ci avvicina, nuovamente, all'*Atlante Mnemosyne*.

Nella tavola 79 [Fig. 82], l'ultima dell'*Atlante*, infatti, l'immagine dello sportivo non solo fa la sua comparsa, attraverso alcune riproduzioni fotografiche, ma occupa anche una vasta sezione del pannello stesso. Le tematiche principali della tavola sono la profanazione, il sacrilegio e il sacrificio del corpo. Warburg attraverso le immagini, tenta di tracciare un percorso, più spirituale che cronologico, della liturgia eucaristica della chiesa cattolica, intesa come atto simbolico di sacrificio della carne (mangiare dio), come sublimazione di un gesto di ferocia istintuale e come rituale di origine pagana.¹⁴⁰ In questo quadro teorico e figurativo, il gesto dello sportivo viene identificato – sia nell'atto di compimento dello sforzo atletico (l'immagine del golfista che colpisce la palla), sia in quello di pura esibizione della propria prestanza fisica (il nuotatore in posa) – con un desiderio di ostentazione della fisicità; per dirla con Warburg stesso, una “catarsi motoria” che traduce nell'esercizio simbolico della pratica sportiva, l'atto violento del sacrificio. Secondo lo studio che Monica Centanni e Katia Mazzucco hanno dedicato all'*Atlante*: «l'ostentazione della fisicità trova una sua figura topica nel corpo dello sportivo: come dimostra la relazione instaurata tra la postura del golfista e quella del decapitatore, si tratta ancora di una forma di sublimazione-postura “esemplare” ma anche, comunque, catarsi della violenza».¹⁴¹ La *pathosformel* del golfista diviene quin-

¹³⁹ Giorgio Agamben, *Il cinema di Guy Debord*, tratto da <http://www.scienzepostmoderne.org/DiversiAutori/Debord/CinemaDebord.html>.

¹⁴⁰ Cfr. Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *op. cit.*, pp. 164-165.

¹⁴¹ Monica Centanni, Katia Mazzucco, *Lecture da Mnemosyne*, in *ivi*, p. 236.

di, all'interno di *Mnemosyne*, una sorta di *locus* tragico della sportività, un paradigma del sacrificio del corpo che trova, in questo senso, una significativa contiguità con le figure funebri dell'acrobazia antica citate da Deonna. Se nelle figure degli acrobati antichi che mimano la morte, il corpo è il *medium* della rappresentazione, nelle posture plastiche degli atleti dell'*Atlante*, esso diviene l'elemento mistico attraverso cui si compie il sacrificio, ma in entrambi i casi, ad ogni modo, il corpo è espressione di un intento esibizionistico, ovvero di un'offerta di sé. Una catarsi che Warburg – attraverso l'accostamento delle immagini delle processioni eucaristiche in San Pietro e del Papa con quelle della fotografia d'attualità e della cronaca sportiva – sembra volerci dire, si esplicita, come nella religione, per mezzo di forme di ritualità continuamente replicate. Un tema, questo, che tradisce più di un punto di contatto con le teorie sulla recitazione e sulla memoria che abbiamo sinora analizzato. Non solo infatti, quello dell'automatismo riflessologico è una delle peculiarità della biomeccanica mejerchol'diana, ma il rito inteso come coazione inconscia a ripetere gli stessi gesti, ci rimanda tanto ai malati di Tourette, quanto al tema, appena discusso, della ripetizione come esercizio della memoria. E in effetti a questa «catarsi della violenza rituale [insita] nel gesto del campione sportivo»,¹⁴² sembra non sottrarsi nemmeno quel tennista dal servizio infallibile che è Monsieur Hulot. Del resto non è difficile riscontrare una forte somiglianza fra l'immagine del golfista che campeggia nel pannello 79 e la *pathosformel* del tennista tatiano. Non solo entrambi stringono fra le mani l'attrezzo sportivo, ma tutti e due lo alzano verticalmente sopra il capo quasi come un'arma e in entrambi i casi, soprattutto, le braccia che si allungano all'indietro per assecondare il movimento dal basso verso l'alto, costringono l'atleta ad inarcare la schiena. Ma se questo gesto, come visto, suggerisce a Warburg il suggestivo accostamento fra lo sportivo e il decapitatore [Figg. 80 e 81] è proprio perché esso esprime una forte carica di violenza. Va sottolineato, poi, che nella sequenza di *Les vacances*, Hulot, prima ancora di inarcare la schiena e di eseguire la battuta, compie quel gesto, che abbiamo descritto, così invisibile agli spettatori: una sorta di affondo della scherma [Cfr. fig. 72], o in senso più allargato, un gesto che, sostituendo idealmente la spada alla racchetta, è quello di chi vuole trafiggere o pugnare un nemico. Elemento che carica l'intero rituale del servizio, di connotazioni ulteriormente tragiche. E l'accostamento che lo studioso tedesco propone fra il rito religioso

¹⁴² Monica Centanni, Katia Mazzucco, *op. cit.*, p. 235.

a quello sportivo assume, ai fini del nostro studio, un interesse ancora maggiore. Non tanto, o non solo, perché, come qualcuno ha avuto modo di notare, lo sport è una sorta di sublimazione pagana della liturgia religiosa, ma piuttosto perché entrambe queste celebrazioni, sono forme cerimoniali ricorrenti profondamente rituali che attraverso il rito e la ripetizione mitigano il proprio carattere aggressivo e ne conservano memoria nel ricco complesso gestuale attraverso il quale si esprimono.

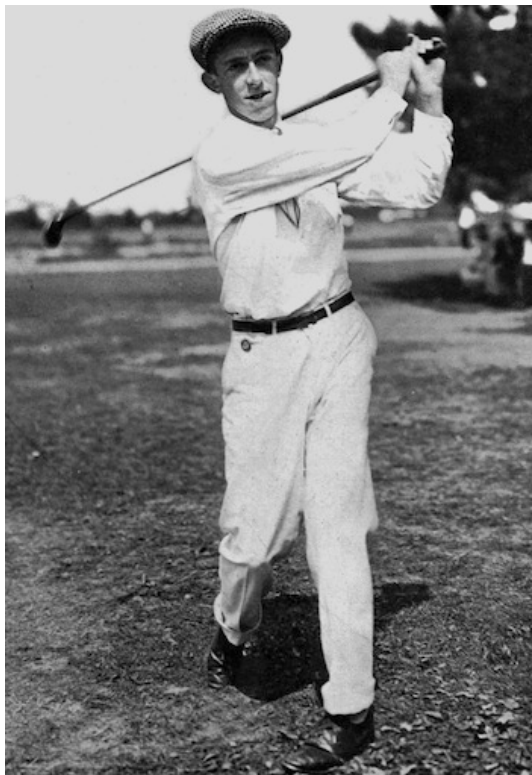


Fig. 80



Fig. 81

L'immagine emblematica di Papa Pio XI portato in processione sulla sedia gestatoria che compare nel pannello 79, è la sintesi di questo concetto. Papa Ratti fu, come ricorda Warburg stesso, «un alpinista eccellente e insuperabile»¹⁴³ ragion per cui il suo è un corpo che, nell'atto dell'ostensione,¹⁴⁴ assume la duplice essenza di corpo mistico per la sua valenza religiosa, che di corpo sportivo per la propria valenza atletica, diventando sublimazione di entrambe queste forme rituali.

¹⁴³ Aby Warburg, *Doktorfeier* 1929, citato in Italo Spinelli, Roberto Venuti (a cura di), *op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁴ Dal latino *ostendere* (= mostrare), l'ostensione è l'atto che nella liturgia ecclesiastica consiste nell'esibire l'ostia per la comunione ai fedeli, prima dell'offerta. Essendo un simbolo del corpo divino, Warburg lo mette in relazione, in questa fase, con un altro corpo "santo": quello del pontefice che, esposto all'adorazione dei fedeli di Piazza San Pietro, ne assume la medesima dimensione sacrificale.



Fig. 82

Ma va anche notato come sussista, sia nello svolgimento che nell'epilogo della partita, una specie di ribaltamento, nel comportamento di Hulot. Durante la sequenza, infatti, la maschera tatiana, esprime un modo di fare del tutto diverso da quello a cui aveva, sin lì, abituato. È certamente vero, come si potrebbe obiettare, che il personaggio in *Les vacances* è al primo film nel quale compare e che quindi non risulta ancora perfettamente definito, ma ciò non toglie che, anche rispetto ai film successivi, l'Hulot che appare in questa particolare sequenza, sia un caso a sé stante, più unico che raro. La sua diversità non è avvertibile in un mutamento di carattere quanto più nelle azioni, nei movimenti e naturalmente nei gesti che, in questa scena, risultano del tutto differenti da quelli che compongono il repertorio tipico del personaggio. Non solo manca del tutto l'insicurezza atavica e ingenua di Hulot, ma i suoi gesti, nel contesto agonistico, appaiono insolitamente fermi, determinati se non addirittura battaglieri. Il carattere inconsueto della sequenza era stato notato anche da Roberto Nepoti nella sua biografia di Tati della fine degli settanta: «alla semplicità paesana di *Jour de fête*, guardata dall'autore con occhio indulgente e amico, i borghesi di *Les vacances* hanno sostituito il loro complesso e logoro rituale fatto di giudizi e disapprovazione, di gesti ripetuti, di incapacità a “partecipare”. L'interferenza del rituale con la diversa lunghezza d'onda di Hulot costituisce il motore di quasi tutte le situazioni del film. A ben guardare, però, dovremo ammettere che l'episodio [della partita di tennis] riveste un valore simbolico del tutto particolare. È noto, infatti, che nella liturgia della società borghese (emblemizzata da Tati nella comunità dei villeggianti), la “partita di tennis” è dotata abitualmente di un alto indice di codificazione, qualificandosi come *status symbol* riconosciuto [...] La lunga *gag*, infatti, trascende il semplice episodio di agonismo comico-sportivo, la micidiale “battuta” non essendo altro che una nuova forma di irruzione nell'imponderabile e dell'assurdo nell'artefatta regolarità della vita quotidiana».¹⁴⁵ La lettura di Nepoti, con la quale concordiamo per buona parte, tende a identificare il capovolgimento del comportamento di Hulot, come un ulteriore strumento della forma comica tatiana. Attribuendo allo scontro sociale, culturale e (forse) di classe, che prende vita sul campo da tennis, un significato che rimane relegato alle pastoie della *gag* comica. Ma dimentica che la gestualità di Hulot, personaggio muto e quindi obbligato a esprimersi attraverso il linguaggio del corpo, non può mirare al solo fine di introdurre nella normalità della vita

¹⁴⁵ Roberto Nepoti, *op. cit.*, p. 40.

quotidiana l'imponderabile e l'assurdo. Nella sequenza, infatti, pare rivelarsi un duplice ribaltamento: non solo vi è un Hulot che non fa l'Hulot, ma è anche presente un'essenza tragica che fa irruzione nel campo della commedia. Hulot, in questo senso, è in primo luogo l'incarnazione delle forze infernali e funeree che erano attribuito degli acrobati antichi ma, allo stesso tempo, è anche incarnazione della *pathosformel* del decapitatore warburghiano. Agitando la racchetta come una mannaia, nell'altrove tragico che la dimensione agonistica della sfida suggerisce, egli compie la sua rivincita sul mondo borghese e sui suoi riti massificati. Ha senz'altro ragione Nepoti nell'attribuire al tennis un ruolo di *status symbol* della società moderna, solo che l'irruzione di Hulot appare tutt'altro che comica. I simboli di un vero e proprio conflitto ci sono tutti: non solo la gragnola di palline che Hulot scaglia sui malcapitati avversari, ma anche l'ideale divisione in due del campo per mezzo della rete. E poi l'originalità eversiva di Hulot, l'unico a presentarsi nel campo vestito di tutto punto con un impresentabile berretto di carta di giornale, senza dimenticare il tono di quelle annotazioni di Tati, tra le righe della sceneggiatura, nelle quali il regista fa riferimento alla tauromachia. Tutti elementi che uniti al senso profondo di sfida che emerge dalla visione della sequenza – ricordiamo anche gli sguardi degni di un duello western che si scambiano Hulot e Pierre, sottolineati nello script – e ai gesti rituali, “ostili” e personali di Hulot, di cui il servizio in tre tempi rappresenta la summa, trasformano quella che è una sfida sportiva in un vero e proprio scontro primordiale. Ciò che viene messo in scena è quindi la lotta di Hulot contro la società borghese, contro i modernismi isterici e le passioni livellate che ne caratterizzano l'ascesa. Solo che per una volta l'abituale vittima consuma la sua rivincita. Agendo su un terreno, quello dello sport, a lui forse più familiare, ma del quale, a ogni modo rielabora rituali e gestualità. Egli si pone per la prima volta contro gli altri, al di qua della rete, picchiando forte con la sua racchetta sulle palline, invece che prendendosi le stesse, in piena faccia.

Eppure proprio queste ultime considerazioni ci consentono di allargare lo spettro della nostra ricerca a significati più ampi e a tentare, in ultima analisi, una rilettura, in termini più specificamente critici, della comicità tatiana. Ovvero ci portano a domandarci se la peculiare gestualità che Tati assegna a Hulot nella sequenza della partita di tennis, non possa essere una sorta di chiave di lettura universale utile a individuare le componenti invisibili e sotterranee che in un cinema, come quello tatiano, si intrecciano

spesso con gli elementi meno manifesti della realtà. Ci chiediamo, più strettamente, se la tragicità di antica memoria che emerge dalle posture plastiche dell'Hulot-tennista non siano anche un costituente base dell'Huolt-cittadino-del-mondo che è il cittadino, l'uomo, l'individuo universale del suo tempo (proprio come lo era il *tramp* chapliniano). Del resto la metafora sportiva ci mostra un mondo diviso a metà: quello che sta al di qua della rete e quello dall'altra parte e ci ricorda, inoltre, che nel tennis, sport individuale per eccellenza, le battaglie si combattono sempre da soli. Certamente in questa distanza tra i due mondi, che la rete evidenzia, non è difficile leggere la metafora della separazione che intercorre tra Hulot e l'universo borghese, moderno, codificato, del quale egli si erge a rivale. Ma non è sbagliato, altresì, aspettarsi che il tennista, una volta uscito dal campo, non smetta di giocare la propria partita. Non smetta cioè di lanciare con micidiale potenza, le palline nel campo avversario. Perché in fin dei conti, quando si trova nel mondo reale, anche se la dimensione non è più quella sportiva e i suoi gesti non sono più, quindi, così sicuri e disinvolti, Hulot continua a esercitare il suo effetto distruttivo su ciò che lo circonda, rendendosi artefice attraverso una gestualità impacciata, maldestra, primitiva, di un disordine a tratti catastrofico. Non fa che applicare, seppur in forma inconscia, le sue inclinazioni aggressive sulla materia che si trova a manipolare. La partita di tennis continua a essere giocata, in sostanza, su una scala globale. Con la differenza che nel mondo di tutti i giorni Hulot non potendo più agire come uno sportivo, assume un comportamento svagato, ingenuo, infantile. Lasciando contemporaneamente intatte le dinamiche distruttive, aggressive e tragiche che accompagnavano la sua gestualità nel campo da tennis Hulot fa della città il suo Luna Park privato. Come nel finale di un altro capolavoro di Tati, *Playtime* (Tempo di divertimento, 1967) – l'ultimo film del regista che sin dal titolo, un po' intraducibile in italiano, allude a un momento ludico, a un gioco che coinvolge gli oggetti, le persone e il mondo –, l'universo del regista parigino non si esime, dunque, dal mostrare una prossimità concettuale con l'essenza tragica di Hulot. Manifestando la vena più cupa, più amara e dolorosa, della sua dichiarata natura comica.

4. Il gesto bellico

4.1 Man o'War

Buster, a causa di un banale equivoco, è stato immortalato in una foto segnaletica della polizia al posto di Dead Shot Dan, un pericoloso criminale e assassino appena evaso dal penitenziario, e ora la sua faccia campeggia sulle prime pagine dei quotidiani e sui cartelloni affissi ai muri della città. Egli, che ignora la situazione, si aggira per le strade senza capire perché tutti quanti, non appena lo guardano, fuggono spaventati. In breve lui stesso si imbatte in un enorme manifesto murale che lo ritrae accanto a una scritta che recita “wanted for murder – reward \$ 5000 – dead or alive – notify chief of police”. Sconsolato e sgomento Buster non sa che fare, ma prima ancora che possa pensare a qualcosa, un imbianchino completamente ricoperto di pittura bianca – che stava tinteggiando la facciata di una vicina abitazione – sbuca da dietro il muro. Credendo di aver visto un fantasma, Buster se la dà a gambe, finendo per scontrarsi proprio con il capo della polizia. Questi inizialmente non lo riconosce, ma insospettito decide di seguirlo. Poco dopo i due si trovano a ripassare davanti al grande annuncio con la foto segnaletica di Buster e, nonostante i tentativi di quest'ultimo per mascherare l'immagine con dei baffi finti, il capo della polizia capisce tutto. Nello stesso istante il vero Dead Shot Dan appare da dietro una porta e, nascosto dal corpo di Buster, esplode alcuni colpi di pistola verso il gendarme senza colpirlo. Dileguatosi, il malvivente lancia l'arma fra le mani del povero Buster il quale, sorpreso dal capo della polizia con la pistola fumante, fugge di gran carriera dando inizio all'inseguimento. Dopo aver cercato rifugio in un ospedale si dirige verso un parco pubblico. Lì si unisce a un capannello di uomini in abito elegante che sta assistendo alla presentazione del modello in argilla di un monumento cittadino. Buster però, visto il sopraggiungere del suo inseguitore e prima che l'artista autore della statua abbassi il lenzuolo, sgattaiola dietro al piedistallo e, una volta scoperta la statua, si fa trovare seduto in groppa al cavallo d'argilla che compone il monumento [Fig. 83]. Guardando lontano, con il braccio sinistro alzato, la

mano aperta appoggiata alla fronte per fare ombra agli occhi e al di sopra della scritta “Man o’War” posta sul basamento, Buster sembra per davvero un generale in battaglia che scruta le truppe, un cavaliere medievale o un imperatore romano immortalato in un monumento equestre. Il lento afflosciarsi dell’argilla sotto il suo peso però rivela lentamente l’inganno [Fig. 84]. Mentre lo stupore e l’indignazione generale attirano l’attenzione del capo della polizia che si getta, di nuovo, all’inseguimento del povero Buster.

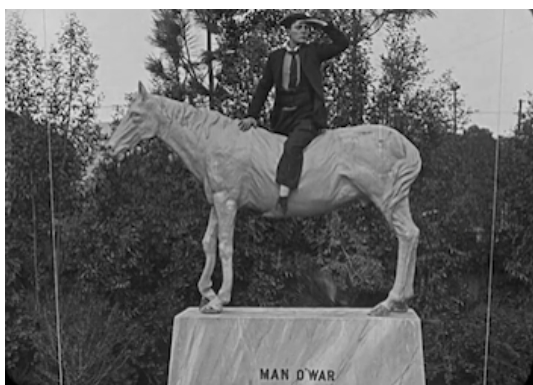


Fig. 83

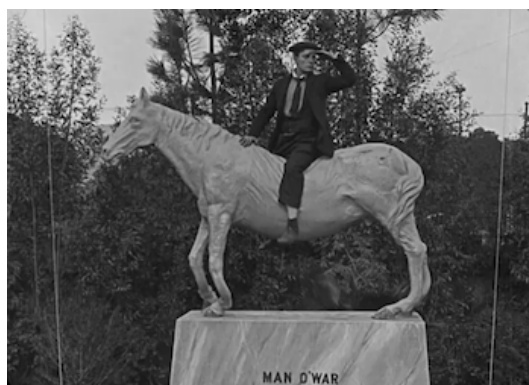


Fig. 84

The Goat (Il capro espiatorio, 1921) di Buster Keaton e Malcolm St. Clair è uno dei venti cortometraggi che il comico statunitense realizzò fra il 1920 e il '23 ed è senz'altro uno dei più ricchi per inventiva, varietà di *gag* e soluzioni narrative. La sequenza sulla quale ci siamo soffermati, inoltre, mette bene in evidenza quelle che sono le soluzioni tipiche della comicità keatoniana, soprattutto per quello che riguarda il periodo in questione. Se durante la fortunata epoca dei lungometraggi realizzati fino all'avvento del sonoro, Keaton si avvicinerà a un umorismo di natura più realista, in questa fase si permette ancora diverse e frequenti incursioni in una comicità venata di surrealismo e fantasia. Nella pellicola oggetto d'analisi tutta la sequenza finale, con l'ascensore che vola fuori da un condominio ne è un chiaro esempio, ma anche l'ultima delle *gag* descritte sopra – incentrata sul monumento equestre – illustra come l'invasione nel campo del fantastico e della parodia sia un espediente fra i più tipici della comicità keatoniana di questa fase. Buster che tenta un'improbabile mimetizzazione assumendo la posa della statua del parco, è a ben vedere una soluzione se non del tutto inusuale, quantomeno atipica del repertorio *slapstick* dell'attore. Keaton infatti nella fase più importante e fruttuosa della sua parabola artistica fu, per certi versi,

l'antonomasia vivente della Hollywood iper-cinetica che andava consolidandosi negli anni fra le due guerre e del vitalismo dei celebri *Roaring Twenties*. Tutto nel suo repertorio comico era movimento. Nella sua interpretazione della *slapstick*, così personale e così diversa da quella dei suoi contemporanei e soprattutto da quella chapliniana, serpeggia e sussiste una visione del mondo votata alla velocità e proiettata verso il futuro. Nulla è statico o pensato nel cinema di Keaton, non c'è spazio per l'attesa né per la riflessione. Il corpo sostituisce il pensiero facendone in qualche modo le veci. È quindi difficile immaginarlo fermo e immobile come una statua di marmo, anche se solo per pochi istanti. Non sembra che la *pathosformel* gli si addica e gli si possa cucire addosso. Eppure il vederlo lì bloccato e irrigidito in un gesto che ha importanti e non trascurabili connessioni con il passato, ci induce a riflettere anche sull'eredità, meglio sulla memoria, antica che ne influenza i gesti, i movimenti e la recitazione più in generale. Lì sul piedistallo Buster si tramuta nell'"uomo della guerra" come recita la scritta a lui sottostante, lasciando contemporaneamente emergere attraverso la propria postura – che come vedremo si ripete in numerose delle sue opere – un'immagine convenzionale che ci porta a considerare il tema della statua in tutte le sue diverse concatenazioni con la storia del cinema. E allo stesso tempo il forte legame che il corpo del Buster a cavallo stringe con quello del soldato, inteso, quest'ultimo, quale modello universale e archetipo vivente di un altro enorme fenomeno di massa che ha caratterizzato il periodo compreso fra gli anni Venti e Trenta del Novecento: la guerra. Vera e propria parentesi che apre e chiude il periodo in questione, la guerra è stata per tutto il ventennio un elemento che ha influenzato e riscritto molti dei parametri sociali e culturali del mondo occidentale. Ed è probabilmente il fenomeno che più di tutti gli altri ha intessuto forti e importanti legami con le passioni primarie, vitali e istintive dell'individuo moderno. Motivo per il quale non risulta affatto semplice classificare e analizzare l'immaginario bellico in una sola direzione o considerarlo alla stregua di valutazioni riferibili solo a contesti militareschi. I saperi e le implicazioni di natura culturale in gioco nell'analisi dell'immaginario della guerra, riferito ai campi dell'arte e del cinema sono molteplici e variegati, prima di addentrarci nell'analisi testuale, proviamo a vedere nel dettaglio le più urgenti.

4.2 “Film und Foto”

Durante il periodo più fulgido della Repubblica di Weimar e nel momento in cui la Germania stava attestandosi quale riferimento culturale di spicco dell'intero mondo occidentale, per volere del Deutscher Werkbund (la Lega tedesca degli artigiani), venne organizzata una rassegna che, fra le numerose allestite in terra teutonica negli stessi anni, aveva l'ambizione di riunire i più influenti artisti visivi dell'epoca, e le loro opere, per la prima volta tutti insieme e nello stesso luogo. Si tratta della mostra “Film und Foto” tenutasi a Stoccarda, nel febbraio del 1929 [Fig. 85]. Un momento di particolare interesse per la storia delle arti visive, perché testimonia l'indiscutibile valore che tali discipline hanno esercitato nella storia del Ventesimo secolo. L'idea era proprio quella di dare una testimonianza il più completa possibile delle tendenze legate alla cultura visuale più in voga del momento e allo stesso tempo trarre un consuntivo delle influenze dell'arte visiva sulla società nel decennio che andava concludendosi.



Fig. 85

«Allineandosi a questa impostazione, il curatore Gustav Stotz aveva progettato *Film und Foto* non come una mostra d'arte, in cui fotografia e cinema erano considerati unicamente nelle loro manifestazioni artistiche, bensì come una mostra che avrebbe

dovuto raccogliere e montare insieme all'interno dello spazio espositivo anche immagini tratte dai campi della pubblicità, dell'editoria, del fotoreportage giornalistico, della scienza, della medicina, dell'industria, della guerra e dello sport, al fine di mostrare in che modo la fotografia e il cinema, nei loro diversi usi sociali e nelle loro diverse applicazioni, avevano trasformato i modi di vedere di una cultura in cui la visione e l'immagine sembravano giocare un ruolo sempre più decisivo».¹⁴⁶ Le esperienze del Bauhaus di Gropius e le sperimentazioni delle avanguardie e dei nascenti movimenti come la *Neue Sehen* o la *Neue Sachlichkeit* esercitarono una profonda influenza sui creatori della mostra e in qualche modo furono i movimenti artistici generatori della rassegna – anche per il fatto che i protagonisti principali di tali gruppi d'avanguardia concorsero all'allestimento della mostra stessa. Stotz, per l'allestimento delle sezioni da lui curate, volle come consulente, fra gli altri, László Moholy-Nagy, e a quest'ultimo si deve l'idea di accostare scatti di alcuni dei maggiori fotografi dell'epoca ad altri di ignota provenienza, «immagini “anonime” riprese dalle banche dati di varie agenzie fotografiche, immagini non autoriali che servivano a documentare l'ampia diffusione sociale della nuova cultura dello sguardo promossa dalla fotografia».¹⁴⁷ Egli, soltanto pochi anni prima, nel 1925, aveva pubblicato il celebre saggio “Pittura fotografia film” nel quale, aveva lanciato la sfida per la nascita di un'arte innovativa che fosse in contatto proprio con gli stimoli visivi che attraverso cinema e fotografia avevano fatto degli dopo la Prima guerra mondiale un'epoca nuova ricca di possibilità espressive relativamente al campo del visuale. Scriveva Moholy-Nagy: «Cent'anni di fotografia e due decenni di film ci hanno arricchiti enormemente. Si può dire che vediamo il mondo con occhi completamente diversi. Ciononostante, a tutt'oggi il risultato generale non è molto di più di una raccolta enciclopedica di immagini. Ma non ci basta: noi vogliamo produrre secondo un programma consapevole, poiché per la vita è importante la creazione di nuove relazioni».¹⁴⁸ Se Moholy-Nagy fu fra i curatori della parte europea, Edward Weston si occupò di quella americana. Fra i lavori esposti figuravano le opere di artisti quali Marcel Duchamp, Man Ray, Imogen Cunningham, Brett Weston, Edward Steichen e Eugène Atget. Mentre la sezione sovietica, curata da El Lissitzky annoverava tutti i più influenti protagonisti della fotografia, del fotomontaggio e del cinema russo

¹⁴⁶ Antonio Somaini, *Ějzenštejn – Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011, p. 80.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 81.

¹⁴⁸ László Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, Einaudi, Torino, 2010, p. 67.

degli anni Venti. A cominciare da Rodčenko, Klucis, Kulešov e Pudovkin, Vertov ma anche Varvara Stepanova, Michail Kaufman, Esfir' Šub e naturalmente Sergej Ėjzenštejn. L'ingente sforzo di El Lissitzky fu premiato dall'unanime riconoscimento per il lavoro dei sovietici. Dimostrando un'innovazione e una freschezza di idee davvero sorprendente, la sezione russa fu quella che più di tutte riuscì a esaltare la sinergia fra i vari artisti accorsi alla realizzazione della mostra. Ma fu anche quella che manifestò di aver meglio compreso i dettami degli autori della rassegna. Le fotografie, nello spazio allestito da El Lissitzky, «venivano affiancate a fotogrammi estratti dai film e ingranditi in diverse dimensioni, e i film stessi erano presentati o in forma di sequenze di fotogrammi stampati ed esposti in strisce verticali appese alle pareti, oppure come brevi sequenze proiettate che potevano essere viste guardando all'interno di alcuni box di legno appositamente realizzati per l'occasione»¹⁴⁹ dando l'impressione al visitatore che le varie arti partecipanti dell'universo visivo collettivo, si rincorressero e interagissero fra loro senza soluzione di continuità. E che, proprio come nella vita di tutti i giorni, dove la differenza fra arte e non-arte si annulla, quello che colpisce a livello visivo è per lo più costituito da un insieme di immagini mischiate e confuse fra loro. Immagini elaborate da chi guarda quasi esclusivamente a livello inconscio. L'esperienza del Bauhaus, del resto, insegnava che la vita, come la cultura (soprattutto visiva), nel suo farsi fenomeno di massa, genera un accesso e una fruizione indiscriminata, collettiva e condivisa alle stesse informazioni, agli stessi oggetti e quindi alle stesse immagini. Quello che "Film und Foto" mette in risalto, quindi, è come l'arte fosse ormai in grado, sul finire degli anni Venti, di costruire, alimentare e diffondere teorie e materiali sia estetici che politici come mai prima di allora. Ignorando del tutto, e senza nemmeno immaginare, gli scenari futuri, le scuole artistiche tedesca e sovietica, diedero prova, nell'occasione, di una grandissima capacità di elaborazione del canone iconografico in loro possesso. E attraverso il montaggio – del quale in fondo tutta la mostra si ergeva come magniloquente celebrazione – espressero anche una sorta di manipolazione, o indirizzamento se si preferisce, ideologico, alla comprensione e alla fruizione del materiale esposto. Se le fotografie artistiche e non artistiche presentate nella sezione curata da Stotz testimoniavano come in Germania le immagini avevano contribuito a diffondere quella che veniva considerata una "Nuova visione" (di cui abbiamo detto anche poco

¹⁴⁹ Antonio Somaini, *op. cit.*, p. 81.

sopra), infatti, il contributo degli artisti sovietici all'elaborazione di una nuova cultura visuale in linea con il progetto sociale nato dalla rivoluzione d'ottobre si sviluppò simultaneamente attraverso i canali della fotografia e del cinema, ma anche del fotomontaggio, dei poster e delle foto di reportage.¹⁵⁰ Di lì a poco tale prossimità fra la cultura visiva e i paludamenti ideologici di stampo nazionalista, avrebbe avuto esiti nefasti che certamente in quel febbraio del 1929 nessuno poteva, nemmeno lontanamente, immaginare.

Senza entrare nel merito degli argomenti filosofici che concernono il tema della fotografia e del cinema di guerra, pare utile ora sottolineare quanto gli stimoli che la messa in circolazione delle immagini belliche suscitò nei decenni successivi al 1918, siano stati raccolti a numerosi livelli e in molteplici campi del sapere. Tanto da contribuire a formare, fra gli anni Venti e Trenta, una vera e propria cultura visuale nella quale la guerra è divenuta un paradigma ontologico del vivere e del sentire moderno. La Prima guerra mondiale fu il primo conflitto della storia a essere raccontato per immagini e per i due decenni successivi, fino allo scoppio della Seconda, chiunque ebbe accesso, anche indiretto, a tali icone entrò in relazione con uno sterminato immaginario bellico che – per mezzo delle fotografie e anche, in parte minore, dei filmati video realizzati da fotografi e cineoperatori inviati in trincea – era improvvisamente divenuto alla portata di tutti. Non si tratta solo delle immagini dai campi di battaglia – che in ogni caso, al momento della loro comparsa suscitavano grande stupore e riscossero un'attrattiva enorme – ma anche di tutto ciò che alla guerra, magari indirettamente, era collegato. Libri – come il famoso volume pacifista “Krieg dem Kriege” di Ernst Friedrich che puntava a suscitare l'avversione per la guerra tramite immagini choc dei soldati feriti, amputati, sofferenti e orribilmente mutilati – ma anche rotocalchi, periodici di moda e naturalmente documentari, film (e anche film comici) iniziarono a rielaborare sotto le forme più disparate tale ingente immaginario. Immaginario che, oltre all'esperienza diretta di chi la guerra l'aveva combattuta, si era costruito soprattutto per mezzo della mediazione degli organi di informazione. Facendo sì che la guerra stessa diventasse un fenomeno di massa fruibile su larga scala.

¹⁵⁰ Antonio Somaini, *op. cit.*, pp. 81-82.

4.2.1 Il corpo ideologico

Ben presto il soldato, assecondando quest'ottica, si impose come un modello sul quale costruire infinite forme di narrazione, e il ruolo dell'individuo divenne centrale per la creazione di tale paradigma trasversale del primato dell'uomo. Non soltanto il soldato era una figura che fondeva in sé coraggio, abnegazione e sprezzo del pericolo, ma era anche capace di veicolare valori che potevano essere sfruttati a fini sociali, educativi, propagandistici e, naturalmente, politici. Esemplare di individualità al servizio della collettività, incarnazione dell'eroe cui, a differenza delle guerre del passato, non era richiesta alcuna estrazione aristocratica o nobile lignaggio e modello di moralità, obbedienza e rettitudine, il soldato era in qualche maniera un prototipo nel quale a tutti era permesso riconoscersi, a cui tutti avevano potenziale accesso e tramite il quale era possibile trovare riscatto. L'universalità e la spendibilità del soldato a fini propagandistici è dimostrata poi dal fatto che è proprio a partire dagli anni Venti del secolo scorso, quindi nell'immediato primo dopoguerra, che si iniziò a celebrare la memoria del Milite Ignoto. Al fine di rendere pubblico, collettivo ed ecumenico il culto dell'individuo e allo stesso tempo suggerire la totale marginalizzazione dell'esperienza della morte del singolo a favore di una esaltazione del concetto di massa: dando adito in questo modo non soltanto a un rapido annullamento della separazione fra dimensione pubblica e privata, ma anche rendendo, nell'immaginario collettivo, quello del soldato un vero "corpo ideologico" in tutto e per tutto. Corpo che, raccontato dal cinema e dalla fotografia in ossequio a una visione militaresca della realtà, diviene ben presto un punto nodale e imprescindibile dell'estetica della modernità. Secondo Ernst Jünger, filosofo, scrittore e soldato tedesco (combatté in entrambi i conflitti bellici mondiali) – che si occupò in modo molto accurato del rapporto tra la fotografia e le arti visive in generale e le forme di rappresentazione della guerra – l'ideale bellico avrebbe influenzato l'essenza stessa degli individui del primo dopoguerra in numerosi campi della vita civile nei quali il corpo è stato usato come vero e proprio strumento: la medicina, lo sport e il lavoro in maniera particolare.¹⁵¹ Nel breve saggio filosofico "Philemon und Baucis. Der Tod in der mythischen und in der technischen Welt", Jünger ipotizza l'esistenza di una

¹⁵¹ Cfr. Maurizio Guerri, *Ernst Jünger – Terrore e libertà*, Agenzia X, Milano, 2007, pp.160-170. Sullo stesso tema cfr. anche il recente Maurizio Guerri, Francesco Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina, Milano, 2013, in particolare "Ernst Jünger, 'Sguardo fotografico e seconda coscienza'", pp. 53-65.

forte prossimità fra il movimento umano e l'influenza che su di esso esercita l'immaginario bellico, arrivando ad evidenziare singolari e interessanti connessioni fra le discipline sportive, i rituali del lavoro e le possibilità della medicina e, appunto, la percezione di tali esperienze in rapporto all'immaginario bellico. Come riporta Maurizio Guerri, Jünger osserva come «il nostro movimento quotidiano [abbia] assunto i caratteri di una “continuazione della guerra con mezzi pacifici poiché questi mezzi assumono la forma e la velocità di proiettili”». ¹⁵² Inoltre Gogol' nelle “Anime morte” immaginava il nostro movimento come «un proiettile che attraversa lo spazio con accelerazione crescente», immagine che Jünger commenta con la seguente domanda: «chi lo ha sparato e chi potrebbe fermarlo? La stessa localizzazione (*die Ortung*) diventa difficile, quasi impossibile, là dove il movimento non ha più centro né argini». ¹⁵³ L'accento al “movimento quotidiano” influenzato dalle strategie belliche, con preciso riferimento alle attitudini fisiche dell'individuo, non può non far pensare a quanto sosteneva Èjzenštejn, citando Mejerchol'd, a proposito del fatto che le pratiche del mondo di tutti i giorni condizionano le tecniche della recitazione (cfr. capitolo 2). Il corpo dell'attore, contenitore degli stimoli del mondo moderno non può fare a meno di recepire qualcosa di tanto essenziale quanto il movimento meccanico, ripetitivo, standardizzato e ricco di tragica materialità come quello del soldato al fronte. Non solo: la forte carica allucinatoria che la guerra è in grado di evocare nell'uomo-soldato è talmente violenta, secondo Jünger, da non poter essere rimossa, ma solo dare origine a una sorta di anestetizzazione. In questo senso le immagini agirebbero come strumenti di abreazione, capaci di asportare il dolore dai corpi anestetizzati, e quello del fotografo/cineoperatore diverrebbe, per estensione, un mestiere assimilabile a quello del chirurgo:

«fotografare una volta si diceva *Abnehmen* [Guerri puntualizza come *abnehmen* stia comunemente per “togliere”, “portare via”, “sottrarre” ma anche “asportare” e in senso chirurgico “amputare” oltre che fotografare]. Si asporta una sorta di parvenza esteriore, l'aspetto stesso dell'uomo, come se gli si togliesse una maschera. Per questo il corpo nudo perde in una immagine fotografica – non solo se confrontata a un'opera d'arte, ma anche se paragonata alla vita – sia in splendore erotico, che in attrazione sessuale». ¹⁵⁴

¹⁵² Maurizio Guerri, *Ernst Jünger – Terrore e libertà*, p. 159.

¹⁵³ Ernst Jünger citato in *idem*.

¹⁵⁴ Ernst Jünger, *Philemon und Baucis. Der Tod in der mythischen und in der technischen Welt*, Klett, Stuttgart, 1975 citato in *ivi*, p. 160.

Una considerazione che era stata evidenziata, negli stessi anni da Benjamin, il quale ne “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica” postulava come la pratica cinematografica fosse tendenzialmente caratterizzata da una grossa carica intrusiva proprio in relazione al corpo umano e come l’operatore cinematografico avesse nei confronti del pittore lo stesso rapporto che il chirurgo ha rispetto al mago:

«L’atteggiamento del mago, che guarisce un ammalato mediante imposizione delle mani, è diverso da quello del chirurgo, il quale intraprende invece un intervento sull’ammalato. Il mago conserva la distanza tra sé e il paziente; in termini più precisi: la riduce – grazie all’apposizione delle sue mani – soltanto di poco e l’accresce – mediante la sua autorità – di molto. Il chirurgo procede alla rovescia: riduce la sua distanza dal paziente di molto – penetrando nel suo interno –, e l’accresce di poco – mediante la cautela con cui la sua mano si muove tra gli organi. In una parola: a differenza del mago (che ancora si nasconde anche nel medico comune), nel momento decisivo, il chirurgo rinuncia a porsi di fronte all’ammalato da uomo a uomo; piuttosto, penetra nel suo interno operativamente. Il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l’operatore. Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l’operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell’operatore è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova. Così, la rappresentazione filmica della realtà è per l’uomo odierno incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa penetrazione mediante l’apparecchiatura, gli offre quell’aspetto, libero dall’apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere dall’opera d’arte».¹⁵⁵

La contrapposizione su cui si fonda l’assunto benjaminiano e cioè che il gesto del chirurgo che opera entra in conflitto, per via della natura meccanica cui rimanda, con l’umanità di cui è colmo invece l’agire del mago, rivela una forte attinenza con il pensiero di Jünger. Da un lato per il fatto di accostare il mezzo cine-fotografico a quello di un bisturi che facendosi strada fra le interiora raggiunge le zone sensibili umane passando attraverso la carne e producendo quindi alti stati di dolore. Dall’altro perché al tema del corpo – del quale il sodato è espressione più concreta – nell’ambito del visivo

¹⁵⁵ Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete*, E. Gianni (a cura di), Einaudi, Torino, 2001, vol. VI, p. 38.

si associa, per estensione, a ciò che il soldato stesso incarna in termini metaforici, ovvero la rappresentazione del corpo politico. A ben guardare le considerazioni fin qui citate si prestano anche a una lettura allargata del tema cui rimanda il soldato quale configurazione fisica del potere. Vale a dire che pensare il tema bellico attraverso il soldato equivale a fare del suo corpo un dispositivo di astrazione, un elemento nel quale riconoscere le presunte unità e solidità di uno Stato in guerra. Un vero e proprio corpo sociale (come quello del Milite Ignoto), nel quale il cinema nel suo essere occhio che scruta e obiettivo che scandaglia, passa e si fa strada diventando strumento che quel corpo penetra, ferisce e lacera. Finendo, in ultima analisi, per diventarne parte integrante.

4.2.2 *Spettacoli di massa*

Susan Sontag, riprendendo il pensiero jüngeriano, in uno degli ultimi dei suoi saggi, “Davanti al dolore degli altri”, dando ancora maggiore risalto agli aspetti più tragici che il materiale fotografico – inauguratore di quella sorta di “guerra illustrata” che conoscerà la propria più larga diffusione proprio nel Novecento¹⁵⁶ – assume negli anni in questione, scrive:

«Le condizioni che regolano l'uso delle macchine fotografiche e delle cineprese al fronte per scopi non militari si sono fatte molto più rigide man mano che la guerra è diventata un'attività esercitata con strumenti ottici sempre più precisi per il rilevamento del nemico. Non c'è guerra senza fotografia, osservò nel 1930 un insigne esteta della guerra, Ernst Jünger, perfezionando così l'irresistibile identificazione tra macchina fotografica e arma da fuoco, tra atto di “mirare” a un soggetto e quello di mirare a un essere umano. Fare la guerra e scattare fotografie sono attività assimilabili: “La stessa intelligenza che produce armi in grado di localizzare con estrema precisione il nemico nel tempo e nello spazio” scrisse Jünger “si applica anche a conservare nei minimi dettagli i grandi eventi storici”». ¹⁵⁷

¹⁵⁶ Nello stesso saggio Sontag segnala la guerra di Crimea, combattuta fra il 1853 e il '56 come il conflitto che per primo vide la partecipazione dei fotografi (britannici) al seguito della fanteria. E parimenti la guerra civile americana fu raccontata dalle fotografie di numerosi reporter dell'epoca. Tuttavia, sia per la maggiore modernità dei mezzi fotografici impiegati che per via della dimensione globale del conflitto, fu senz'altro con la Prima guerra mondiale che si realizzò il più ingente, fino ad allora, dei canoni fotografici bellici.

¹⁵⁷ Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 57-58.

La relazione fra le arti visive e il tema della guerra nel periodo storico in questione, dunque, assume i toni di una formulazione attinente sia all'universo comunicativo che a quello interpretativo che le arti stesse veicolano. E sia la fotografia che il cinema, rivolgendosi a un pubblico di massa e inserendosi in quel complesso mutamento in atto di canoni e codici estetici di cui si è detto, partecipano in modo attivo al cambiamento. Tuttavia, se la fotografia, che oltre a essere un medium è anche uno strumento dalla forte carica esiziale capace di un gesto tanto potente da essere accomunato a quello di un fucile puntato, il cinema sembra meno incline a prestarsi a tale tipo di esercizio. Condividendo con il fotografico una dimensione sensoriale che ha a che fare non tanto (o non solo) con la registrazione delle immagini ma con la riproduzione delle stesse, però, la settima arte in tale contesto si fa latrice di una rielaborazione e di una mediazione estetica ancora maggiore. Del resto nell'atto riproduttivo di un'immagine risiede in parte anche il suo significato sociale, ovvero quel carattere divulgativo da cui dipende, in gran parte, il medium stesso. Motivo per il quale la questione della riproducibilità è quella che nel cinema, specialmente quello legato alle immagini della guerra, ricopre un ruolo fondamentale. Benjamin, che in "L'opera d'arte..." è portato considerare la funzione del cinema in rapporto al legame che esso intrattiene con la rappresentazione delle masse, ritiene che l'opera cinematografica applichi sull'essere umano un'ingente azione massificatoria:

«Alla riproduzione in massa è particolarmente favorevole la riproduzione di masse. Nei grandi cortei, nelle adunate oceaniche, nelle manifestazioni di massa di genere sportivo e nella guerra, tutte cose che oggi vengono registrate da apparecchi di ripresa, la massa guarda in faccia se stessa. Questo processo, la cui portata non ha bisogno di essere sottolineata, è strettamente connesso con lo sviluppo della tecnica di riproduzione di ripresa. In generale, i movimenti di massa si presentano più chiaramente di fronte a un'apparecchiatura che non per lo sguardo».¹⁵⁸

Ma il filosofo ricorda anche, citando le intuizioni di Franz Wickhoff e Alois Riegl della scuola d'arte viennese, che «nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo in cui si organizza la percezione sensoriale umana – il medium in cui essa ha luogo – non è condizionato soltanto in senso

¹⁵⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 38.

naturale, ma anche storico»,¹⁵⁹ avanzando, di fatto, l'idea dell'esistenza di un mutamento percettivo nell'individuo «che non rimanga uguale a se stess[o] nel tempo, ma che viva una propria storicità»¹⁶⁰ e mettendo in evidenza come la nascita di arti visive nuove e apertamente inclini a una rappresentazione realistica del mondo sensibile quali il cinema e la fotografia, si renda partecipe di un cambiamento radicale nella strutturazione del pensiero mediale umano. Va da sé che «cercando di capire quale società in quel tipo di immagini si esprimesse, è possibile comprendere come questi modi di rappresentazione non siano semplici aggiunte di strumenti alla forze di rappresentazione dell'individuo borghese, ma piuttosto radicali “modificazioni nel medium della percezione”, modalità di realizzazione di un nuovo stile percettivo, attraverso cui prende forma la visione e l'identità dell'uomo-massa. Il cinema e la fotografia in quanto modalità di oggettivazione specificamente tecniche della realtà – quindi – inaugurano una nuova epoca della percezione».¹⁶¹ Il cinema in tale contesto si impone quindi come elemento di forte ambivalenza. Se da un lato asseconda l'adozione di un canone estetico nuovo e si fa strumento di fruizione e di comunicazione della cultura visiva moderna, dall'altro (in special maniera nel contesto bellico) si configura come dispositivo di annullamento della distanza fra l'immaginazione e l'immaginario e fra la memoria e il mondo oggettivo.

La diffusione dei film e dei documentari realizzati direttamente sui campi di battaglia tuttavia non ebbe la stessa fortuna che toccò al materiale fotografico. Nonostante i tentativi del cinema (civile) di strisciare letteralmente nel fango delle trincee e di raccontare un conflitto del quale si cominciava a comprendere la modernità, la rappresentazione sullo schermo della Prima guerra mondiale risultò parziale – e non solo per le difficoltà logistiche legate al trasporto di mezzi di ripresa che erano ancora molto “primitivi” – scarno e scarsamente sottoposto a rielaborazione a guerra finita. Esemplare in questo senso è l'esperienza di David W. Griffith. Griffith fu il primo e l'unico fra i registi di Hollywood, e forse il primo in assoluto a solcare i campi di battaglia della Grande Guerra [Fig. 86]. Inviato in Francia al seguito delle truppe statunitensi, nel 1917 confezionò alcuni filmati destinati alla propaganda in favore delle truppe alleate. Ciò

¹⁵⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁰ Andrea Pinotti, “Un'immagine alla mano – Note per una genealogia dello spettatore tattile” in Antonio Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano, 2005, p. 135.

¹⁶¹ *Idem.*

che si trovò ad affrontare durante le riprese, fu una realtà ben diversa da quella che egli e i suoi collaboratori si immaginavano.



Fig. 86

Come riportato da Paul Virilio, Griffith non fu in grado di trovare la giusta chiave visiva per raccontare la guerra di trincea, e ovunque posasse gli occhi trovava solo enormi pianure vuote e grandi campi spogli ai quali non era in grado di attribuire alcun valore estetico né cinematografico: «alla fine del primo conflitto mondiale, quando Griffith arriva sul fronte francese per realizzare il suo film di propaganda, la parte arcaica della guerra è terminata da molto tempo, nel 1914 con la Marna, ultima battaglia romantica, e il regista si trova di fronte un conflitto divenuto statico, in cui l'azione principale consiste per milioni di uomini nell'abbarbicarsi al terreno mimetizzandosi con esso per mesi. [...] A occhio nudo, l'immenso campo di battaglia che egli si trova di fronte non è apparentemente composto di nulla, niente più alberi, vegetazione, acqua, persino niente più terra, assenza di corpo a corpo, la coppia omicidio-suicidio si è persa di vista».¹⁶² Lasciato il suolo francese e spostatosi in Inghilterra Griffith ricostruirà, in studio, alcuni di quei combattimenti che si stavano svolgendo per davvero al di là della Manica, realizzando il lungometraggio *Hearts of the World* (Cuori del mondo, 1918) [Figg. 87, 88 e 89]. Alzando di fatto bandiera bianca e dimostrando la propria incapacità nella gestione di immagini che non potessero essere trattate o elaborate come quelle di un film di

¹⁶² Paul Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino, 2002, pp. 26-27.

finizione, Griffith dimostrava così di non saper reggere le istanze, anche visive, di una cultura di massa che stava prepotentemente varcando le soglie della modernità.



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89

Il suo cinema, del resto, popolarissimo fino a meno di un decennio prima si sarebbe scoperto, già alla metà degli anni Venti, precocemente e irrimediabilmente invecchiato. Eppure un simile grado di rielaborazione fu adottato nel campo della rappresentazione cinematografica della guerra da un altro autore chiave del cinema di quegli anni certamente più incline alla sperimentazione: Abel Gance. Con *J'accuse* (Per la patria, 1919) [Figg. 90, 91 e 92], iniziato nel 1917, Gance dà vita a un'opera dalla forte carica antimilitarista e costruita – tramite l'utilizzo di veri soldati in congedo, riformati o in licenza dall'esercito francese – intorno a una dura presa di posizione ideologica contro la guerra. Il film, che divenne famosissimo, venne accompagnato da Gance in un tour mondiale che toccò anche la California laddove lo stesso Griffith, interessato alla questione della rappresentabilità della guerra, si premurò di non mancare alla proiezione.



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92

Se Virilio sottolinea la prossimità fra la macchina da presa e la macchina da guerra nel cinema di Gance – tanto da affermare che «*La guerra è il cinema e il cinema è la guerra*»¹⁶³ – è anche vero che alcuni aspetti decisamente spettacolari della messinscena a tema bellico operata dal regista francese con *J'accuse*, che a ben vedere non è guidata da intenti dissimili da quelli dello stesso Griffith, mette in risalto quanto la guerra veico-

¹⁶³ Paul Virilio, *op. cit.*, p. 41.

li una forma di rappresentazione fortemente sbilanciata verso la ricerca dell'attrazione. Quella che viene definita come "fotogenia" o "telegenia" della guerra,¹⁶⁴ appare come una caratteristica intrinseca del fenomeno bellico sfruttata dal cinema sin dagli esordi. Secondo Virilio questa fotogenia della guerra non si riduce a una sua presunta bellezza o spettacolarità, ma a un suo carattere particolare, che la legherebbe da sempre al cinema, un carattere cioè, avente a che fare con la percezione.¹⁶⁵ «Fin dalla sua invenzione la macchina da visione del cinema è intrinsecamente macchina da guerra; il suo sviluppo socio-tecnologico si accompagna allo sviluppo delle tecnologie belliche; e il suo impiego successivamente sarà di tipo bellico [...] Dunque con l'avanzamento tecnologico, nello spettacolo e nella guerra si opera una nuova congiunzione: la "*guerre-lumière*" è dichiarata».¹⁶⁶ Se il reportage cinematografico di guerra conoscerà in occasione del secondo conflitto bellico mondiale una stagione fondamentale della propria evoluzione in conseguenza all'invio da parte di Hollywood dei propri registi più acclamati sul fronte europeo, al seguito delle truppe statunitensi (fra gli altri Ford, Hitchcock, Capra, Stevens, Wyler e Huston) – il materiale da loro girato diverrà, poi, oggetto di importanti dispute culturali e filosofiche sul problema della messinscena del dolore, sulla rappresentabilità del conflitto e sull'etica delle immagini – nel ventennio precedente al 1940 il dibattito era invece imperniato, soprattutto, sul rapporto fra l'immaginario bellico e la cultura moderna. Le arti visive, la guerra e l'avanzare delle istanze moderniste crearono un forte nucleo di esperienze, ancora prima che di saperi, capaci di operare un ingente mutamento delle abitudini della nascente società del consumo: «c'è [...] una relazione speciale tra cinema e guerra, così come c'è una relazione speciale tra cinema e modernità. Il cinema è intanto espressione di una società a crescente produzione e consumo di immagini. Una società in cui le immagini diventano dinamiche, scorrono veloci: questo è il Novecento inaugurato dalla guerra».¹⁶⁷ Se il cinema offre al pubblico, nel corso degli anni coevi e successivi al 1914-1918 una lunga sequela di pellicole a tema bellico e nelle quali la questione della guerra ha un ruolo spesso solo propedeutico alla narrazione o addirittura marginale, è perché percepisce la trasformazione in atto e ne interpreta i bisogni in maniera strumentale, ma anche perché «c'è un ritmo nello scorri-

¹⁶⁴ Cfr. Federico Montanari, *Linguaggi di guerra*, Meltemi, Roma.

¹⁶⁵ Cfr. Paul Virilio, *op. cit.*.

¹⁶⁶ Federico Montanari, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁷ Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 174.

mento e nella fruizione delle immagini (per quanto modeste siano ancora le possibilità del cinema) che appare nuovo. Acquisire l'abitudine a vedere, accanto alla realtà, la sua illimitata riproduzione "vera" (ossia meccanica), persino in movimento, implica una trasformazione profonda dello sguardo e delle abitudini mentali. La guerra agevola questa trasformazione, creando una disposizione per cui ci si sente contemporaneamente dentro e fuori dalla realtà. Fotografia e cinema devono molto alla guerra, così come la guerra deve molto all'una e all'altro». ¹⁶⁸ Pellicole come il perduto *The Battle Cry of Peace* (id., 1915) di James Stuart Blackton e Wilfrid North, pellicola di propaganda anti-tedesca o il suo sèguito *Womanhood, the Glory of the Nation* (id., 1917) girato da Blackton e William P.S. Earle, o *The Little American* (id., 1917) di Cecile B. DeMille e Joseph Levering con Mary Pickford, *An Alien Enemy* (id., 1918) di Wallace Worsley, *Private Peat* (id., 1918) di Edward José ma anche *The Girl Who Stayed at Home* (Le vestali dell'amore, 1919) sempre di Griffith e *The Four Horsemen of the Apocalypse* (I quattro cavalieri dell'Apocalisse, 1921) di Rex Ingram con Rodolfo Valentino, tutti prodotti a Hollywood, ebbero un enorme successo e contribuirono a consolidare presso gli spettatori di tutto il mondo quell'ideale romantico legato alla guerra che Griffith aveva amaramente constatato in prima persona essere un figlio di una mitologia del tutto fasulla.

A dispetto di quanto ci si aspetterebbe, fu invece il comico quello che meglio degli altri generi cinematografici trovò la chiave interpretativa più idonea a scardinare tale visione romanzata dell'esperienza bellica. Dissacrante e caustica la comicità, soprattutto *slapstick*, ebbe un ruolo fondamentale nel ribaltare quell'immagine tanto codificata del soldato quale incarnazione di eroismo e coraggio che, come detto in precedenza, si esprimeva attraverso il corpo. Perché è proprio il corpo – che, come abbiamo avuto modo di vedere, negli attori comici del muto diviene lo strumento primario di espressione – il *locus* in cui l'irriverente derisione dell'ideologia militarista si compie. Già André Deed alias Cretinetti nel film da lui stesso diretto e interpretato *La paura degli aeromobili nemici* (1915) intuì, praticamente in diretta, la possibilità di una visita-zione in toni umoristici dei cliché scaturenti dall'immaginario bellico. Mentre a Hollywood giganti della comicità come Keaton e Chaplin si lanciarono direttamente nella parodia del soldato. In *Shoulder Arms* (Charlot soldato, 1918) [Figg. 93, 94 e 95], Cha-

¹⁶⁸ Antonio Gibelli, *op. cit.*, p. 174-175.

plin interpreta un militare che al campo d'addestramento sogna di diventare un eroe di guerra nonostante le miserabili condizioni di vita nelle fangose trincee del fronte francese. Mentre Keaton se in *The General* (Come vinsi la guerra, 1926) [Figg. 96, 97 e 99], ambientato durante la guerra di secessione, salva l'amata e viene nominato ufficiale sul campo benché non sia stato nemmeno arruolato a causa del fatto che era più utile come macchinista di locomotive, in *Doughboys* (Il guerriero, 1930) è un ricco annoiato che si ritrova spedito in Europa a combattere la Grande Guerra per un banale equivoco [Figg. 99, 100 e 101].



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



Fig. 101

Ma anche la comicità discreta di Laurel e Hardy fu impiegata in più occasioni in pellicole a tema bellico: come in *Pack Up Your Troubles* (Il compagno B, 1932) nel quale i due vengono prima arruolati nell'esercito e poi spediti in Europa malgrado il loro tentativo di farsi riformare o il celebre *Beau Hunks* (I due legionari, 1931) ove entrano a far parte della Legione Straniera francese. Anche se un vero e proprio attivismo antimilitarista – che in Chaplin si manifesterà prepotentemente in occasione dello scoppio

della Seconda guerra mondiale con la realizzazione di *The Great Dictator* – è ancora di là da venire, il ruolo del cinema comico nell'ambito della guerra si lega, almeno fino all'avvento del sonoro, a intenti satirici. Senza che una posizione ideologica venga apertamente dichiarata, dunque, il cinema comico muto si rende interprete di una visione del mondo nella quale i soldati risultano inadeguati alla disciplina e contrappongono una fisicità bizzarra, disordinata e irrazionale all'ordine e all'ortodossia militare. Un messaggio tanto chiaro da essere difficilmente fraintendibile e a ben vedere non troppo distante da quello che negli stessi anni Gance come Pabst, ma anche Milestone come Vidor e Renoir, tramite l'impegno pacifista, tentavano di lanciare per mezzo delle loro opere.¹⁶⁹

4.3 Il periodico illustrato

Se cinema e fotografia ebbero un ruolo tanto fondamentale nella costruzione di nuove modalità percettive dell'immaginario bellico e più di tutte le altre forme d'arte legate al visuale favorirono la trasformazione del rapporto fra informazione e fruizione e fra cronaca e spettacolo è anche, come si diceva, per via di una natura particolarmente attrattiva delle immagini della guerra. Soprattutto nel campo del fotografico, negli anni immediatamente successivi alla fine della Prima guerra mondiale, le immagini giungenti direttamente dai campi di battaglia entrarono nella quotidianità delle persone e ben presto i canoni estetici che la fotografia concepì nell'ambito delle arti visive e delle altre discipline non artistiche legate al visuale, si moltiplicarono e diffusero in modo rapidissimo.

All'interno di tale contesto, di fondamentale importanza è stata la progressiva affermazione dei periodici e dei rotocalchi illustrati. Veri e propri album fotografici ricchi di istantanee provenienti dai territori della moda, dello sport e della cronaca di ogni forma e genere, i periodici divennero testimonianze illustrate delle forme del costume e della cultura (di massa) del tempo. Il modello del rotocalco corredato dalle fotografie, la cui nascita e diffusione si situa a cavallo fra la fine degli anni Dieci e l'inizio dei Venti,

¹⁶⁹ Pietre miliari del cinema antimilitarista incentrati sulla Prima guerra mondiale, oltre al già citato *J'accuse* di Gance sono: *The Big Parade* (La grande parata, 1925) di King Vidor, i sonori *Westfront 1918* (Westfront) di Georg Wilhelm Pabst e *All Quiet on the Western Front* (All'ovest niente di nuovo) di Lewis Milestone entrambi datati 1930, oltre al celebratissimo *La Grande Illusion* (La grande illusione, 1937) di Jean Renoir.

accrescerà la propria popolarità in maniera progressiva fino all'inizio degli anni Quaranta, raggiungendo una grande fama nel secondo dopoguerra. La sua importanza si deve soprattutto alla sostanziale modernità di cui era portatore rispetto alla stampa quotidiana. Non fu soltanto il primato dell'immagine sul testo a dare grande popolarità al rotocalco – anche se, come è ovvio, l'impatto delle fotografie ad ampio formato era decisamente forte e di grande fascino – ma anche la possibilità di comporre senza bisogno di commento istantanee del mondo contemporaneo e di descrivere quasi in diretta e attivamente i più rilevanti cambiamenti nei diversi settori della cultura e della società. Come sottolinea Raffaele De Berti, «il rotocalco è la nuova forma moderna della stampa periodica a larga diffusione che ha la sua definizione di forma e stile e il suo primo grande sviluppo negli anni tra le due guerre, [...] una forma che grazie alla tecnica adottata consente di produrre riviste a un prezzo basso in cui le fotografie hanno un ruolo fondamentale e dove si possono sperimentare impostazioni grafiche originali, fotomontaggi, fotocomposizioni e collage che riprendono, non raramente, modelli delle avanguardie artistiche degli anni Dieci e Venti e che convivono accanto a contenuti più tradizionali come la cronaca, le immagini dei divi, la moda, le rubriche dei consigli ai lettori e le novelle sentimentali».¹⁷⁰ Le sperimentazioni dunque entrano a far parte, attraverso questo medium dalle caratteristiche tanto particolari, della quotidianità di differenti tipologie di pubblico e in maniera del tutto trasversale. Proprio in tal senso, quanto si diceva precedentemente a proposito della capacità delle arti visive di descrivere e dare forma all'immaginario culturale della contemporaneità – così come erano state colte dagli artisti che parteciparono a “Film und Foto” – sembra in grado di riallacciarsi, allo stesso modo, all'universo di senso del quale i periodici si impongono come espressione. Perché il rotocalco essendo «una forma che [poteva] raggiungere e soddisfare un vasto pubblico sempre più abituato a guardare alla realtà attraverso quell’“occhio del Novecento” che è il cinema insieme alla fotografia»,¹⁷¹ permise a tutti i partecipanti del cambiamento in atto nell'ambito della cultura visiva, di porre le proprie esperienze, derivanti perlopiù dalle sperimentazioni delle avanguardie storiche, in relazione con pubblici di ogni natura, estrazione e provenienza.

¹⁷⁰ Raffaele De Berti, “Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume”, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di) *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme 115, Cisalpino, Milano, 2009, p. 13.

¹⁷¹ *Idem.*

Questa fusione fra elementi di differente derivazione è testimoniata dal fatto che non solo gli artisti, ma anche gli intellettuali dell'epoca apprezzassero i periodici illustrati e li utilizzassero come materiali e oggetti utili a fini scientifici, di ricerca e di studio. Nel *Bilderatlas Mnemosyne*, per esempio, sono innumerevoli le immagini tratte da periodici illustrati. Warburg, infatti, entrava in contatto quotidianamente con i supplementi illustrati dei quotidiani e gli inserti alla carta stampata che senza dubbio suscitavano la sua attenzione in maniera particolare. Quasi certamente lo studioso tedesco non poneva particolare attenzione alla ricerca di tali fonti ed è probabile che entrasse in relazione con il materiale illustrato che sceglieva per comporre il proprio *Atlante* in maniera del tutto casuale. Lo testimonia il fatto che i supplementi illustrati dai quali sono tratte le immagini dei pannelli di *Mnemosyne* sono tutti tedeschi e quasi soltanto dell'area amburghese (dove Warburg risiedeva): l'«Hamburger Illustrierte», l'«Hamburger Fremdenblatt», l'«Hamburger Mittags-Blatt» e l'«Hamburg Nachrichten» ma anche il «Berliner Illustrierte Zeitung» e «Münchner Illustrierte Presse». Questo significa anche che la completezza dell'apparato iconografico che componeva i periodici illustrati durante tutti gli anni Venti era di prim'ordine e tanto quanto l'autore dell'*Atlante della memoria*, è facile supporre che chiunque in Europa avesse facile accesso alle medesime immagini. Lo stesso Warburg in più occasioni testimoniò la sua particolare attrattiva per i rotocalchi illustrati; in una lezione del 30 luglio 1929, commentando il pannello 79 di *Mnemosyne* (di cui ci siamo occupati nel capitolo precedente), lo studioso affermò quanto segue:

«Il supplemento illustrato di un quotidiano non è solo pensato per ravvivare una conversazione un po' stagnante; esso ha uno scopo ben più ambizioso: in questa sera di festa dovrà servire a fondare la missione del K.B.W. (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg)».¹⁷²

E allo stesso modo un esimio filosofo come Siegfried Kracauer nel 1927, nel volume «La massa come ornamento» affermò, a proposito dei periodici illustrati:

«La prova più convincente della enorme importanza della fotografia ai nostri giorni è data soprattutto dall'incremento delle riviste illustrate. In esse vengono raccolti, assieme alla diva del cinema, tutti quei fenomeni che sono accessibili alla macchina fotografica ed al pubblico. [...] L'intenzione delle riviste

¹⁷² Frase pronunciata da Warburg il 30 luglio 1929 durante una lezione. In Monica Centanni, Katia Mazzucco, *Lecture da Mnemosyne*, in Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano, 2002, p. 234.

illustrate è quella di riprodurre perfettamente il mondo accessibile all'apparecchio fotografico. Esse registrano nello spazio il cliché di persone, di situazioni e di avvenimenti da tutti i possibili angoli visuali. [...] Nelle riviste illustrate il pubblico vede il mondo, ma proprio tali riviste gli impediscono di percepirlo. Il continuum spaziale, visto dalla prospettiva della macchina fotografica ricopre l'immagine che l'oggetto conosciuto ha nello spazio, la somiglianza con esso cancella i contorni della sua "storia"». ¹⁷³

Ben presto il periodico divenne strumento di propaganda e con l'esacerbarsi dei rapporti fra le nazioni che avrebbe portato allo scoppio della Seconda guerra mondiale, anche tale tipo di medium venne utilizzato per scopi di promozione politica e ideologica.

4.3.1 Signal

Un caso emblematico è rappresentato dal quindicinale "Signal"¹⁷⁴ conosciuto in Italia anche con il nome di "Segnale", un periodico illustrato concepito e realizzato dal comando supremo delle forze armate tedesche [Figg. da 102 a 107]. Pubblicato a partire dal 1940 e fino al 1945, "Signal" era di fatto il principale organo di propaganda della Wehrmacht. Attraverso l'utilizzo delle fotografie dei soldati in battaglia o dell'esercito al fronte, il periodico raccontava la guerra attraverso l'occhio militare nazista. Sin dai primi numeri ebbe un successo enorme e non soltanto in Germania. Stampato inizialmente in quattro lingue (tedesco, italiano, inglese e francese) raggiungerà infatti una popolarità talmente grande da venir tradotto, nelle ultime edizioni, addirittura in venticinque idiomi diversi. La sua fortuna sia in fatto di distribuzione che di vendite, agevolata da un prezzo molto popolare (il sostentamento alla rivista era garantito dal Ministero della propaganda e benché i costi di produzione fossero decisamente maggiori ai ricavi ottenuti dalle vendite, "Signal" non solo non venne mai chiusa ma nemmeno fu aumentata di prezzo), fu soprattutto dovuta all'eccellente qualità del prodotto. Il rotocalco presentava fotografie a colori, cosa ancora piuttosto insolita per l'epoca, ma si distingueva per l'alta qualità e l'attenzione con le quali veniva confezionato: la pregiata fattura della carta, la cura dell'impaginazione e la straordinaria particolarità delle im-

¹⁷³ Siegfried Kracauer, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982, pp. 122-123.

¹⁷⁴ Per un approfondimento rimandiamo al saggio di Fabio Guidali "Il caso 'Signal'", in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *op. cit.*, pp. 377-412.

magini: «il fattore principale che spingeva all’acquisto di “Signal” era certamente la modernità del prodotto giornalistico [...] [i] reportage fotografici e le singole istantanee che accompagnavano gli articoli erano la vera attrattiva: particolare attenzione era dedicata alle ancora non frequentissime fotografie a colori, la cui qualità di riproduzione era molto alta».¹⁷⁵



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107

Benché la traduzione dal tedesco, soprattutto nel caso italiano, fosse decisamente scarsa e lacunosa, le vendite andarono aumentando in maniera progressiva nel corso del tempo e in alcune zone geografiche come la penisola iberica o i Balcani, ove “Signal” era distribuito senza alcun tipo di traduzione (almeno inizialmente), il rotocalco spopolò sin dai primi numeri.¹⁷⁶ Il consenso, inoltre, andava ben al di là degli schieramenti e dell’appartenenza nazionale. Testimonianza di quanto l’immagine esercitasse un primato assoluto sul testo e di come ciò che suscitava interesse nei lettori fosse in primis

¹⁷⁵ Fabio Guidali, *op. cit.*, p. 380.

¹⁷⁶ *Idem.*

l'apparato fotografico. Legittimando, di fatto, l'intuizione dell'alto comando dell'esercito tedesco, capace di capire quanto l'uso delle immagini a scopi propagandistici fosse di maggiore impatto rispetto ad atti di promozione legati ai volantini o alla carta stampata.

Dal punto di vista grafico e dell'impaginazione "Signal" si era uniformato agli standard derivanti dalla lunga tradizione tedesca del periodico illustrato, ma anche sulla stregua delle esperienze della rivista "Life" [Figg. 108 e 109], fondata a New York nel 1936 da Henry Luce, il quale peraltro si avvale della collaborazione, tra gli altri, di Kurt Korff, ebreo tedesco rifugiato che proprio in Germania era stato fra i redattori di uno dei più importanti periodici illustrati teutonici: il già citato "Berliner Illustrierte Zeitung".



Fig. 108



Fig. 109

Per un periodico che aveva il compito di raccontare la guerra per immagini la scelta dei soggetti fu naturalmente obbligata. Si dovevano privilegiare le fotografie dal fronte che mettessero in risalto non solo la *grandeur* delle forze armate tedesche, ma anche il primato tecnologico, organizzativo e l'efficienza delle truppe della Wehrmacht. Soprattutto nei primi anni di guerra a primeggiare sulle copertine erano immagini di soldati impegnati in missione, in parata nelle grandi capitali europee o nei campi di battaglia. Con il tempo però, complice un impegno bellico che per la Germania cominciava a versare tutt'altro che favorevolmente, il ricco apparato fotografico della rivista si accinse a mutare (in parte) i soggetti sui quali fissare l'attenzione. Intercettando le preferenze

del pubblico, gli editori, iniziarono a dare più spazio a immagini ritraenti figure umane. Il corpo divenne quindi l'assoluto protagonista tanto delle copertine, quanto delle rubriche fotografiche contenute nel periodico. Le immagini non erano più soltanto quelle dei soldati impegnati al fronte (ai quali comunque era sempre dedicata la stragrande maggioranza delle fotografie), ma anche quelle della gioventù tedesca, soprattutto femminile, rimasta a casa ad attendere la vittoria [Figg. da 110 a 115]: «dato che particolarmente richieste, per via della loro lampante efficacia propagandistica, erano le fotografie che potessero procurare una forte impressione, oltre alle scene delle grandi masse in battaglia, di notevole rilevanza erano le immagini che mettevano in risalto l'elemento umano: le pagine di "Signal" erano ricche dei volti dei protagonisti della guerra, ovvero i soldati, che combattevano sul campo, ma anche le loro mogli avevano un ruolo ben preciso perché [...] si diceva che combattessero a loro volta sul fronte interno».¹⁷⁷



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112

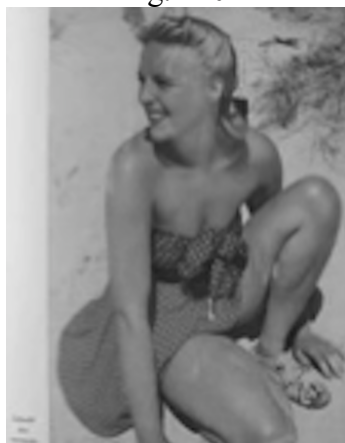


Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115

¹⁷⁷ Fabio Guidali, *op. cit.*, p. 391.

Il corpo, dunque, assume un'importanza specifica quale medium per la comunicazione a fini di propaganda, ma anche come entità in grado di veicolare gli istinti violenti e tragici come quelli che si legano al tema della guerra. Ciò che gli autori e i creatori di "Signal" fecero fu, sostanzialmente, usare il corpo umano per trasmettere (e inculcare) visivamente l'idea che non vi fosse distanza alcuna fra il cittadino e il soldato, e di conseguenza non sussistesse nemmeno alcuna alterità fra i sistemi civile e bellico e fra pace e guerra. Con l'evidente finalità di svuotare il tema bellico dei suoi contenuti drammatici e della sua portata esiziale, ma lasciando tuttavia (involontariamente) intatto un côté tragico che agli occhi del lettore contemporaneo appare inevitabilmente amaro e doloroso. Le istanze che avevano preso piede con l'avvento della Repubblica di Weimar – e che avevano contribuito a mutare l'approccio alla realtà esterna nell'acquisizione di informazioni e nella conoscenza da parte del pubblico di lettori a partire dal primo dopoguerra (la fotografia, il cinema, ma anche l'illuminazione elettrica e quindi le pubblicità luminose, sono aspetti della stessa rivoluzione mediatica basata sul senso della vista)¹⁷⁸ – avevano condotto a una pervasiva influenza delle immagini e dell'universo visivo ad esse associato, di cui il rotocalco illustrato si poneva come mediatore, capace di diventare anche molto dannosa. Come nota Astrid Deilmann:

«Fu l'onnipresenza delle immagini a decretarne l'importanza nella repubblica di Weimar: stampa, cinema, fotografia erano parte di un circuito mediale che si basava sulla possibilità di riprodurre immagini e di distribuirle in massa. Questo sistema di rimandi determinò il fascino delle rappresentazioni visive così come l'impulso coercitivo all'immagine stessa, il cui attuarsi in un presente avvertito come moderno assumeva tratti emblematici. Il compito dei periodici illustrati consisteva dunque nello stimolare la fame di immagini, non nel placarla»¹⁷⁹

Ma in ogni caso «il successo di "Signal" può essere compreso solo facendo riferimento alla cultura visiva impostasi in Germania fin dall'epoca della repubblica di Weimar. Il duro scontro politico aveva reso la stampa uno strumento primario di lotta, costringendo editori e redattori a perseguire in ogni aspetto – dalla produzione, all'impaginazione, al materiale offerto al lettore per il "consumo" – la *modernità*, che negli anni Venti del Novecento prese la forma di quello che i teorici tedeschi, e in parti-

¹⁷⁸ Cfr. Fabio Guidali, *op. cit.*

¹⁷⁹ Astrid Deilmann, *Bild und Bildung. Fotografische Wissenschafts und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919-1932)*, Der Andere Verlag, Tönning, 2004, p. 398.

colare [la stessa] Astrid Deilmann, hanno definito “irruzione del visuale”». ¹⁸⁰ Ciò che preme evidenziare è il fatto che il vasto immaginario legato alla guerra di cui “Signal” si impone come l’espressione più fulgida, si nutra di tale cultura visiva in maniera tanto abbondante. Se pare tutto sommato abbastanza plausibile sostenere che il diffuso consenso all’ascesa del nazismo sia stato favorito da una politica che promulgava l’identificazione con modelli (anche antropologici) creati ad hoc e massicciamente diffusi tramite, appunto, un apparato basato su paradigmi visivi ben riconoscibili, non è sbagliato affermare, riteniamo, che una dottrina totalitaria tanto soverchiante come quella che portò Hitler al potere, abbia sfruttato appieno le caratteristiche del fenomeno della cultura visiva di massa per veicolare quegli ideali di condivisione, stili di vita affini e appartenenza comunitaria, largamente sperimentati anche in altri campi. In altre parole l’accesso a un canone visivo condiviso e popolare come quello al quale un periodico come “Signal” fa riferimento e si segnala come paradigma, si rivelò per il pubblico del ventennio compreso fra le due guerre un’arma a doppio taglio. Se da un lato la costruzione di una società profondamente influenzata da archetipi visivi estremamente popolari e legati alla cultura di massa fu in qualche maniera la prova dell’avvento della modernità, dall’altro tale sistema prestò il fianco a strumentalizzazioni di stampo reazionario. Ecco perché, in ultima analisi, il caso di “Signal” si configura come esemplare per la messa a fuoco tanto degli stigmi quanto delle contraddizioni con le quali la cultura visiva moderna, al momento della propria nascita, ha dovuto fare i conti. Il fatto che le esperienze avanguardistiche abbiano finito per influenzare percorsi storici del tutto opposti e financo inconciliabili con il tipo di messaggio dal quale avevano mosso i primi passi, dimostra quanto l’elemento estetico sia un materiale sfuggente e facilmente manipolabile. Se in termini politici dunque «[l]’esperienza di “Signal” dimostra quanto la modernità, in senso tecnologico ed estetico, possa trasmettere contenuti premoderni – e che – ciò che viene solitamente associato all’idea di modernità [...] era il corrispettivo in chiave negativa dell’ideologia nazista, che filtrava dalle pagine del rotocalco», allora dal punto di vista estetico è altrettanto plausibile che il lato moderno della cultura visiva diventata di massa, non sia stato altro che il riflesso di una parvenza di novità o, per dirla con Benjamin, di un «nuovo nel contesto di ciò che è sempre stato». ¹⁸¹

¹⁸⁰ Astrid Deilmann, *op. cit.*, p. 408.

¹⁸¹ Cfr. Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 2010.

4.4 Aposkopein

Alla luce di quanto visto sin qui, dovrebbe apparire abbastanza chiaro quanto l'ascendente che il tema della guerra, in tutte le sue numerose accezioni e sfumature, esercita sull'immaginario collettivo negli anni Venti e Trenta del Novecento, costituisca un vero e proprio meccanismo di influenza sulle abitudini della società di massa. Come già evidenziato relativamente alla percezione collettiva delle istanze culturali legate alle pratiche del lavoro industriale e dello sport, ancora una volta nell'ambito della mediazione cinematografica, l'elemento che si pone quale intermediario fra arte e spettatore, oltre che incarnazione universale dell'uomo quale (anti)eroe della modernità, è l'attore. Buster immobile sulla groppa del cavallo d'argilla che tenta di mimetizzarsi e sfuggire al proprio inseguitore mentre scruta l'orizzonte con la mano alla fronte, gesto che abbiamo scelto per andare a fondo della questione legata al tema della guerra, diviene dunque il più icastico fra gli interpreti della relazione che sussiste fra la memoria meccanica e inconscia dell'individuo moderno e il rapporto di questi con la cultura bellica del ventennio compreso fra le due Guerre.

4.4.1 *Statue posing*

Keaton, nella sequenza descritta in apertura di capitolo "fa" letteralmente la statua. Come evidenziato in precedenza, l'attore statunitense in un certo qual modo rinnega per un istante la propria vocazione al movimento frenetico, al dinamismo interpretativo che lo contraddistingue e si blocca nell'esecuzione di un solo, immobile gesto. Tale modello recitativo, a ben vedere, non proviene da scelte spontanee o improvvisazioni del momento, ma è al contrario un paradigma ricco di storia e le cui origini risalgono a prima della nascita del cinema. Il tema della statua infatti, è divenuto nel corso della storia della recitazione, un importante elemento figurativo per la formazione e l'allenamento dell'attore. Inoltre Väliaho stabilisce un'interessante connessione fra l'essenza stessa del cinema, le immagini in movimento e le statue della Grecia classica sostenendo che: «anche le statue (*agalmata*) scolpite da Dedalo nella Grecia antica, si riteneva che avrebbero avuto l'abilità di camminare e correre se non fossero state tenute legate, minacciando in questo modo la delineazione esistente all'epoca fra la percezione

del mondo e la sua immagine».¹⁸² Tuttavia colui che colse per primo le connessioni fra le caratteristiche dell'arte statuaria e la recitazione, fu il già citato François Delsarte. Sul finire del Diciannovesimo secolo Delsarte elaborò, all'interno della propria teoria dell'"estetica applicata", un sistema per l'educazione degli attori – derivato da una serie di esercizi rivolti ai danzatori – che puntasse a ritrovare il senso di unicità del corpo che andava frammentandosi a causa della massificazione e della tecnologizzazione moderne. Fra questi esercizi ve n'erano alcuni che spingevano l'allievo a posare come una statua, ad assumere cioè, una posa precipua e a mantenerla senza alterazione dei movimenti. L'azione successiva consisteva nel passare da una posizione a un'altra operando uno slittamento che mettesse in successione le pose senza alcuna mutazione delle espressioni del viso, ma privilegiando soltanto il movimento corporeo. E «l'apprendimento della posa statuaria (che egli chiama *attitùde*, tradotto dai suoi esegeti americani come *statue posing*) ha davvero un ruolo centrale nella teoria delsartiana [...] negli scritti di Delsarte la recitazione viene concepita non tanto come articolazione di un movimento continuo, bensì come continuo slittamento da corpo statico a dinamico, dove la staticità consiste nell'assunzione delle pose di famose statue classiche, perfettamente imitate. Ma il posare, nel pensiero originario di Delsarte, non ha tanto un fine spettacolare, quanto un fine morale: produce elevazione interiore, prima che essere interessante per lo sguardo. Sperimentare minuziosamente una posa significa anche sperimentare l'equilibrio fisico e psichico a cui essa corrisponde, sicché dopo molta pratica, l'attore assume le *attitùdes* inconsciamente, come una seconda natura, e l'armonia del corpo classico diventa la propria armonia interiore».¹⁸³ La statua è quindi un modello attraverso il quale vengono messe in risalto, ancora una volta, le peculiarità del corpo dell'attore. Diventando statua l'attore si rende interprete di una messinscena delle emozioni solo ed esclusivamente attraverso l'uso di tutte le varie parti del proprio organismo. Stebbins, nel già citato volume *Delsarte System of Expression*, descrive in modo minuzioso gli esercizi grazie ai quali l'attore può riuscire a modulare con la massima abilità tutte le parti del corpo al fine di esaltare le proprie doti interpretative. La studiosa statunitense nel solco della teoria delsartiana, approfondisce lo studio delle

¹⁸² Pasi Väliaho, *Mapping The Moving Image – Gesture, Thought And Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, p. 9. (trad. nostra)

¹⁸³ Barbara Grespi, dall'intervento "Il mimo e il danzatore. L'attore cinematografico e la monumentalizzazione del gesto" tenuto al convegno "Bodies of Stone" all'Università degli Studi di Milano, 3-4 dicembre 2013.

statue classiche evidenziando la possibile contiguità fra le pose incarnate da queste ultime e il lavoro dell'attore, sottolineando come la grande espressività corporea che filtra attraverso il marmo scolpito può essere trasferita all'individuo in carne e ossa: «ho esaminato una dopo l'altra le stupende [statue] degli dei e degli eroi del grande museo del Louvre. Non importa quale fosse il dio immortalato nel marmo, non importa quale tipo di situazione – pace o guerra, piacere o afflizione, rabbia o dolore – venisse incarnata dalle linee divine in opposizione del dio o dell'eroe ritratto. Queste linee sono ideali e, naturalmente, solo in una concezione ideale esse rispecchiano la realtà».¹⁸⁴ Esattamente come l'attore cinematografico, la statua è dunque un prototipo e contemporaneamente un contenitore di istinti, passioni e ideali dal respiro universale. E in fondo potremmo affermare che le idee di Delsarte non fossero, già nella prima metà del Novecento, completamente estranee al mondo del cinema. Le teorie riprese da Stebbins, del resto, cominciarono a circolare per l'Europa sin dagli inizi del Ventesimo secolo e quindi solo pochi anni dopo la nascita della settima arte. Mikhail Yampolsky ha stabilito la genealogia di tale influenza, rivelando come le teorie delsartiane abbiano raggiunto la Russia sin dal 1903, anno in cui Yuri Ozarovsky tenne delle lezioni sul mimo e la recitazione basate sulla dottrina di Delsarte.¹⁸⁵ Sempre Yampolsky riferisce anche che Serge Wolkonsky – direttore del teatro imperiale di Mosca – tra il 1910 e il 1913 tenne delle lezioni con le quali contribuì a diffondere il metodo delsartiano, lezioni che furono certamente ascoltate fra gli altri da Lev Kulešov, uno dei maggiori pionieri del cinema modernista russo e dei più influenti sperimentatori del montaggio negli anni successivi: «[W]olkonsky insegnò sia il sistema delsartiano che la ginnastica ritmica di Émile Jaques-Dalcroze¹⁸⁶, ed entrambe queste teorie contribuirono a formare quella che Yampolsky chiama “la nuova antropologia dell'attore”, una concezione opposta al metodo di Konstantin Stanislavskij, molto diffusa al Teatro d'Arte di Mosca. Anche se Kulešov nei suoi scritti si riferisce costantemente a Delsarte, Yampolsky rammenta che egli era ugualmente in debito con Dalcroze, che, in ogni caso, deriva a sua volta molte idee da

¹⁸⁴ Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Expression*, Dance Horizons, New York, 1977, p. 94. (trad. nostra)

¹⁸⁵ Cfr. Mikhail Yampolsky, “Kuleshov's Experiments and the new Anthropology of the Actor,” in Richard Taylor, Ian Christie (a cura di), *Inside the Film Factory*, Routledge, Londra 1991, p. 46.

¹⁸⁶ Per una esaustiva comprensione della teoria dalcroziana si veda il volume dello stesso Dalcroze *Le rythme, la musique, l'éducation* del 1919. In particolare il capitolo XII, “La rythmique et la plastique animée”, dove l'autore si sofferma sul significato del gesto musicale ma anche sulla successione di gesti e sul valore estetico che ne deriva. Cfr. Émile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, Edt, Torino, 2008, pp. 130-149.

Delsarte». ¹⁸⁷ Non si sa con certezza quanto le suddette teorie, permeate sin nella Russia delle avanguardie fossero giunte agli occhi e agli orecchi dei grandi teorici della recitazione come Mejerchol'd o Ėjzenštejn, tuttavia non pare azzardato sostenere che tutto quanto facesse parte del sistema delsartiano fosse facilmente filtrato attraverso il fertile terreno di sperimentazione e di circolazione di idee che nella Russia Sovietica dei primi anni Venti si era velocemente creato. In fondo questa “nuova antropologia dell’attore” come è stata definita, soprattutto per quel che concerne le questioni del movimento corporeo, della danza e dell’allenamento dell’attore, pare avere molti elementi in comune con la biomeccanica mejerchol’diana e con tutte le teorie da essa derivate. Inoltre tale contiguità fra queste dottrine della recitazione è riscontrabile nella configurazione modernista alla quale esse fanno riferimento. Contrariamente a una concezione diffusa fino a pochi anni fa, infatti, è corretto ritenere quella di Delsarte una dottrina del tutto innovativa anche se paragonata alle sperimentazioni delle avanguardie: «liquidata dai più come anti-avanguardista e antimoderna – infatti, la teoria delsartiana – va ad intrecciarsi in modi assai sottili e complessi con lo spirito della modernità, che la incorpora e la reinterpreta. Che cosa ha aggiunto Delsarte alle prassi pre-moderne del posare? Almeno due fattori: l’idea del movimento come meccanica della transizione fra due pose (vogliamo dire fotogrammi?) fisse; e l’idea per così dire del postumano: il corpo dell’attore che imita la figura rappresentata su un vaso greco, finisce per imitare il vaso greco stesso, dunque l’inanimato, la cosa (che può avere o non avere, a quel punto, sembianze umane come la statua)». ¹⁸⁸

Se ancora una volta il genere comico si pone quale referente più indicato, nel campo dell’arte cinematografica, ad assorbire gli stimoli derivanti da tutta questa congerie di saperi, sembra più semplice, alla luce delle considerazioni fatte, accostare la recitazione di Keaton a quanto detto a proposito della statua. Apparentemente lontanissima dallo stile iper-cinetico dell’attore americano, la teoria delsartiana della statua condivide invece molti elementi con quelli delle interpretazioni comiche più tipiche del cinema keatoniano. Fra le peculiarità che l’attore deve essere in grado di esibire nell’esercizio della *statue posing*, Stebbins si sofferma su una in particolare: l’allievo deve essere in grado di rendere esplicita un’emozione prescindendo il più possibile dalla mimica fac-

¹⁸⁷ Carrie J. Preston, “Posing Modernism: Delsartism in Modern Dance and Silent Film,” in *Theatre Journal* – 61.2, 2009, The Johns Hopkins University Press, p. 230. (trad. nostra)

¹⁸⁸ Barbara Grespi, *cit.*.

ziale e concentrandosi solo sul proprio corpo. La cosa più difficile nell'interpretazione di quell'estetica d'arte che è la *statue posing*, dice Stebbins, è mantenere l'equilibrio della muscolatura mentre si esegue una posa statica.¹⁸⁹ Un volto inespressivo, in tale concezione, non sarà sinonimo di una mancanza di emozione o di razionalità, ma sarà semplicemente lo specchio del volto della statua, capace nella sua immobilità di veicolare qualsiasi tipo di sentimento.¹⁹⁰ Evocare nello spettatore un'idea di inespressività sarà un completo fallimento, mentre «il successo richiede un assoluto controllo della muscolatura e di ogni parte del corpo, mantenendo grazia, scioltezza, calma, autosufficienza e una grande forza latente, cosa che deve essere chiara a ognuno degli spettatori».¹⁹¹ Questa attitudine, sulla quale Stebbins si sofferma a lungo, non sembra calzare tanto bene ad alcun attore cinematografico, quanto a Buster Keaton. Soprannominato “The Stoneface” per via della celebre inespressività del suo volto, completamente imperturbabile di fronte a emozioni forti quali amore, gioia, sorpresa, sventura, pericolo, etc., Keaton è stato ben più di una maschera o di un carattere comico codificato. Quasi completamente sovrapponibile al periodo d'oro della comicità hollywoodiana oltre che a quello del cinema muto – al quale, come molti altri, non sopravvisse artisticamente – l'attore americano, è stato infatti un vero e proprio archetipo comico della modernità. E senza dubbio una delle più eminenti incarnazioni dell'individuo che con tale modernità si trovava a fare i conti e risultando ad essa antagonista, incompatibile, tutt'altro che riconciliato.

4.4.2 *Guardare lontano*

Ed è proprio in un gesto che, metaforicamente, risiede questa sorta di non soluzione keatoniana nei confronti dell'epoca moderna. Un gesto che abbiamo già descritto e che in qualche modo riflette – attraverso un'inclinazione, ancora una volta, tragica – come sia per mezzo del corpo che la resistenza alla possessione modernista si compie e contemporaneamente si esplicita. Buster in sella al cavallo d'argilla mentre imita la statua di un eroe di guerra, si configura quale immagine universale dell'uomo contemporaneo, rendendo esplicite, tramite il corpo e il gesto nel quale il personaggio è para-

¹⁸⁹ Cfr. Genevieve Stebbins, *op. cit.*, p. 450.

¹⁹⁰ Cfr. *idem*.

¹⁹¹ *Idem*. (trad. nostra)

lizzato, tanto le caratteristiche ideologiche che appartengono all'immaginario bellico, quanto i richiami mitologici che la rappresentazione della statua veicola.



Fig. 116



Fig. 117

In un solo gesto, assumendo una prospettiva che va in una direzione interpretativa impostata sulla “formula del pathos” warburghiana, possiamo dunque riconoscere numerose caratteristiche che fanno riferimento ai temi sin qui presentati e discussi. Ma andiamo con ordine. Il gesto della mano tesa lungo la fronte, a fare ombra agli occhi, ha un’origine ancestrale e nella Grecia antica era conosciuto con il nome di *aposkophein*. Legato indissolubilmente alla raffigurazione degli dei e degli eroi antichi [Figg. Da 116 a 119], l’*aposkophein* appartiene alla categoria degli *schemata*, quei gesti particolari, cioè, che identificano quegli atteggiamenti, posture, immagini particolari o schemi iconografici, ma anche forme, contorni, linee, sagome e tutto ciò che ha a che fare con la rappresentazione della figura umana.¹⁹² Non esiste un’interpretazione univoca e nemmeno un’esatta codificazione dal punto di vista estetico che sia in grado di dare dello *schema* dell’*aposkophein*, una corretta collocazione nel panorama sociale e culturale della Grecia antica. Ciò che risulta importante sottolineare ai fini della nostra trattazione, tuttavia, sono soprattutto le funzioni artistica e mediale ricoperte da tale gesto.

¹⁹² Secondo la definizione che ne dà Ines Jucker gli *schemata* sono «gest[i] [...] dat[i] dalla posizione e dal movimento del corpo umano, che rispecchiano uno stato Le o una emozione interiore. Nell’arte antica – prosegue la studiosa – si deve distinguere fra il gesto rituale, e quello libero e spontaneo; fra i primi molti furono ripresi dal Vicino Oriente e nobilitati via via sempre di più dai Greci, come mostra, ad esempio, il gesto di Astarte nell’Afrodite di Cnido (v. prassitele)». Cfr. Ines Jucker, voce “Schemata” in *Enciclopedia dell’arte antica, classica e orientale*, Treccani, Roma, 1958. Il termine ha in ogni caso dei contorni piuttosto sfumati ed è di difficile traduzione. Cambia facilmente accezione a seconda dell’argomento precipuo cui si riferisce e dell’epoca alla quale appartiene. Per un’esaustiva e approfondita analisi lessicale rimandiamo al volume di Maria Luisa Catoni *La comunicazione non verbale nella Grecia antica* con riferimento al primo paragrafo del capitolo I: “La definizione di *schema*: una storia sofferta”, cfr. Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica – Gli schemata nella danza, nell’arte, nella vita*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, pp. 19-36.

Maria Luisa Catoni, che ha studiato a lungo e con grande accuratezza gli *schemata*, riferisce come il portare la mano all'altezza degli occhi sia un gesto tipico dell'espressione artistica della danza. L'*aposkophein*, sostiene Catoni, assume il ruolo di un «mezzo mimetico dell'arte della danza. Il fatto che esso sia un elemento mimetico nella sequenza danzata ma sia al contempo isolabile al suo interno ha importanti conseguenze».¹⁹³

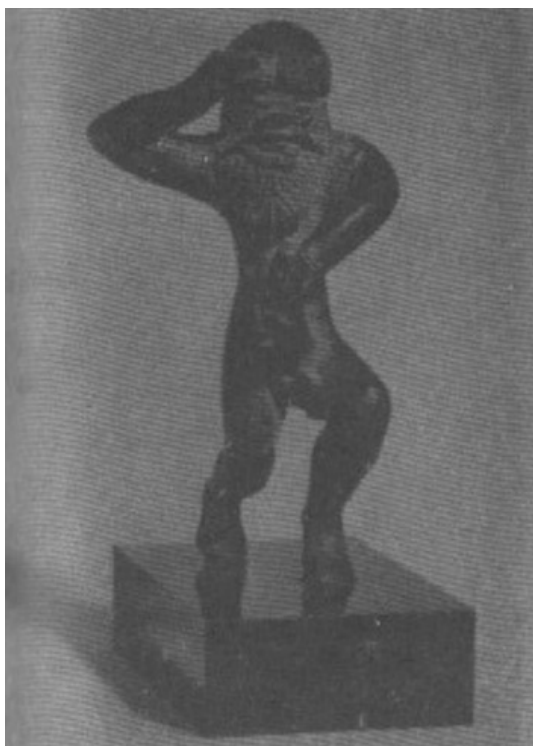


Fig. 120



Fig. 121

Una di queste conseguenze è che l'*aposkophein* venga associato sia dal lessicografo Esichio di Alessandria che dallo scrittore Ateneo di Naucrati, alla danza chiamata *skopeuma*, della quale parla anche Eschilo e che è la danza tipica dei Pani, seguaci del dio Pan; tanto che per lungo tempo tale gesto è diventato parte dell'iconografia del dio stesso¹⁹⁴ [Fig. 120 e 121]. Ma questo *schema* è anche assimilabile sempre secondo Catoni, supportata in questo dalle analisi di Ines Jucker, al gesto rituale di coprirsi gli occhi di fronte all'apparizione di una divinità e viene quindi associato agli altri *schemata* della preghiera. Sostiene Jucker che «anche l'*aposkophein*, cioè lo sguardo al di sotto

¹⁹³ Maria Luisa Catoni, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹⁴ *Idem.*

della mano che fa ombra agli occhi, fa parte degli sguardi più significativi e spesso è usato per indicare l'apparizione di una divinità».¹⁹⁵

Descritto come un gesto facente parte di un'espressione artistica tanto importante come la danza, dunque, l'*aposkophein* assume una designazione che lo definisce allo stesso tempo come una posa statica ed evocativa tipica di una statua e come un movimento fluido continuo e ritmato assimilabile a quello di un danzatore. Ma è anche un gesto con una connotazione religiosa molto chiara. Oltre a far pensare immediatamente agli insegnamenti delsartiani, la natura versatile del gesto del "guardare lontano", quindi, pare avere tutte le caratteristiche delle *pathosformel* studiate da Warburg. Che possa o meno essere riconosciuta come una vera formula del pathos,¹⁹⁶ l'*aposkophein*, è in effetti un gesto profondamente "warburghiano" sotto molti aspetti. Perché fa riferimento a passioni e istinti ancestrali, perché da un punto di vista estetico-iconografico si impone come un modello esemplare, ma soprattutto perché si rende testimone della sopravvivenza di una memoria antica e insepolta. I Greci, che conoscevano molto bene sia le forme d'arte legate alle performance attoriali che i gesti codificati della quotidianità, e quindi comprendevano perfettamente il valore di una particolare posa sia nella sua valenza astratta che nel suo significato concreto, assegnavano al gesto valori culturali molto profondi. A differenza di quanto accadrà con l'avvento dell'arte rinascimentale, per esempio, sappiamo che nella Grecia antica, così come presso i Romani, una divinità era caratterizzata artisticamente per mezzo della postura o del gesto precipuo che assumeva e non per l'attributo che l'accompagnava. Il che significa, da un lato, che lo svi-

¹⁹⁵ Ines Jucker, *op. cit.*.

¹⁹⁶ In un interessante saggio Claudio Franzoni avanza alcune perplessità sulle possibilità della teoria warburghiana della *Pathosformel* di adattarsi a diversi tipi di territori artistici. A proposito dell'*aposkophein* Franzoni non sembra convincersi dell'esistenza di una diretta dipendenza fra lo *schema* antico e le sue sopravvivenze in epoca più recente – nel caso specifico nelle tele rinascimentali di Beato Angelico e Amico Aspertini: «Beato Angelico si è imbattuto in una statuetta di Pan e ne ha derivato la postura di un apostolo della Trasfigurazione? Amico Aspertini ha visto un vaso attico con satiri nel gesto dell'*aposkophein* e ne ha ricavato un movimento per esprimere la sorpresa dei pastori all'annuncio degli angeli? È questo, a grandi linee, il modello proposto da Aby Warburg, fondato sull'idea delle "formule di pathos"; nel nostro caso dovremmo parlare di "formula del pathos-meraviglia" (...) Ma le cose sono andate davvero così? C'è stata una precisa fonte antica per questa *Pathosformel*? Il modello warburghiano si rivela adatto a spiegare la vitalità diacronica di uno stesso schema iconografico (imponendo però come necessaria la presenza di una fonte artistica ben individuabile), ma lascia inevase alcune domande: in che ambito nasce una "formula di pathos"? nasce nell'esperienza reale del gesto o si forma nella sfera artistica? come è possibile che una medesima formula si riveli valida sia in espressioni artistiche in cui è possibile il movimento (danza, teatro), sia in altre in cui esso è per forza vietato (pittura, scultura?). E se trovassimo una "formula di pathos" anche in ambito letterario? Potremmo davvero cavarcela dicendo, mettiamo, che "l'autore descrive un'imprecisata opera d'arte"?». Cfr. Claudio Franzoni, "Danzare i gesti. A proposito di *schemata*" in *La rivista di Engramma*, n. 46 (marzo 2006).

luppo di una memoria codificata per il riconoscimento di uno schema gestuale, ha origine sin dai tempi più antichi, dall'altro che tale memoria, migrando attraverso le storie dell'arte e dei popoli di diverse epoche è in grado di mutare il proprio rapporto sia con l'arte stessa che con il reale.

La valenza dell'*apokopein* in relazione alla nostra trattazione è quindi duplice. Analizzando la postura di Buster sul piedistallo del parco, va infatti notato in prima istanza quanto il gesto oggetto d'analisi lo connetta a un'espressione artistica la cui memoria proviene da terreni antichissimi e che si collega direttamente alla danza, ma va anche sottolineato come la stessa posa da cavaliere che l'attore assume, abbia in sé un valore fortemente vincolato al tipo di immaginario del quale egli si pone come simbolo. Del resto nella cinematografia keatoniana il gesto dell'*apokopein* si ripete costantemente e all'interno delle più svariate situazioni.



Fig. 122



Fig. 123



Fig. 124



Fig. 125



Fig. 126



Fig. 127

Non solo relativamente al tema bellico, come in *The Goat*, in *The General* o anche in *Hard Luck* (Fortuna avversa, 1921), dove la gag della statua del soldato al parco si ripete quasi ugualmente che nella scena oggetto d'analisi [Fig. 122], ma anche in una serie di momenti filmici nei quali Keaton ritiene di dover concedere ai propri personaggi un istante di meditazione o di stasi. La situazione narrativa impone spesso al gesto un'utilità contingente, come nel già citato *The General*, ove Buster si arrampica sul tetto della locomotiva per scrutare le mosse dei nemici a cui sta dando la caccia [Fig. 123], o in *The Navigator*, nel quale l'attore si sporge da un natante per guardare l'orizzonte

d'acqua che si stende davanti a lui con tanto di binocolo [Fig. 124]. Tuttavia accade frequentemente che il gesto serva solo a creare un'interruzione del flusso diegetico della storia o per operare una cesura o una pausa nel concitato scorrere degli eventi filmici. E in questo senso sembra collegarsi a un altro gesto piuttosto tipico della recitazione di Keaton, ma appartenente al canone delle pose del cinema muto, usato per descrivere momenti di particolare sconforto o di totale mancanza di idee: quello che vede il personaggio accovacciato con una delle mani posta sotto al mento a sorreggere il capo. Ma capita anche di vedere Buster fare l'*apokopein* perché smarrito e incapace di trovare la strada, come ancora in *Hard Luck* [Fig. 125] o, proprio allo stesso modo che in *The Goat*, in sella a un cavallo. Anche se il cavallo è un piccolo puledro, come nella celebre foto di scena tratta da *Our Hospitality* (La legge dell'ospitalità, 1923) [Fig. 126], o è montato a mo' di dromedario, come accade in *Go West* (Io e la vacca, 1925) [Fig. 127]. A prescindere dal suo significato specifico, dunque, il gesto in questione assume una particolare importanza per l'attitudine che dimostra nel definire il personaggio cui Keaton dà vita nell'ottica di un fluire di istinti antichi e di passioni millenarie. Il tema della danza panica, poi, pare innestarsi alla perfezione nel contesto della recitazione keatoniana, relativamente a un corpo, cioè, che come quello di Buster si distingue per un fare impetuoso, convulso, confusionario e imprevedibile: quasi come quello di un satiro danzante in preda a frenesie dionisiache. L'insofferenza che lo governa si estrinseca nelle corse frenetiche, quasi sempre fughe, che mette in scena sullo schermo, e la metafora di un mondo accelerato e incanalato verso un'eccitazione modernista ormai ingovernabile, in questo senso appare piuttosto chiara. Ed è altrettanto chiaro come questa modernità atterrisca e assoggetti l'antieroe incarnato da Keaton in maniera inesorabile. E se i suoi gesti sono delle difese, lo *schema* dell'*apokopein* è quello che gli permette di far fronte ai pericoli e alle sventure cui va incontro rivolgendosi direttamente ad esse. La resistenza a ciò che lo disturba, si incarna in un gesto che non è solo uno stacco, una pausa, una sospensione spaziotemporale del fluire della narrazione, ma è anche, come evidenziato, la materializzazione di una difesa. È la mano posta a schermo degli occhi colpiti da una luce abbagliante, un atto di opposizione a ciò che non si riesce a scrutare o, come accade all'Angelus Novus, a un moto che spinge in avanti: verso un progresso tenebroso, verso un futuro che non si comprende.

Le tinte fosche di cui si colora il destino dell'individuo, in quest'ottica, trovano simmetria in un'altra delle accezioni che lo schema dell'*aposkophein* veicola. Come riferisce Catoni, infatti, Lillian B. Lawler ha evidenziato come questo gesto fosse impiegato, fra gli altri, anche in contesti di rappresentazione tragica: «una conclusione già raggiunta dalla Lawer è che lo *schema* dell'*aposkophein* o dell'*hyposkopos cheir* dovesse avere un larghissimo impiego anche in tragedia. Il suo uso dunque non sarebbe stato limitato ai soli satiri. La studiosa indica una serie di momenti [...] nei quali compare il motivo del cercare e del guardarsi intorno e suppone che in questi momenti venisse eseguito il gesto dell'*aposkophein*: ciò varrebbe sia per contesti danzati che non».¹⁹⁷ E se questa tragicità deriva, ancora, dal guardare qualcosa di cui non si sopporta la vista, da cui si vorrebbe fuggire e che spaventa e atterrisce, allora essa sembra più che mai inscritta nel gesto del soldato sul piedistallo. In quel gesto cioè, che Buster compie mentre scruta l'orizzonte dalla cima del piedistallo e nel quale risiede una forza drammatica smisurata.

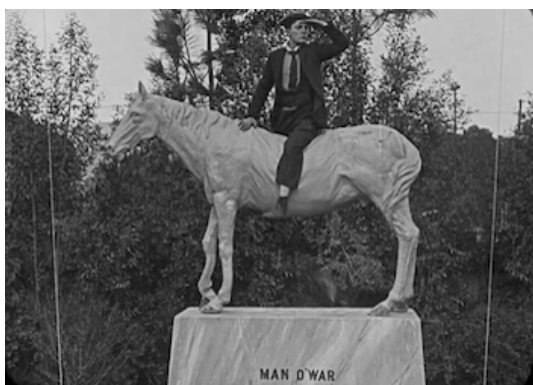


Fig. 128



Fig. 129

Egli come statua de “l'uomo della guerra” si rende partecipe sia di una spersonalizzazione del proprio carattere individuale di cui il mimetismo [Figg. 128 e 129] – sia quello derivante dal fatto di cercare di nascondersi dal “nemico” di turno, sia per il fatto che la divisa del soldato è fatta apposta per nascondersi, scomparire, mimetizzarsi – diventa la metafora più manifesta, e allo stesso tempo assurge al ruolo di corpo ideologico per eccellenza. Come il Milite Ignoto, infatti, Buster diventa un simbolo, un soggetto che fa le veci del collettivo, una parte che indica il tutto, e il gesto che compie rende la sua figura astratta e materica nello stesso istante. L'*aposkophein*, così somigliante al gesto

¹⁹⁷ Maria Luisa Catoni, *op. cit.*, p. 153.

del saluto militare – che indica sì, l’atto reverenziale di togliersi il cappello, ma anche una situazione in cui si attua il riconoscimento, tramite la prossimità della mano con gli occhi, di chi sta di fronte – nel corpo del soldato non può che riattivare la propria essenza tragica connettendo colui che lo compie al mondo ctonio. Il corpo statuario ed eterno immortalato nella pietra, nonostante i tentativi parodistici e caricaturali nel quale è coinvolto all’interno della sequenza (l’afflosciarsi del cavallo d’argilla sotto il peso dello stesso Buster rende addirittura più amaro il senso della scena), altro non è che l’incarnazione di una sconfitta, di un annientamento, di una morte cui la statua rende un ultimo, effimero omaggio.

Indice delle illustrazioni

- Figg. 1, 2, 3, 4, 18, 19, 32: fotogrammi da *Modern Times* (Charles Chaplin 1936).
- Figg. 5, 6: fotogrammi da *Stachka* (Sergej M. Ejzenštejn, 1925).
- Fig. 7: locandina promozionale de *L'uomo meccanico* (André Deed, 1921), [part.].
- Fig. 8: fotogramma da *L'uomo meccanico* (André Deed, 1921).
- Fig. 9: fotogramma da *Metropolis* (Fritz Lang, 1927).
- Fig. 10: fotogramma da *Hugo* (Martin Scorsese, 2011).
- Figg. 11, 12, 13, 14: fotografie di scena da *Pochozdenija Oktjabriny* (Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, 1924).
- Fig. 15: fotogramma da *The Kid* (Charles Chaplin, 1921).
- Fig. 16: fotografia di scena da *City Lights* (Charles Chaplin, 1931).
- Fig. 17: fotogramma da *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940).
- Fig. 20: tavola 27 di *Mnemosyne*, 1929 (foto The Warburg Institute, Amburgo).
- Fig. 21: tavola 28/29 di *Mnemosyne*, 1929 (foto The Warburg Institute, Amburgo).
- Fig. 22: *Ruota della Fortuna* (miniatura) da Christine de Pizan, *L'Epistre d'Othéa à Hector de Troyes*, 1405-1410 (foto The British Library, Londra).
- Fig. 23: *Ruota della Fortuna* (miniatura) da Liber de consolatione philosophiae di Boezio, sec. XIII (foto Österreichische Nationalbibliothek, Vienna).
- Fig. 24: *Ruota della Fortuna* (miniatura) da Des Cas des nobles hommes et femmes di Boccaccio (Libro VI), 1450 ca. (foto The British Library, Londra).
- Fig. 25: *Ruota della Fortuna* (miniatura) da De casibus virorum illustrium di Giovanni Boccaccio, 1467 (foto Glasgow University Library, Glasgow).
- Fig. 26: *Allegoria della Felicità* (Agnolo di Cosimo 'Bronzino', 1565 ca.), (foto Galleria degli Uffizi, Firenze).
- Fig. 27: *Codex Latinus Monacensis* (frontespizio), 1230 ca. (foto Die Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera).
- Fig. 28: fotografia di scena da *Modern Times* (Charles Chaplin 1936).
- Fig. 29: *Bolting a turbine* (Lewis W. Hine, 1920).

- Fig. 30: *Power House Mechanic Working on Steam Pump* (Lewis W. Hine, 1920).
- Fig. 31: *Codex Latinus Monacensis* (frontespizio), 1230 ca. (foto Die Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera). [part.].
- Figg. 33, 34, 35: locandine promozionali di *Modern Times* (Charles Chaplin 1936).
- Figg. 36, 37, 38: fotogrammi da *Playtime* (Jacques Tati, 1967).
- Figg. 39, 40, 41, 42, 43, 44, 72, 73, 74: fotogrammi da *Les vacances de Monsieur Hulot* (Jacques Tati, 1953).
- Fig. 45: fotografia di scena da *Safety Last* (Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1923).
- Fig. 46: fotogramma da *The Gold Rush* (Charles Chaplin, 1925).
- Fig. 47: fotogramma da *Neighbors* (Buster Keaton, Eddie Cline, 1920).
- Figg. 48, 49, 50: fotogrammi da *Olympia* (Leni Riefensthal, 1938).
- Fig. 51: *Dinamismo di un ciclista* (Umberto Boccioni, 1913), (foto Peggy Guggenheim Collection, Venezia).
- Fig. 52: Velocità astratta + rumore, (Giacomo Balla, 1913-1914), (foto Peggy Guggenheim Collection, Venezia).
- Fig. 53: *Sportsman* (George Grosz, 1922).
- Fig. 54: *Dinamismo di un footballer* (Umberto Boccioni, 1913), (foto Museum of Modern Art of New York. New York).
- Fig. 55: *Tennis devant la Mer* (Marcel Gromaire, 1928).
- Fig. 56: *Racing. Dynamo Stadium* (Aleksandr Rodčenko, 1936).
- Fig. 57: *High Jumper* (Aleksandr Rodčenko, 1936).
- Fig. 58: *Diver off diving board* (Aleksandr Rodčenko, 1933).
- Fig. 59: *Budapest vs Berlin* (Martin Munkacsı, 1928 ca.), [part.].
- Fig. 60: *Motorcyclist* (Martin Munkacsı, 1928), [part.].
- Fig. 61: *Lelong Bathing Suits* (George Hoyningen-Huene, 1929), [part.].
- Fig. 62: *Jean Patou Swimsuit* (George Hoyningen-Huene, 1929), [part.].
- Fig. 63: Johnny Weissmuller nei panni di Tarzan (1934 ca.).
- Fig. 64: Esther Williams (1955 ca.).
- Fig. 65: Annette Kellerman (1817 ca.).
- Fig. 66: George Herman "Babe" Ruth e Harold Lloyd sul set di *Speedy* (Ted Wilde, 1928).
- Figg. 67, 68, 69: fotogrammi da *College* (James W. Horne, Buster Keaton, 1928).

- Figg. 70, 71: fotogrammi da *Soigne ton gauche* (René Clément, 1936).
- Fig. 75: riproduzione degli idoli che precipitano dai loro piedistalli. Particolare di una vetrata della cattedrale di Chartres (ill. Waldemar Deonna *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, 2005).
- Fig. 76: *Tomba del Tuffatore* (lastra di copertura). (foto museo Archeologico Nazionale di Paestum,), [part.].
- Figg. 77, 78, 79: fotogrammi da *A Girl in Every Port* (Howard Hawks, 1928).
- Fig. 80: il golfista Francis Ouimet (1913 ca.).
- Fig. 81: *Martirio di San Paolo* (stampa) (Hendrik Goltzius, XVII sec.).
- Fig. 82: tavola 79 di *Mnemosyne*, 1929 (foto The Warburg Institute, Amburgo).
- Figg. 83, 84, 128: fotogrammi da *The Goat* (Buster Keaton, Malcolm St. Clair., 1921).
- Fig. 85: locandina promozionale di *Film und Foto* (1929).
- Fig. 86: David W. Griffith in visita alle trincee della Somme (1917).
- Figg. 87, 88, 89: fotogrammi da *Hearts of the World* (David W. Griffith, 1918).
- Figg. 90, 91, 92: fotogrammi da *J'accuse* (Abel Gance, 1919).
- Fig. 93: fotografia di scena da *Shoulder Arms* (Charles Chaplin, 1918).
- Figg. 94, 95: fotogrammi da *Shoulder Arms* (Charles Chaplin, 1918).
- Figg. 96, 97, 98: fotografie di scena da *The General* (Clyde Bruckman, Buster Keaton, 1926).
- Figg. 99, 100, 101: fotografie di scena da *The Doughboys* (Edward Sedgwick, 1930).
- Fig. 102: copertina di *Signal* (aprile 1941).
- Fig. 103: copertina di *Signal* (aprile 1943).
- Fig. 104: copertina di *Signal* (maggio 1943).
- Fig. 105: copertina di *Signal* (dicembre 1943).
- Fig. 106: copertina di *Signal* (novembre 1941).
- Fig. 107: copertina di *Signal* (giugno 1941).
- Fig. 108: copertina di *Life* (luglio 1942).
- Fig. 109: copertina di *Signal* (maggio 1940).
- Fig. 110: copertina di *Signal* (marzo 1940).
- Fig. 111: pagina interna di *Signal* (agosto 1940).
- Fig. 112: pagina interna di *Signal* (giugno 1941).
- Fig. 113: pagina interna di *Signal* (aprile 1942).

- Fig. 114: pagina interna di *Signal* (gennaio 1942).
- Fig. 115: pagina interna di *Signal* (maggio 1942).
- Figg. 116, 117: statuette minoiche risalenti all'età del bronzo (I sec. a.C. ca.).
- Figg. 118, 119: statuette bronzee raffiguranti il dio Pan (450 a.C. ca.).
- Figg. 122, 125: fotogrammi da *Hard Luck* (Buster Keaton e Edward F. Cline, 1921).
- Fig. 123: fotogramma da *The General* (Clyde Bruckman, Buster Keaton, 1926).
- Fig. 124: fotografia di scena da *The Navigator* (Buster Keaton, Donald Crisp, 1924).
- Fig. 126: fotografia di scena da *Our Hospitality* (Buster Keaton, John G. Blystone, 1924).
- Fig. 127: fotogramma da *Go West* (Buster Keaton, 1925).
- Fig. 129: il generale Gouraud e le sue truppe controllano il fronte tedesco nei pressi della Marna (1918).

Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.
- AGAMBEN Giorgio, *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro-La Biennale di Venezia, Milano, 2001.
- ALONGE Giaime, CARLUCCIO Giulia (a cura di), *Cary Grant – L'attore, il mito*, Marsilio, Venezia, 2006.
- AMIEL Vincent, *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Puf, Paris, 1998.
- ARGENTIERI Mino, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema fascista*, Vallecchi, Firenze, 1979.
- ARISTARCO Guido, *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Dedalo, Bari, 1983.
- ARISTARCO Guido, ARISTARCO Teresa (a cura di), *Il cinema: verso il centenario*, Edizioni Dedalo, Bari, 1992.
- AUMONT Jacques, *L'Œil interminable*, Librairie Séguier, Paris, 1989 [trad. it. di Daniela Orati, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991].
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse des films. Éditions Nathan*, Paris, 1994 [trad. it. di Lucia Marzo e Stefano Ghislotti, *L'analisi dei film*, Bulzoni, Roma, 1996].
- BARTHES Roland, *L'obvie e l'obtus*, Seuil, Paris, 1982 [trad. it. di Carmine Benincasa, Giovanni Bottioli, Gian Paolo Caprettini, Daniela De Agostini, Lidia Lonzi e Giovanni Mariotti, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001].
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Gallimard, Paris, 1980 [trad. it. di Renzo Guidieri, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003].
- BARTHES Roland, *Sul cinema*, (a cura di Sergio Toffetti), Il Nuovo Melangolo, Genova, 1994.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968 [trad. it. di Saverio Esposito, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 1972].

- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1970 [trad. it. di Gustavo Gozzi e Piero Stefani, *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna, 1976].
- BELLOS David, *Jacques Tati*, The Harvill Press, London, 1999.
- BELLOUR Raymond, *L'analyse du film*, Calmann-Lévy, Paris, 1995 [trad. it. di Carla Capetta e Abderrazak Chaoni Aziz, *L'analisi del film*, Kaplan, Torino, 2005].
- BENJAMIN Walter, *Einbahnstrasse*, Suhrkamp, Frankfurt, 1955 [ed. it. a cura di Giulio Schiavoni, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2006].
- BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1955 [trad. it. di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000].
- BENJAMIN Walter, *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 1955 [trad. it. a cura di Renato Solmi, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962 e 1995].
- BENJAMIN Walter, *Illuminationen – Ausgewählte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977 [ed. ing. a cura di Hannah Arendt, trad. ing. di Harry Zorn, *Illuminations*, Pimlico, London 1999].
- BENJAMIN Walter, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt, 1982 [ed. it. a cura di Giorgio Agamben, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1986; a cura di Enrico Ganni, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000].
- BENJAMIN Walter, *Opere complete* (a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schwepenhauser, trad. it. di Enrico Gianni), Einaudi, Torino, 2001, vol. VI.
- BENJAMIN Walter, "On Some Motifs in Baudelaire" in ARENDT Hannah (a cura di), *Illuminations*, cit..
- BENJAMIN Walter, Appendice a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in BENJAMIN Walter, *Opere complete*, cit..
- BERNAGOZZI Giampaolo, *Il mito dell'immagine*, Clueb, Bologna, 1983.
- BERNARDI Sandro, *L'avventura del cinematografo – Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia, 2007.
- BERTETTO Paolo (a cura di), *Teorie del cinema rivoluzionario: gli anni Venti in Urss. Ėjzenštejn, Feks, Vertov*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- BERTETTO Paolo (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venezia, 1983.
- BERTETTO Paolo (a cura di), *Il grande occhio della notte*, Lindau, Torino, 1992.

- BETTETINI Gianfranco, *Scritture di massa*, Rusconi, Milano, 1981.
- BEYLIE Claude, “Jacques Tati inconnu”, *Cinéma* 57 n. 23, Natale 1957.
- CARERI Giovanni, “Gli oggetti in Warburg” in CIERI VIA Claudia, MONTANI Pietro Montani (a cura di), *cit.*.
- CARROL Noël, “Notes on the Sight Gag”, in HORTON Andrew, *cit.*.
- CASETTI Francesco, *Teorie del cinema*, Bompiani, Milano, 1993.
- CASETTI Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005.
- CASTELLO Cesare, *Il divismo: mitologia del cinema*, Eri, Torino, 1957.
- CATONI Maria Luisa, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica – Gli schemi nella danza, nell'arte, nella vita*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- CAULIEZ Armand J., *Jacques Tati*, Éditions Seghers, Vienne, 1962.
- CAVALLO Pietro, *La storia attraverso i media: immagini, propaganda e cultura in Italia dal fascismo alla Repubblica*, Liguori, Napoli, 2002.
- CENTANNI Monica, MAZZUCCO Katia, *Lecture da Mnemosyne*, in FORSTER Kurt W., MAZZUCCO Katia, *cit.*.
- CERVINI Alessia (a cura di), *Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento*, Armando, Roma, 2009.
- CHIARINI Paolo, *Caos e geometria*, La Nuova Italia, Firenze 1969.
- CHION Michel, *Jacques Tati*, Cahiers du cinéma, Parigi, 1987.
- CIERI VIA Claudia, MONTANI Pietro Montani (a cura di), *Lo sguardo di Giano – Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino, 2004.
- CLAYTON Alex, *The Body in Hollywood Slapstick*, McFarland & Company, Jefferson (NC), 2007.
- COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002.
- CRARY Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1990 [trad. it. di Luca Acquarelli, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino, 2013].
- CREMONINI Giorgio, *Jerry Lewis*, La Nuova Italia, Firenze 1979.

- CREMONINI Giorgio, *Buster Keaton*, Il Castoro-L'unità, Milano, 1995.
- CREMONINI Giorgio, *Charlie Chaplin*, Il Castoro, Milano, 2004.
- CREMONINI Giorgio, *La gag in Jacques Tati, o l'arte della fuga*, in PLACEREANI Giorgio, ROSSO Fabiano (a cura di), *cit.*.
- DE BERTI Raffaele, *Dallo schermo alla carta: romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000.
- DE BERTI Raffaele, PIAZZONI Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme 115, Cisalpino, Milano, 2009.
- DE BERTI Raffaele, "Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume", in DE BERTI Raffaele, PIAZZONI Irene (a cura di), *cit.*.
- DE RITIS Raffaele, *Storia del circo. Dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*, Bulzoni, Roma 2008.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967 [trad. it. di Paolo Salvadori e Fabio Vassarri, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008].
- DEBORD Guy, *Commentaires à la société du spectacle*, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1988 [trad. it. di Paolo Salvadori e Fabio Vassarri, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008].
- DECROUX Étienne, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris, 1963 [trad. it. di Clelia Falletti e Claudia Palombi, *Parole sul mimo. Il grande classico del teatro gestuale contemporaneo*, Dino Audino, Roma, 2003].
- DEILMANN Astrid, *Bild und Bildung. Fotografische Wissenschafts und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919-1932)*, Der Andere Verlag, Tönning, 2004.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1: L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983 [trad. it. di Jean-Paul Manganaro, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2000].
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2: L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985 [trad. it. di Liliana Rampello, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2000].
- DEONNA Waldemar, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Latomus, revue d'études Latines, 1953 [trad. it. di Maria Elisabetta Craveri, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, Medusa, Milano, 2005].

- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, (a cura di Jane Marsh Dieckmann), Hermann, Paris, 1996 [ed. it. a cura di Jole Bertolazzi, trad. it. di Paolo Alatri, *Paradosso sull'attore*, Editori riuniti, Roma, 1996].
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001 [trad. it. di Alessandro Serra, *Sculture d'ombra*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002].
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002 [trad. it. di Alessandro Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006].
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2005 [trad. it. di Chiara Tartarini, *Gesti d'aria e di pietra*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2006].
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2006 [trad. it. di Davide Tarizzo, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005].
- DIDI-HUBERMAN Georges, "Knowledge: Movement (the Man Who Spoke to Butterflies)" in MICHAUD Philippe-Alain, *cit.*.
- ĖJZENŠTEJN Sergej M., BLEIMAN Mikhail, KOZINCEV Grigorij, JUTKEVIČ Sergej I., *Charles Spencer Chaplin*, Goskinoizdat, Moskva, 1949 [trad. it. di Giovanni Langella, *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, Einaudi, Torino, 1949].
- ĖJZENŠTEJN Sergej M., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, 1963-1970 vol. I, II e V, Iskusstvo, Mosca [ed. it. a cura di Pietro Montani, trad. it. di Fiorina Antonini, Ornella Calvarese, Flora di Cesare, *Il movimento espressivo – Scritti sul teatro*, Marsilio, Venezia, 1998].
- ĖJZENŠTEJN Sergej M., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, 1963-1970 vol. II, Iskusstvo, Mosca [ed. it. a cura di Pietro Montani, trad. it. di Giorgio Kraiski, Federica Lamperini, Antonella Summa, Giovanni Spagnoletti, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986].
- ĖJZENŠTEJN Sergej M., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach. Neravnodušnaja priroda*, 1963-1970 vol. III, Iskusstvo, Mosca [ed. it. a cura di Pietro Montani, trad. it. Giorgio Kraiski, Laura Pantelich, Antonella Summa, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia, 1981].
- ĖJZENŠTEJN Sergej M., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach. Režissura Iskusstvo mizansceny*, 1963-1970 vol. IV, Iskusstvo, Mosca [ed. it. a cura di Pietro Montani e Alberto Cioni, trad. it. Loretta Bottone, Pietro Montani e Alberto Cioni, *Stili di regia*, Marsilio, Venezia, 1993].

- ĚJZENŠTEJN Sergej M., *Charlie Chaplin* (a cura di Sergio Pomati, trad. it. di Chiara Concina), SE, Milano, 2005.
- ĚJZENŠTEJN Sergej M., “All’inizio della biomeccanica”, in CERVINI Alessia (a cura di), *cit.*.
- ĚJZENŠTEJN Sergej M., “La biomeccanica fra recitazione e vita”, in CERVINI Alessia (a cura di), *cit.*.
- EPSTEIN Jean, *L’essenza del cinema – Scritti sulla settima arte* (a cura di Valentina Pasquali, trad. it. di Valentina Pasquali e Massimo Thomas), Marsilio, Venezia, 2002.
- EUGENI, Ruggero, *Film, sapere, società: per un’analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano, 1999.
- FERRARI Federico, NANCY Jean-Luc (a cura di), *La pelle delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- FORSTER Kurt W., MAZZUCCO Katia, *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano, 2002.
- FORSTER Kurt W., *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in FORSTER Kurt W., MAZZUCCO Katia, *cit.*.
- FOSTER WALLACE David, *Federer as Religious Experience*, in New York Times quot., August 20, 2006.
- FRANZONI Claudio, “Danzare i gesti. A proposito di schemata” in La rivista di Engramma, n. 46 (marzo 2006).
- GIBELLI Antonio, *L’officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- GOMBRICH Ernst H., *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London, 1970 [trad. it. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, *Aby Warburg – Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- GORDON Rae Beth, *Why the French Love Jerry Lewis*, Stanford University Press, Stanford (California), 2001.
- GOUDET Stephan, *Jacques Tati, de François le facteur à Monsieur Hulot*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2002.
- GRAZIOLI Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano, 1998.
- GRESPI Barbara (a cura di), *Locus Solus – Memoria e Immagini*, n. 7, Mondadori, Milano, 2009.

- GRESPI Barbara, “Chaplin acrobata. Il gesto comico e la memoria automatica”, in GRESPI Barbara (a cura di), *cit.*.
- GUERAND Jean-Philippe, *Jacques Tati*, Gallimard, Paris, 2007.
- GUERRI Maurizio, *Ernst Jünger – Terrore e libertà*, Agenzia X, Milano, 2007.
- GUERRI Maurizio, PARISI Francesco, (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina, Milano, 2013.
- GUGLIELMINETTI Enrico, PERONE Ugo e TRANIELLO Francesco (a cura di), *Walter Benjamin: sogno e industria*, Celid, Torino, 1996.
- GUIDALI Fabio, “Il caso ‘Signal’”, in DE BERTI Raffaele, PIAZZONI Irene (a cura di), *cit.*.
- HEIDEGGER Martin, *Die Kunst eun der Raum*, St. Gallen, Erker Verlag, 1969 [trad. it. di Carlo Angelino, *L’arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova, 1979].
- HORTON Andrew, *Comedy/cinema/theory*, University of California Press, Berkeley (CA), 1991.
- JAQUES-DALCROZE Émile, *Le rythme, la musique et l’éducation*, Edition Foetisch, Hug & Co. Musikverlage, Zürich, 1919 [ed. it a cura di Louisa Di Segni-Jaffé, trad. it. di Ava Loiacono Husain *Il ritmo, la musica e l’educazione*, Edt, Torino, 2008].
- JOUSSE Marcel, *L’anthropologie du geste*, Gallimard, Paris, 1974 [trad. it. di Elena De Rosa, *L’antropologia del gesto*, Edizione Paoline, Roma, 1979].
- JUCKER Ines, voce “Schemata” in *Enciclopedia dell’arte antica, classica e orientale*, Treccani, Roma, 1958.
- JÜNGER Ernst, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1932 [trad. it. di Quirino Principe, *L’operaio Dominio e forma*, Guanda, Parma, 1991].
- JÜNGER Ernst, *Philemon und Baucis. Der Tod in der mythischen und in der technischen Welt*, Klett, Stuttgart, 1975.
- KERN Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harward University Press, Cambridge, 1983 [trad. it. di Barnaba Maj, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988].
- KOZINCEV Grigorij “L’arte popolare di Charlie Chaplin”, in ĖJZENŠTEJN Sergej M., BLEIMAN Mikhail, KOZINCEV Grigorij, JUTKEVIČ Sergej I., *cit.*.
- KRACAUER Siegfried, *From Caligari to Hitler. A psycological History of the german Film*, Princeton University Press, New York, 1947 [trad. it. di Giuliana Baracco e

Carlo Doglio, *Cinema tedesco. Dal Gabinetto del dott. Caligari a Hitler*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1977, 1 ed. 1954].

- KRACAUER Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt, 1963 [ed. it. a cura di Remo Bodei, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982].

- La rivista di Engramma (online), <http://www.engramma.it/eOS2>

- LANDONI Enrico "Un periodico sportivo. 'Il calcio illustrato'" in DE BERTI Raffaele, PIAZZONI Irene (a cura di), *cit.*.

- LAURA Ernesto G., *Il linguaggio della propaganda in un decennio di cinegiornali Luce*, Settimana Internazionale della Cinema, Grado, 1972.

- LEROI-GOURAHN André, *Le Geste et la Parole I, Technique et Langage*, A. Michel, Paris, 1964. [trad. it. di Franco Zannino, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1995].

- LEROI-GOURAHN André, *Le Geste et la Parole II, La Mémoire et les rythmes*, A. Michel, Paris, 1965. [trad. it. di Franco Zannino, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1995].

- MARGADONNA Ettore, *Il cinema negli anni Trenta* (a cura di Fabio Andreazza), Le Lettere, Firenze, 2013.

- MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950 [trad. it. di Franco Zannino, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2000].

- MCKERNAN Luke, *Sport and the Silent Screen* in *Griffithiana* 64, ottobre 1998, Edizioni Cineteca del Friuli, Pordenone.

- McLUHAN Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mc Graw-Hill, New York, 1964 [trad. it. di Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967].

- MEJERCHOL'D Vsevolod, *Lekcii 1918-1919*, Mosca, O.G.I., 2000 [ed. it. a cura di Fausto Malcovati, trad. it. di Chiara Moroni, *1918: lezioni di teatro*, Ubulibri, Milano, 2004].

- MEJERCHOL'D Vsevolod, *L'attore biomeccanico*, (a cura di Fausto Malcovati), Ubulibri, Milano, 2002.

- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945 [trad. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965].

- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964 [trad. it. di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989].

- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964 [trad. it. di Andrea Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969].
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 2000. [trad. ing. di Sophie Hawkes, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, New York, 2004].
- MITRY Jean, *Le cinéma expérimental: histoire et perspectives*, Seghers, Paris, 1974 [trad. it. di Giulio Stocchi e Carole Aghion, *Storia del cinema sperimentale*, Clueb, Bologna, 2006].
- MOHOLY-NAGY László, *Malerei Fotografie Film*, München, 1927 e 1929 [ed. it. a cura di Antonio Somaini, trad. it. di Bruno Reichlin, *Pittura fotografia film*, Einaudi, Torino, 2010].
- MONTANARI Federico, *Linguaggi di guerra*, Meltemi, Roma.
- MONTANI Pietro (a cura di), *Sergej Ejzenstejn: oltre il cinema*, Edizioni Biblioteca dell'immagine (La Biennale), Venezia, 1991.
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou L'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Les éditions de minuit, Paris, 1956 [trad. it. di Gennaro Esposito, *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Feltrinelli, Milano, 1982, 1. ed. Silva, 1962].
- MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Grasset, Paris, 1962 [trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Il Mulino, Bologna, 1963; ed. riveduta e aggiornata trad. di Andrea Carpi, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma, 2002].
- MUMFORD Lewis, *The Myth of the Machine, vol. I – Technics and Human Development*, HBJ, New York, 1967 [trad. it. Ettore Capriolo, *Il mito della macchina*, Il Saggiatore, Milano, 2011].
- NEPOTI Roberto, *Tati*, Il Castoro, Milano, 1978.
- ORTOLEVA Peppino, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2009.
- PANOFSKY Erwin, *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, Garden City, New York, 1955 e 1957 [trad. it. di Renzo Federici, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1999].
- PINOTTI Andrea, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano, 2001.

- PINOTTI Andrea e SOMAINI Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009.
- PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Cortina, Milano, 2009.
- PINOTTI Andrea, "Un'immagine alla mano – Note per una genealogia dello spettatore tattile" in SOMAINI Antonio (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, cit..
- PIZZORUSSO Arnaldo, "Robert Desnos Spettatore", in ARISTARCO Guido, ARISTARCO Teresa (a cura di), cit..
- PLACEREANI Giorgio, ROSSO Fabiano (a cura di), *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*, Il Castoro, Milano, 2002.
- PRESTON Carrie J., "Posing Modernism: Delsartism in Modern Dance and Silent Film", in *Theatre Journal* – 61.2, 2009, The Johns Hopkins University Press.
- QUARESIMA Leonardo (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio, Venezia, 1996.
- RAPISARDA Giusi (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica*, Officina Edizioni, Roma, 1975.
- ROMANO Ruggiero (a cura di), *Enciclopedia Einaudi*, vol. VI., Einaudi, Torino, 1997.
- SERRES Michel, *Récits d'Humanisme*, Éditions le Pommier, Paris, 2006.
- SIMMEL Georg, *Die Grosstadte und das Geistesleben*, 1903, a cura di M. Landman e M. Susman, Kohler, Stuttgart, 1957 [ed. it. a cura di Paolo Jedlowski, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma, 1995].
- SOMAINI Antonio (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano, 2005.
- SOMAINI Antonio, *Ėjzenštejn – Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011.
- SONTAG Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003 [trad. it. di Paolo Dilonardo *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003].
- SPINELLI Italo, VENUTI Roberto (a cura di), *Mnemosyne – L'atlante della memoria di Aby Warburg*, catalogo della mostra (Firenze-Roma 1998), Artemide Edizioni, Roma, 1999.

- STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève, 1970 [trad. it. di Corrado Bologna, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984].
- STEBBINS Genevieve, *Delsarte System of Expression*, Dance Horizons, New York, 1977.
- TAYLOR Richard, CHRISTIE Ian (a cura di), *Inside the Film Factory*, Routledge, London, 1991.
- THOMPSON John B., *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- TOSCHI Livio, voce "Olimpiadi, arte e cultura", in *Enciclopedia dello sport*, Treccani, Roma.
- TRECCANI Gian Paolo (a cura di), *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano, 2008.
- VÄLIAHO Pasi, *Mapping The Moving Image – Gesture, Thought And Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.
- VATTIMO Gianni, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989.
- VATTIMO Gianni, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1999.
- VICHI Laura, *Jean Epstein*, Il Castoro, Milano, 2003.
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Galilée, Paris, 1989 [trad. it. di Giustina-na Principe, *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli, 1992].
- VIRILIO Paul, *L'espace critique*, Christian Bourgois, Paris, 1984 [trad. it. di Maria Grazia Porcelli, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari, 1988].
- VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Éditions Cahiers du cinéma, 1991 [trad. it. di Dario Buzzolan, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino, 2002].
- WARBURG Aby, *Schlagenritual – Ein Reisebericht*, The Warburg Institute, London, 1988 [trad. it. di Gianni Carchia e Flavio Cuniberto *Il rituale del serpente – Una relazione di viaggio*, Adelphi, Milano, 1998].
- WARBURG Aby, *Conferenza su Franz Boll 1925*, in SPINELLI Italo, VENUTI Roberto (a cura di), *cit.*.
- WITTKOWER Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 2007.

- YAMPOLSKY Mikhail, "Kuleshov's Experiments and the new Anthropology of the Actor," in TAYLOR Richard, CHRISTIE Ian (a cura di), *cit.*.
- YATES Frances, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966 [trad. it. di Albano Biondi e Aldo Serafini, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1972].

Filmografia

ALIEN ENEMY (AN) (1918)

Reg.: Wallace Worsley. *Sogg. e sceneg.:* Monte M. Katterjohn. *Foto.:* L. Guy Wilky. *Int.:* Louise Glaum (Neysa von Igel/la sig.ra Meyer), Mary Jane Irving (Bertha Meyer), Thurston Hall (David J. Hale), Albert Allardt (Emil Koenig), Charles Hammond (Adolph Schmidt), Jay Morley (Mayor Samuel J. Putnam), Roy Laidlaw (Lewis Meyer), Joseph J. Dowling (Baron von Mecklin). *Prod.:* Paralta Plays Inc.. *Dur.:* 70'. *Or.:* Usa.

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930)

[All'ovest niente di nuovo]

Reg.: Lewis Milestone. *Sogg.:* dal romanzo "Niente di nuovo sul fronte occidentale" di Erich Maria Remarque. *Sceneg.:* George Abbott, Lewis Milestone. *Foto.:* Arthur Edeson, Karl Freund, Tony Gaudio. *Mont.:* Edgar Adams, Edward L. Cahn, Milton Carruth. *Mus.:* Sam Perry, Heinz Roemheld. *Scenog.:* Charles D. Hall, William R. Schmidt. *Int.:* Louis Wolheim (Stanislaw "Kat" Katczinsky), Lew Ayres (Paolo Bäumer), John Wray (Himmelstoss), Arnold Lucy (il prof. Kantorek), Ben Alexander (Franz Kemmerich), Scott Kolk (Leer), Owen Davis jr. (Peter), Walter Rogers (Behn), William Bakewell (Alberto Kropp), Russel Gleason (Müller). *Prod.:* Carl Laemmle Jr. per Universal. *Dur.:* 131'. *Or.:* Usa.

AUTOMATE (L') (1908)

Reg. e int.: Émile Cohl. *Prod.:* Léon Gaumont per Gaumont. *Or.:* Francia.

AUTOMATE ACROBATIQUE (L') (1911) [perduto]

Reg. e int.: Émile Cohl. *Prod.:* Charles Pathé per Pathé. *Dur.:* 4' ca.. *Or.:* Francia.

BATTLE CRY OF PEACE (THE) (1915)

Reg.: James Stuart Blackton, Wilfrid North. *Sogg.:* dal romanzo "Defenseless America" di Hudson Maxim. *Sceneg.:* James Stuart Blackton. *Foto.:* Arthur T. Quinn, Leonard Smith. *Mus.:* S.L. Rothafel. *Int.:* Charles Richman (John Harrison), L. Rogers Lytton (il sig. Emanon), James Morrison (Charley Harrison), Mary Maurice (la sig.ra Harrison), Louise Beaudet (la sig.ra Vandergriff), Harold Hubert (John Vandergriff), Julia Swayne Gordon (Magdalen), Belle Bruce (Alice Harrison), Norma Talmadge (Virginia Vandergriff), Lucille Hammill (Dorothy Vandergriff), George Stevens (il maggiordomo). *Prod.:* James Stuart Blackton per Vitagraph. *Dur.:* 90'. *Or.:* Usa.

BEAU HUNKS (1931)

[I due legionari]

Reg.: James W. Horne. *Sogg. e sceneg.:* H. M. Walker. *Foto.:* Art Lloyd, George Stevens. *Mont.:* Richard C. Currier. *Mus.:* Leroy Shield. *Int.:* Stan Laurel (Stan), Oliver Hardy (Ollie), Charles Middleton (il comandante), James W. Horne (il comandante dei Riff Raff), Broderick O'Farrell (il comandante del fortino americano), Harry Schultz (il comandante delle reclute americane). *Prod.:* Hal Roach per Hal Roach Studios. *Dur.:* 35'. *Or.:* Usa.

BIG PARADE (THE) (1925)

[La grande parata]

Reg.: King Vidor, George W. Hill. *Sogg.:* Laurence Stallings. *Sceneg.:* Harry Behn, Laurence Stallings, King Vidor. *Foto.:* John Arnold, Charles Van Enger. *Mont.:* Hugh Wynn. *Mus.:* William Axt, David Mendoza. *Scenog.:* James Basevi, Cedric Gibbons, Robert Florey. *Int.:* John Gilbert (James Apperson), Renée Adorée (Melisande), Hobart Bosworth (il sig. Apperson), Claire McDowell (la sig.ra Apperson), Claire Adams (Justyn Reed), Robert Ober (Harry Apperson), Tom O'Brien (Michael "Bull" O'Hara), Karl Dane (Slim Jensen), Rosita Marstini (la madre francese). *Prod.:* Irving Thalberg, King Vidor per MGM. *Dur.:* 140'. *Or.:* Usa.

CABINET DES DR. CALIGARI (DAS) (1920)

[Il gabinetto del dottor Caligari]

Reg.: Robert Wiene. *Sogg. e sceneg.:* Hans Janowitz, Carl Mayer. *Foto.:* Willy Hammeister. *Mus.:* Giuseppe Becce. *Scenog.:* Walter Roehrig, Walter Reimann, Hermann Warm. *Int.:* Friedrich Fehér (Francis), Werner Krauss (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Lil Dagover (Jane Olsen), Hans Heinrich von Twardowski (Alan), Rudolf Lettinger (Dr. Olsen). *Prod.:* Erich Pommer per Decla-Bioscop AG. *Dur.:* 71'. *Or.:* Germania.

CAMERAMAN (THE) (1928)

[Il cameraman, conosciuto anche con il titolo Io... e la scimmia]

Reg.: Edward Sedgwick, Buster Keaton. *Sogg. e sceneg.:* Clyde Bruckman, Lew Lipton, Joseph Farnham, Al Boasberg, Byron Morgan. *Foto.:* Reggie Lanning, Elgin Lessley. *Mont.:* Hugh Wynn, Basil Wrangell. *Scenog.:* Fred Gabourie. *Int.:* Buster Keaton (Buster), Marceline Day (Sally), Harold Goodwin (Stagg), Sidney Bracy (il direttore del giornale), Harry Gribbon (il poliziotto), Vernon Dent (l'uomo nello spogliatoio della piscina). *Prod.:* Buster Keaton, Lawrence Weingarten per MGM. *Dur.:* 67'. *Or.:* Usa.

CHAMPION (THE) (1915)

[Charlot boxeur, conosciuto anche con il titolo Charlot eroe del ring]

Reg., sogg., sceneg. e mont.: Charles Chaplin. *Foto.:* Harry Ensinn. *Scenog.:* E. T. Mazy. *Int.:* Charles Chaplin (il vagabondo), Bud Jamison (Bob Uppercut), Lloyd Bacon (l'allenatore), Edna Purviance (la figlia dell'allenatore), Ernest Van Pelt (Spike Dugan), Lloyd Bacon (l'arbitro). *Prod.:* Jess Robbins per Essanay Film. *Dur.:* 33'. *Or.:* Usa.

CHARIOT OF FIRE (1981)

[Momenti di gloria]

Reg.: Hugh Hudson. *Sogg.*: David Puttnam. *Sceneg.*: Colin Welland. *Foto.*: David Watkin. *Mont.*: Terry Rawlings. *Mus.*: Sir Charles Hubert Hastings Parry, Arthur Sullivan, Vangelis. *Int.*: Ben Cross (Harold Abrahams), Ian Charleson (Eric Liddell), Nigel Havers (Lord Andrew Lindsay), Nicholas Farrell (Aubrey Montague), Cheryl Campbell (Jennie Liddell), Alice Krige (Sybil Gordon), Daniel Gerroll (Henry Stallard), Ian Holm (Sam Mussabini), Brad Davis (Jackson Scholz), Dennis Christopher (Charles Paddock), John Gielgud (il professore di Cambridge), Lindsay Anderson (il rettore dell'Università Cambridge). *Prod.*: David Puttnam, Dodi Al-Fayed per 20th Century Fox/Allied Stars/Enigma Productions. *Dur.*: 123'. *Or.*: Gran Bretagna.

CITY LIGHTS (1931)

[Luci della città]

Reg., sogg., sceneg. e mont.: Charles Chaplin. *Foto.*: Roland Totheroh, Gordon Pollock. *Mus.*: Charles Chaplin, José Padilla. *Scenog.*: Charles D. Hall. *Int.*: Charles Chaplin (il vagabondo), Virginia Cherrill (la fioraia), Harry Myers (il milionario), Florence Lee (la nonna della fioraia), Allan Garcia (James, il maggiordomo), Hank Mann (il pugile), Henry Bergman (il sindaco). *Prod.*: Charles Chaplin per Charles Chaplin Productions. *Dur.*: 89'. *Or.*: Usa.

COLLEGE (1927)

[Tuo per sempre]

Reg.: James W. Horne, Buster Keaton. *Sogg. e sceneg.*: Bryan Foy, Carl Harbaugh. *Foto.*: Bert Haines, Dex Jennings. *Mont.*: Sherman Kell. *Int.*: Buster Keaton (Ronald), Anne Cornwall (Mary Haines), Flora Bramley (l'amica di Mary), Harold Godwin (Jeff Brown), Snitz Edwards (Dean Edwards). *Prod.*: Joseph M. Schenck per United Artists. *Dur.*: 65'. *Or.*: Usa.

COPPELIA: LA POUPÉE ANIMÉE (1900) [perduto]

Reg., sogg., foto., mont., mus. e scenog.: Georges Méliès. *Prod.*: Georges Méliès per Star Film. *Dur.*: 2'. *Or.*: Francia.

DOUGHBOYS (1930)

[Il guerriero]

Reg.: Edward Sedgwick. *Sogg.*: Al Boasberg, Sidney Lazarus. *Sceneg.*: Al Boasberg, Richard Schayer. *Foto.*: Leonard Smith. *Mont.*: William LeVanway. *Mus.*: William Axt. *Int.*: Buster Keaton (Elmer), Sally Ellers (Mary), Cliff Edwards (Nescopeck), Edward Brophy (il sergente Brophy), Victor Potel (Svendenburg), Arnold Korff (Gustav), Frank Mayo (il captain Scott). *Prod.*: Buster Keaton per MGM. *Dur.*: 79'. *Or.*: Usa.

ENTR'ACTE (1924)

Reg., sceneg. e mont.: René Clair. *Sogg.*: Francis Picabia. *Foto.*: Jimmy Berliet. *Mus.*: Erik Satie. *Int.*: Jean Börlin (il cacciatore tirolese/il prestigiatore), Inge Friss (la ballerina), Francis Picabia (uomo che carica il cannone), Erik Satie (uomo che

carica il cannone), Marcel Duchamp (giocatore di scacchi), Man Ray (giocatore di scacchi). *Prod.*: Rolf de Maré per Les Ballets Suedois. *Dur.*: 22'. *Or.*: Francia.

FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (THE) (1921)

[I quattro cavalieri dell'Apocalisse]

Reg.: Rex Ingram. *Sogg.*: dal romanzo omonimo di Vicente Blasco Ibáñez. *Sceneg.*: June Mathis. *Foto.*: John F. Seitz. *Mont.*: Grant Whytock. *Mus.*: Louis F. Gottschalk. *Scenog.*: Joseph Calder, Amos Myers. *Int.*: Rodolfo Valentino (Julio Desnoyers), Alice Terry (Marguerite Laurier), Pomeroy Cannon (Madariaga), Josef Swickard (Marcelo Desnoyers), Brinsley Shaw (Celendonio), Alan Hale (Karl von Hartrott), Bridgetta Clark (Dona Luisa), Mabel Van Buren (Elena), Nigel de Brulier (Tchernoff), Bowditch M. Turner (Argensola), John St. Polis (Etienne Laurier), Mark Fenton (Senator Lacour), Derek Ghent (Rene Lacour), Virginia Warwick (Chichi), Stuart Holmes (il capitano von Hartrott), Jean Hersholt (il professor von Hartrott), Henry Klaus (Heinrich von Hartrott). *Prod.*: Richard A. Rowland per Metro Pictures. *Dur.*: 134'. *Or.*: Usa.

FRESHMAN (THE) (1925)

[Viva lo sport]

Reg.: Fred C. Newmeyer, Sam Taylor. *Sogg. e sceneg.*: John Grey, Sam Taylor, Tim Whelan, Ted Wilde. *Foto.*: Walter Lundin. *Mont.*: Allen McNeil. *Int.*: Harold Lloyd (Harold), Jobyna Ralston (Peggy Brooks), Benedict (il bullo del college), James Anderson (il campione del college), Joseph Harrington (il sarto del college). *Prod.*: Harold Lloyd per The Harold Lloyd Corporation. *Dur.*: 76'. *Or.*: Usa.

GENERAL (THE) (1926)

[Come vinsi la guerra]

Reg. e sceneg.: Clyde Bruckman, Buster Keaton. *Sogg.*: dal romanzo "Daring and Suffering: a History of the Great Railroad Adventure" di William Pittinger. *Foto.*: Bert Haines, Devereaux Jennings. *Mont.*: Buster Keaton, Sherman Kell. *Scenog.*: Harry Roselotte. *Int.*: Buster Keaton (Johnny Gray), Marian Mack (Annabelle Lee), Glen Cavender (il capitano Anderson), Jim Farley (il generale Thatcher), Frederick Vroom (il generale sudista), Charles Smith (il padre di Annabelle), Frank Barnes (il fratello di Annabelle), Joseph Keaton (un generale unionista), Mike Donlin (un generale unionista), Tom Nawn (un generale unionista). *Prod.*: Joseph Schenck, Buster Keaton per United Artists. *Dur.*: 70'. *Or.*: Usa.

GIRL IN EVERY PORT (A) (1928)

[Capitan Barbablù]

Reg. e sogg.: Howard Hawks. *Sceneg.*: Seton I. Miller, Sidney Lanfield, Reggie Morris. *Foto.*: Rudolph J. Bergquist, L. William O'Connell. *Mont.*: Ralph Dixon. *Scenog.*: William S. Darling, Leo Kuter. *Int.*: Victor McLaglen (Spike Madden), Robert Armstrong (Bill), Louise Brooks (Godiva), Maria Casajua (Chiquita), Myrna Loy (Jetta), Sally Rand (la ragazza di Bombay), Gladys Brockwell (Madame Flore). *Prod.*: William Fox, Howard Hawks per Fox Film. *Dur.*: 64'. *Or.*: Usa.

GIRL WHO STAYED AT HOME (THE) (1919)

[Le vestali dell'amore]

Reg.: David Wark Griffith. *Sogg.*: Stanner E. V. Taylor. *Sceneg.*: Stanner E. V. Taylor, David Wark Griffith. *Foto.*: Billy Bitzer. *Mont.*: James Smith. *Int.*: Adolphe Lestina (Monsieur Le France), Carol Dempster (Mademoiselle Blossom), Richard Barthelmess (Ralph Grey), Syn de Conde (il conte di Brissac), Robert Harron (Jim Grey), George Fawcett (il padre di Jim), Kate Bruce (la madre di Jim), Clarine Seymour (Cutie Beautiful), Tully Marshall (il vecchio amico di Cutie), David Butler (August Kent). *Prod.*: David Wark Griffith per D. W. Griffith Productions. *Dur.*: 60'. *Or.*: Usa.

GO WEST (1925)

[Io e la vacca]

Reg.: Buster Keaton. *Sogg.*: Buster Keaton, Lex Neal. *Sceneg.*: Raymond Cannon. *Foto.*: Bert Haines, Elgin Lessley. *Scenog.*: Fred Gabourie. *Int.*: Buster Keaton (Buster), Howard Truesdale (il proprietario del Diamond Bar Ranch), Kathleen Myers (la figlia del proprietario del Diamond Bar Ranch), Ray Thompson (il ranchero), Joseph Keaton, Roscoe "Fatty" Arbuckle (una donna all'emporio), Babe London (una donna all'emporio). *Prod.*: Buster Keaton, Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions/MGM. *Dur.*: 69'. *Or.*: Usa.

GOAT (THE) (1921),

[Il capro espiatorio]

Reg., sogg. e sceneg.: Buster Keaton, Malcolm St. Clair. *Foto.*: Elgin Lessley. *Int.*: Buster Keaton (Buster), Virginia Fox (la figlia del capo della polizia), Joe Roberts (il capo della polizia), Malcolm St. Clair ("Dead Shot" Dan Edward), F. Cline (il poliziotto al telefono). *Prod.*: Buster Keaton, Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions/Joseph M. Schenck Productions. *Dur.*: 27'. *Or.*: Usa.

GRANDE ILLUSION (LA) (1937)

[La grande illusione]

Reg.: Jean Renoir. *Sogg. e sceneg.*: Charles Spaak e Jean Renoir. *Foto.*: Christian Matras. *Mont.*: Marguerite Renoir, Marthe Huguet. *Mus.*: Joseph Kosma. *Scenog.*: Eugène Lourié. *Int.*: Jean Gabin (Tenente Maréchal), Dita Parlo (Elsa), Pierre Fresnay (il capitano de Boëldieu), Erich von Stroheim (il capitano von Rauffenstein), Marcel Dalio (il tenente Rosenthal), Julien Carette (Cartier), Werner Florian (il sergente Arthur). *Prod.*: Albert Pinkovitch, Frank Rollmer per Réalisations d'Art Cinématique. *Dur.*: 114'. *Or.*: Francia.

GOLD RUSH (THE) (1925)

[La febbre dell'oro]

Reg., sogg., sceneg., mont. e mus.: Charles Chaplin. *Foto.*: Roland Totheroh. *Scenog.*: Charles D. Hall. *Int.*: Charles Chaplin (il vagabondo), Georgia Hale (Georgia), Mack Swain (Big Jim McKay), Tom Murray (Black Larson), Malcolm Waite (Jack Cameron), Henry Bergman (Hank Curtis). *Prod.*: Charles Chaplin per Charles Chaplin Productions. *Dur.*: 81'. *Or.*: Usa.

GREAT DICTATOR (THE) (1940)

[Il grande dittatore]

Reg., sogg., sceneg. e mus.: Charles Chaplin. *Foto.:* Karl Struss, Roland Totheroh. *Mont.:* Willard Nico, Charles Chaplin. *Scenog.:* J. Russell Spencer. *Int.:* Charles Chaplin (Il barbiere/Adenoid Hynkel), Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Benzino Napaloni), Reginald Gardiner (Schultz), Henry Daniell (Garbitsch), Billy Gilbert (Herring), Grace Hayle (la sig.ra Napaloni). *Prod.:* Charles Chaplin per United Artists. *Dur.:* 126'. *Or.:* Usa.

GUGUSSE ET L'AUTOMATE (1897 ca.) [perduto]

Reg., sogg., foto., mont., mus. e scenog.: Georges Méliès. *Prod.:* Georges Méliès per Star Film. *Dur.:* 1'. *Or.:* Francia.

HARD LUCK (1921)

[Fortuna avversa]

Reg., sogg. e sceneg.: Buster Keaton e Edward F. Cline. *Foto.:* Elgin Lessley. *Int.:* Buster Keaton (il ragazzo), Virginia Fox (la ragazza), Joe Roberts (Lizard Lip Luke), Bull Montana (il marito di Virginia). *Prod.:* Buster Keaton, Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions/Joseph M. Schenck Productions. *Dur.:* 22'. *Or.:* Usa.

HEARTS OF THE WORLD (1918),

[Cuori del mondo]

Reg., sogg. e sceneg.: David Wark Griffith. *Foto.:* G. W. Bitzer, Alfred Machin, Hendrik Sartov. *Mont.:* James Smith, Rose Smith. *Mus.:* Carli Elinor, David Wark Griffith. *Scenog.:* Frank Wortman. *Int.:* Lillian Gish (Marie Stephenson), Robert Harron (Douglas Gordon Hamilton), Dorothy Gish (la giovane spia), Jack Cosgrave (il padre di Douglas), Kate Bruce (La madre di Douglas), Ben Alexander (il fratello minore di Douglas), Marion Emmons (il fratello maggiore di Douglas), Robert Anderson (Monsieur Cuckoo), George Fawcett (il falegname del villaggio), George Siegmann (von Strohm), Fay Holderness (l'albergatore), L. Lowry (il musicista cieco e sordo), Eugène Pouyet (un soldato), Anna May Walthall (la giovane contadina francese), George Nicholls (un sergente tedesco), Mary Gish (una profuga), Mary Hay (la ballerina), Erich von Stroheim (un soldato tedesco). *Prod.:* David Wark Griffith per Famous Players-Lasky Corporation/War Office Committee. *Dur.:* 117'. *Or.:* Gran Bretagna.

HUGO (2011)

[Hugo Cabret]

Reg.: Martin Scorsese. *Sogg.:* dal romanzo "La straordinaria invenzione di Hugo Cabret" di Brian Selznick. *Sceneg.:* John Logan. *Foto.:* Robert Richardson. *Mont.:* Thelma Schoonmaker. *Mus.:* Howard Shore. *Scenog.:* Dante Ferretti, Francesca Lo Schiavo. *Int.:* Asa Butterfield (Hugo Cabret), Chloë Grace Moretz (Isabelle), Ben Kingsley (Georges Méliès), Sacha Baron Cohen (l'ispettore Gustav), Jude Law (il padre di Hugo), Christopher Lee (Monsieur Labisse), Helen McCrory (Jeanne), Michael Stuhlbarg (René Tabard). *Prod.:* Martin Scorsese, Johnny Depp, Tim Headington, Graham King per GK Films/Infinitum Nihil. *Dur.:* 127'. *Or.:* Usa.

J'ACCUSE (1919)

[Per la patria]

Reg., sogg. e sceneg.: Abel Gance. *Foto.:* Marc Bujard, Léonce-Henri Burel, Maurice Forster. *Mont.:* Andrée Danis, Abel Gance. *Int.:* Marise Dauvray (Edith Laurin), Séverin-Mars (François Laurin), Romuald Joubé (Jean Diaz), Maxime Desjardins (Maria Lazare), Angèle Guys (Angèle). *Prod.:* Charles Pathé per Pathé. *Dur.:* 166'. *Or.:* Francia.

JOUR DE FÊTE (1949)

[Giorno di festa]

Reg.: Jacques Tati. *Sogg. e sceneg.:* Jacques Tati, Henri Marquet, René Wheeler. *Foto.:* Jacques Mercanton, Jacques Sauvageot. *Mont.:* Marcel Morreau. *Mus.:* Jean Yatove. *Scenog.:* René Moulaert. *Int.:* Jacques Tati (François), Guy Decomble (Roger), Paul Frankeur (Marcel), Santa Relli (Germaine), Maine Vallée (Jeannette), Robert Balpo (lo scudiero), Delcassan (la pettegola), Jacques Beauvais (il proprietario del caffè), Valy (Edith), Roger Rafal (il parrucchiere). *Prod.:* Fred Orain, André Paulvé per Cady Films/Panoramic Films. *Dur.:* 70'. *Or.:* Francia.

KID (THE) (1921)

[Il monello]

Reg., sogg., sceneg., foto., mont. e mus.: Charles Chaplin. *Scenog.:* Charles D. Hall. *Int.:* Charles Chaplin (il vagabondo), Edna Purviance (la ragazza madre), Jackie Coogan (il ragazzo), Henry Bergman (il guardiano del dormitorio), Tom Wilson (il poliziotto). *Prod.:* Charles Chaplin per Charles Chaplin Productions. *Dur.:* 68'. *Or.:* Usa.

LITTLE AMERICAN (THE) (1917)

Reg.: Cecile B. DeMille, Joseph Levering. *Sogg.:* Jeanie Macpherson. *Sceneg.:* Jeanie Macpherson, Cecil B. DeMille, Clarence J. Harris. *Foto.:* Alvin Wyckoff. *Mont.:* Cecile B. DeMille. *Scenog.:* Wilfred Buckland. *Int.:* Mary Pickford (Angela More), Jack Holt (Karl von Austreim), Raymond Hatton (il conte Jules de Destin), Hobart Bosworth (il colonnello tedesco), Walter Long (il capitano tedesco), James Neill (il senatore John More), Ben Alexander (Bobby More), Guy Oliver (Fredrick von Austreim), Edythe Chapman (la sig.ra. von Austreim), Lillian Leighton (la prozia di Angela). *Prod.:* Cecil B. DeMille, Mary Pickford per Mary Pickford Company. *Dur.:* 80'. *Or.:* Usa.

MECHANICAL STATUE AND THE INGENIOUS SERVANT (THE) (1907)

Reg.: James Stuart Blackton. *Prod.:* Vitagraph. *Dur.:* 7'. *Or.:* Usa.

METROPOLIS (1927)

Reg. e mont.: Fritz Lang. *Sogg. e sceneg.:* Thea von Harbou. *Foto.:* Karl Freund, Günther Rittau. *Mus.:* Gottfried Huppertz. *Scenog.:* Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht. *Int.:* Alfred Abel (Johann "Joh" Fredersen), Gustav Fröhlich (Freder Fredersen), Brigitte Helm (Maria), Rudolf Klein-Rogge (l'inventore), Fritz Rasp (lo "Smilzo"), Theodor Loos (Josaphat), Erwin Biswanger (Georgy), Heinrich George (Grot). *Prod.:* Erich Pommer per Universum Film. *Dur.:* esistono numerose

versioni del film, qui ci riferiamo al risultato dell'ultimo restauro ad opera della Fondazione Murnau (2010) della durata di 153'. *Or.*: Germania.

MODERN TIMES (1936)

[Tempi Moderni]

Reg., sogg., sceneg., mont. e mus.: Charles Chaplin. *Foto.*: Roland Totheroh, Ira Morgan. *Scenog.*: Charles D. Hall, Russel Spencer. *Int.*: Charles Chaplin (l'operaio), Paulette Goddard (la ragazza), Stanley J. Sanford (Big Bill), Henry Bergman (il proprietario del ristorante), Chester Conklin (il meccanico), Hank Mann (un ladro), Louis Natheaux (un ladro), Stanley Blystone (lo sceriffo), Allan Garcia (il padrone della fabbrica), Sam Stein (il capo reparto), Juana Sutton (la donna dalla gonna con bottoni). *Prod.*: Charles Chaplin per Charles Chaplin Productions. *Dur.*: 87'. *Or.*: Usa.

THE NAVIGATOR (1924)

[Il navigatore]

Reg.: Buster Keaton, Donald Crisp. *Sogg. e sceneg.*: Jean Havez, Clyde Bruckman, Joseph Mitchell. *Foto.*: Byron Houck, Elgin Lessley. *Mont.*: Buster Keaton. *Int.*: Buster Keaton (Rollo Treadway), Kathryn McGuire (Betsy O'Brien), Frederick Vroom (John O'Brien), Clarence Burton (una spia), H.N. Clugston (una spia), Noble Johnson (il capo dei cannibali). *Prod.*: Buster Keaton per Buster Keaton Productions. *Dur.*: 59'. *Or.*: Usa.

NEIGHBORS (1920)

[I vicini]

Reg. e sceneg.: Buster Keaton, Eddie Cline. *Sogg.*: Buster Keaton. *Foto.*: Elgin Lessley. *Int.*: Buster Keaton (il ragazzo), Virginia Fox (la ragazza), Joe Roberts (il padre della ragazza), Joe Keaton (il padre del ragazzo), Edward F. Cline (il poliziotto), James Duffy (il giudice). *Prod.*: Joseph M. Schenck per Joseph M. Schenck Productions. *Dur.*: 18'. *Or.*: Usa.

NINE AND THREE-FIFTHS SECONDS (1925)

Reg.: Lloyd B. Carleton. *Sogg. e sceneg.*: Roy Clements. *Foto.*: Edward Henderson, Gordon Pollock. *Int.*: Charles Paddock (Charles Raymond), Helen Ferguson (Mary Bowser), George Fawcett (Jasper Raymond), Jack Giddings (Walter Raymond), Peggy Schaffer (Lucille Pringle), G. Raymond Nye (Link Edwards). *Prod.*: A.G. Steen. *Dur.*: 60' ca.. *Or.*: Usa.

OLYMPIA (1938)

Reg., sogg. e mont.: Leni Riefenstahl. *Foto.*: Andor Von Barsy. *Mus.*: Herbert Windt, Walter Gronostay. *Scenog.*: Robert Herlth. *Int.*: Adolf Hitler (se stesso), Jesse Owens (se stesso), Luz Long (se stesso), Spiridon Louis (se stesso). *Prod.*: Leni Riefenstahl per Olympia Film GmbH. *Dur.*: 217'. *Or.*: Germania.

OUR HOSPITALITY (1923)

[La legge dell'ospitalità, conosciuto anche con il titolo *Accidenti che ospitalità!*]

Reg.: Buster Keaton, John G. Blystone. *Sogg. e sceneg.*: Jean C. Havez, Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell. *Foto.*: Gordon Jennings, Elgin Lessley. *Scenog.*: Fred

Gabourie. *Int.*: Buster Keaton (Willia McCay), Joe Roberts (Joseph Canfield), Natalie Talmadge (la ragazza), Ralph Bushman (il figlio di Canfield), Craig Ward (l'altro figlio di Canfield). *Prod.*: Joseph M. Schenck per Joseph M. Schenck Productions. *Dur.*: 73'. *Or.*: Usa.

PACK UP YOUR TROUBLES (1932)

[Il compagno B, *conosciuto anche con il titolo* Conoscete Mr. Smith?]

Reg.: George Marshall, Raymond McCarey. *Sogg. e sceneg.*: Stan Laurel, Raymond McCarey, H.M. Walker. *Foto.*: Art Lloyd. *Mont.*: Richard C. Currier. *Mus.*: Marvin Hatley. *Int.*: Stan Laurel (Stan), Oliver Hardy (Ollie), Donald Dillaway (Bill "Eddie" Smith), Jacquie Lyn (la bambina), Richard Tucker (il sig. Smith), Mary Carr (la badante), James Finlayson (il generale), Charles Middleton (l'assistente sociale), Rychard Cramer (lo zio Jack), Billy Gilbert (il sig. Hathaway), George Marshall (Pierre). *Prod.*: Hal Roach per Hal Roach Studios/MGM. *Dur.*: 65'. *Or.*: Usa.

PARADE (1974)

[Il circo di Tati]

Reg., sogg. e sceneg.: Jacques Tati. *Foto.*: Jean Badal, Gunnar Fischer. *Mont.*: Aline Asséo, Per Carleson, Siv Lundgren, Jonny Mair, Sophie Tatischeff. *Mus.*: Charles Dumont. *Scenog.*: Ulla Malmer-Lagerkvist, François Bronett. *Int.*: Jacques Tati (se stesso), Karl Kossmayer (se stesso), Pierre Bamma (se stesso), Michèle Brabo (se stesso), Pia Colombo (se stessa), Johnny Lonn (se stesso). *Prod.*: Jacques Tati, Louis Dolivet per Gray-films/Sveriges Radio. *Dur.*: 84'. *Or.*: Francia/Svezia.

PARIS QUI DORT (1925)

[Parigi che dorme]

Reg., sogg., sceneg. e mont.: René Clair. *Foto.*: Maurice Desfassiaux, Paul Guichard. *Mus.*: Jean Wiener. *Scenog.*: André Foy. *Int.*: Henri Rollan (Albert), Charles Martinelli (lo scienziato pazzo), Albert Préjean (il pilota), Madeleine Rodrigue (Hesta), Myla Seller (la nipote dello scienziato), Antoine Stacquet (il miliardario). *Prod.*: Henry Diamant-Berger per Films Diamant. *Dur.*: 35'. *Or.*: Francia.

PAURA DEGLI AEROMOBILI NEMICI (LA) (1915)

Reg., sogg. e sceneg.: André Deed. *Foto.*: Segundo de Chomón. *Int.*: André Deed (Cretinetti), Léonie Laporte (Dulcinea), Felice Minotti (l'autista). *Prod.*: Giovanni Pastrone per Itala Film. *Dur.*: 15'. *Or.*: Italia.

PLAYTIME (1967)

[Tempo di divertimento]

Reg. e sogg.: Jacques Tati. *Sceneg.*: Jacques Tati, Jacques Lagrange, Art Buchwald. *Foto.*: Jean Badal, Andréas Winding. *Mont.*: Gérard Pollicand. *Mus.*: Francis Lemarque. *Scenog.*: Eugène Roman. *Int.*: Jacques Tati (Monsieur Hulot), Barbara Dennek (la giovane turista), Jack Gautier (la guida), Henri Piccoli (il gentiluomo importante), Léon Doyen (l'addetto alla porta), Billy Kearns (l'uomo d'affari americano), Georges Faye (l'architetto). *Prod.*: Bernard Maurice, René Silvera per Jolly Film/Specta Films. *Dur.*: 126'. *Or.*: Francia/Italia.

POCHOZDENIJA OKTJABRINY (1924) [perduto]

[Le avventure di Ottobrina]

Reg., sogg. e sceneg.: Grigorij M. Kozincev, Leonid Trauberg. *Int.:* Z. Tarakovskaja, E. Kemejo, S. Martinson. *Prod.:* Grigorij M. Kozincev e Leonid Trauberg per Sevzapkino/FEKS-Film. *Dur.:* 36' ca.. *Or.:* Urss.

PRIVATE PEAT (1918)

Reg.: Edward José. *Sogg.:* dal romanzo omonimo di Harold R. Peat. *Sceneg.:* Charles E. Whittaker. *Foto.:* Hal Young. *Int.:* Harold R. Peat (se stesso), Miriam Fouch (la sig.ra Mary Peat), William Sorelle (Old Bill). *Prod.:* Adolph Zukor per Famous Players-Lasky Corporation. *Dur.:* 50'. *Or.:* Usa.

RINK (THE) (1916)

[Charlot al pattinaggio]

Reg., sogg., mont. e mus.: Charles Chaplin. *Sceneg.:* Charles Chaplin, Vincent Bryan. *Foto.:* Roland Totheroh. *Int.:* Charles Chaplin (il cameriere pattinatore), Eric Campbell (Mr. Stout), Henry Bergman (Mrs. Stout), Edna Purviance (la ragazza), James T. Kelley (il padre della ragazza), Frank J. Coleman (il direttore del ristorante), John Rand (un cameriere). *Prod.:* Charles Chaplin per Lone Star Corporation/Mutual Film. *Dur.:* 30'. *Or.:* Usa.

SAFETY LAST (1923)

[Preferisco l'ascensore!]

Reg.: Fred C. Newmeyer, Sam Taylor. *Sogg. e sceneg.:* Hal Roach, Sam Taylor, Tim Whelan, H. M. Walker, Jean C. Havez, Harold Lloyd. *Foto.:* Walter Lundin. *Mont.:* Thomas J. Crizer. *Int.:* Harold Lloyd (Harold), Mildred Davis (la ragazza), Bill Strother (l'amico di Harold), Noah Young (il poliziotto), Westcott Clarke (Mr. Stubbs). *Prod.:* Hal Roach per Hal Roach Studios. *Dur.:* 73'. *Or.:* Usa.

STAČKA (1925)

[Sciopero!]

Reg. e mont.: Sergej M. Ėjzenštejn. *Sogg. e sceneg.:* Valerij Pletnëv, Sergej M. Ėjzenštejn, Ilja Kravčunovskij, Grigorij Aleksandrov (il gruppo Proletkul't). *Foto.:* Eduard Tissé. *Mus.:* Sergej Prokof'ev. *Scenog.:* Vasilij Rachal's. *Int.:* Ivan Kljukvin (l'attivista rivoluzionario), Aleksandr Antonov (il membro del comitato di sciopero), Grigorij Aleksandrov (il capo reparto), Michail Gomorov (l'operaio), Maksim Štrauch (la spia). *Prod.:* Boris Mikhin per Goskino Studio/Proletkul't. *Dur.:* 82'. *Or.:* Urss.

SHERLOCK JR. (1924)

[La palla n. 13, conosciuto anche con il titolo Calma, signori miei!]

Reg.: Buster Keaton, Clyde Bruckman, Roscoe "Fatty" Arbuckle. *Sogg. e sceneg.:* Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell, Clyde Bruckman. *Foto.:* Byron Houck, Elgin Lessley. *Mont.:* Buster Keaton. *Scenog.:* Fred Gabourie. *Int.:* Buster Keaton (il proiezionista), Kathryn McGuire (la ragazza), Joe Keaton (il padre della ragazza), Erwin Connelly (il ladro), Ward Crane (lo "sceicco"), Ford West (il gestore del cinema). *Prod.:* Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions/Joseph M. Schenck Productions. *Dur.:* 44'. *Or.:* Usa.

SHOULDER ARMS (1918)

[Charlot soldato]

Reg., sogg., sceneg. e montaggio: Charles Chaplin. *Foto.:* Roland Totheroh. *Scenog.:* Charles D. Hall. *Int.:* Charles Chaplin (la recluta), Sydney Chaplin (il sergente americano/il Kaiser), Edna Purviance (la ragazza francese), Henry Bergman (il sergente tedesco/il maresciallo tedesco), Jack Wilson (il principe tedesco), Tom Wilson (il sergente istruttore), Loyal Underwood (il comandante tedesco), Albert Austin (un soldato americano/un soldato tedesco/l'autista del Kaiser). *Prod.:* Charles Chaplin per Charles Chaplin Productions. *Dur.:* 41'. *Or.:* Usa.

SOIGNE TON GAUCHE (1936)

[Cura il tuo sinistro]

Reg., foto. e mont.: René Clément. *Sogg.:* Jacques Tati. *Sceneg.:* Jacques Tati, Jean-Marie Huard. *Mus.:* Jean Yatove. *Int.:* Jacques Tati (Roger Max), Martel (il postino), Louis Robur (il pugile). *Prod.:* Fred Orain per Cady Films. *Dur.:* 13'. *Or.:* Francia.

SPEEDY (1928)

[A rotta di collo]

Reg.: Ted Wilde. *Sogg. e sceneg.:* Howard Emmett Rogers, J.A. Howe, John Grey e Lex Neal. *Foto.:* Walter Lundin. *Mont.:* Carl Himm. *Scenog.:* Liell K. Vedder. *Int.:* Harold Lloyd (Harold "Speedy" Swift), Ann Christy (Jane Dillon), Bert Woodruff (Pop Dillon). *Prod.:* Harold Lloyd per The Harold Lloyd Corporation. *Dur.:* 86'. *Or.:* Usa.

SWEENEY TODD: THE DEMON BARBER OF FLEET STREET (2007)

[Sweeney Todd: Il diabolico barbiere di Fleet Street]

Reg.: Tim Burton. *Sogg.:* dal musical omonimo di Stephen Sondheim e Hugh Wheeler. *Sceneg.:* John Logan. *Foto.:* Dariusz Wolski. *Mont.:* Chris Lebenzon. *Mus.:* Stephen Sondheim. *Scenog.:* Dante Ferretti, Francesca Lo Schiavo. *Int.:* Johnny Depp (Benjamin Barker), Helena Bonham Carter (la sig.ra Nellie Lovett), Alan Rickman (il giudice Turpin), Timothy Spall (il messo Bamford), Sacha Baron Cohen (Adolfo Pirelli), Laura Michelle Kelly (Lucy Barker), Jamie Campbell Bower (Anthony Hope), Jayne Wisener (Johanna Barker), Ed Sanders (Tobias Ragg), Philip Philmar (Jonas Fogg). *Prod.:* Walter F. Parkes, Laurie MacDonald, Richard D. Zanuck, John Logan per DreamWorks Pictures/Warner Bros. Pictures/Parkes-MacDonald Productions/The Zanuck Company/Film IT. *Dur.:* 116'. *Or.:* Usa/Gran Bretagna.

UOMO MECCANICO (L'), (1921)

Reg., sogg. e sceneg.: André Deed. *Foto.:* Alberto Chentrens. *Int.:* André Deed (Modestino D'Ara detto Saltarello), Valentina Frascaroli (Margherita Donadieff detta Mado), Matilde Lambert (Elena D'Ara), Gabriel Moreau (Professor D'Ara), Ferdinando Vivas-May (Ramberti). *Prod.:* Società Anonima Milano Films. *Dur.:* 60' [26' restanti], *Or.:* Italia.

VACANCES DE MONSIEUR HULOT (LES) (1953)

[Le vacanze di Monsieur Hulot]

Reg.: Jacques Tati. *Sogg. e sceneg.*: Jacques Tati, Henri Marquet, Pierre Aubert, Jacques Lagrange. *Foto.*: Jacques Mercanton, Jean Mousselle. *Mont.*: Suzanne Baron, Charles Bretonneiche, Jacques Grassi. *Mus.*: Alain Romans. *Scenog.*: Henri Schmitt, Roger Briaucourt. *Int.*: Jacques Tati (Monsieur Hulot), Nathalie Pascaud (Martine), Louis Perrault (Monsieur Fred), Michèle Rolla (la zia di Martine), André Dubois (il comandante), Suzy Willy (la moglie del comandante), Valentine Camax (la sig.ra inglese), Lucien Frégis (l'albergatore), Raymond Carl (il cameriere). *Prod.*: Jacques Tati e Fred Orain per Discina Film/Cady Films/Specta Films. *Dur.*: 96'. *Or.*: Francia.

VOYAGE IMAGINAIRE (LE) (1926)

[Il viaggio immaginario]

Reg., sogg., sceneg. e mont.: René Clair. *Foto.*: Jimmy Berliet, Amédée Morrin. *Int.*: Dolly Davis (Lucie), Jean Börlin (Jean), Albert Préjean (Albert), Jim Gérald (Auguste), Paul Ollivier (il direttore della banca), Maurice Schutz (la chiromante). *Prod.*: Georges Loureau. *Dur.*: 80'. *Or.*: Francia.

WESTFRONT 1918 (1930)

[Westfront]

Reg.: Georg Wilhelm Pabst. *Sogg.*: dal romanzo "Vier von der Infanterie" di Ernst Johannsen. *Sceneg.*: Ladislaus Vajda, Peter-Martin Lampel. *Foto.*: Charles Métain, Fritz Arno Wagner. *Mont.*: W. L. Bagier, Jean Oser, Marc Sorkin. *Mus.*: Alexander Laszlo. *Scenog.*: Ernö Metzner. *Int.*: Fritz Kampers (il bavarese), Gustav Diessl (Karl), Hans-Joachim Moebis (lo studente), Claus Clausen (il tenente), Jackie Monnier (Yvette), Hanna Hoessrich (la moglie di Karl), Else Heller (la madre di Karl), Carl Balhaus (il macellaio). *Prod.*: Seymour Nebenzal per Bavaria Film/Nero-Film AG. *Dur.*: 96'. *Or.*: Germania.

WIZARD OF OZ (THE) (1939)

[Il mago di Oz]

Reg.: Victor Fleming. *Sogg.*: dal romanzo "Il meraviglioso mago di Oz" di Lyman Frank Baum. *Sceneg.*: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf. *Foto.*: Harold Rosson. *Mont.*: Blanche Sewell. *Mus.*: Harold Arlen, Herbert Stothart. *Scenog.*: Noel Langley. *Int.*: Judy Garland (Dorothy Gale), Frank Morgan (il prof. Meraviglia/il portiere della città di Smeraldo/l'autista/la guardia del mago di Oz/il mago di Oz), Ray Bolger (Hunk/lo spaventapasseri), Jack Haley (Hickory/l'uomo di latta), Bert Lahr (Zeke/il leone), Margaret Hamilton (Almira Gulch/la strega dell'Ovest/la strega dell'Est) Billie Burke (Glinda/La strega del Nord), Clara Blandick (la zia Emma), Charley Grapewin (lo zio Henry). *Prod.*: Mervyn LeRoy per MGM. *Dur.*: 101'. *Or.*: Usa.

WOMANHOOD, THE GLORY OF THE NATION (1917)

Reg.: William P.S. Earle, James Stuart Blackton. *Sogg.*: James Stuart Blackton, Cyrus Townsend Brady. *Sceneg.*: Helmer Walton Bergman. *Foto.*: Clark R. Nickerson. *Mont.*: Albert J. Ohlson. *Scenog.*: Ferdinand P. Earle. *Int.*: Alice Joyce (Mary Ward), Harry T. Morey (Paul Strong), Naomi Childers (Jane Strong), Joseph Kil-

gour (il maresciallo Dario), Walter McGrail (il conte Dario), Mary Maurice (Julia Strong), James Morrison (Philip Ward), Peggy Hyland (Alice Renfrow), Templar Saxe (Baron Reyva), Bobby Connolly (il ragazzo), Edward Elkas (Ortos), Bernard Siegel (Carl). *Prod.*: James Stuart Blackton, Albert E. Smith per Vitagraph. *Dur.*: 70'. *Or.*: Usa.