

Alberto Scandola

La recitazione 'invisibile'. Modelli di performance nel cinema classico hollywoodiano

Kim Novak era arrivata sul set di *Vertigo* con la testa piena di idee che sfortunatamente mi era impossibile condividere. Le ho fatto capire che la storia del nostro film mi interessava molto meno dell'effetto finale, visivo, dell'attore sullo schermo una volta terminato il film.¹

Un «effetto visivo». Questo è stato - e probabilmente ancora sarà - il destino della performance dell'attore cinematografico, presenza bidimensionale di un'assenza che, pur alimentando la proiezione dei sogni dello spettatore, sulla superficie dell'inquadratura resta sempre segno tra altri segni, materiale da plasmare, composizione grafica. Se il cinema «sostituisce al nostro sguardo un mondo che si accorda ai nostri desideri»,² l'attore è da sempre il viatico privilegiato per l'accesso a questo mondo. E ciò non solo grazie alla sua capacità di 'nascondersi' nel personaggio, ma anche in virtù di quella misteriosa relazione tra corpo e cinepresa che molti cineasti, da Ingmar Bergman a Orson Welles, hanno cercato di illustrare: «la cinepresa si innamora dei veri attori cinematografici, mentre ne detesta altri che a teatro possono essere molto efficaci. Possono agitarsi quanto vogliono, per quanto siano geniali, ma è come se non piacersero alla macchina da presa [...]. È un vero mistero, ma è così»³.

In questo saggio mi concentrerò su una delle questioni più sfuggenti nella vastissima letteratura sul cinema classico hollywoodiano, ovvero il ruolo dell'attore/divo nel rigido sistema di convenzioni che, all'interno dello Studio System, regola la configurazione visiva e la struttura narrativa di un film.

Quando si parla di recitazione hollywoodiana, si fa di solito riferimento a due tendenze performative apparentemente contraddittorie: la ricerca di verità promossa dall'adozione del Metodo Stanislavskij, evidente soprattutto nella produzione degli anni cinquanta e sessanta, e il minimalismo *underacting* tipico di quel cinema cosiddetto 'classico', che vive la sua età aurea negli anni

¹ A. Hitchcock in P. Bertetto, *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*, Minimum Fax, Roma, 2005, p. 326.

² Così recita la voce over di Jean-Luc Godard nei titoli di testa di *Le mépris* (*Il disprezzo*, 1963). La citazione, attribuita dal regista ad André Bazin, appartiene invece a Michel Mourlet.

³ I. Bergman in O. Assayas, S. Bjorkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, tr. it. Torino, Lindau 1994, p. 14. A proposito di Harriet Andersson, giovanissima protagonista di *Sommaren med Monika* (*Monica e il desiderio*, 1953), Bergman dice: «La macchina da presa si innamora di quella ragazza: lei ha una storia d'amore con la macchina da presa».

trenta e quaranta ed è fondato su principi quali la trasparenza del senso e la leggibilità della storia, articolata secondo strutture narrative tanto schematiche quanto universali.⁴ Ha ragione Veronica Pravadelli: quella di *classicità* resta una delle definizioni più «problematiche» nel campo degli studi cinematografici, poiché «non c'è soltanto lo *stile classico*, ma anche molti *studio styles*»,⁵ e ogni studio evidenzia determinati stili di regia e stili di performance.

Essenziale alla nozione stessa di classicità è il processo di identificazione spettatoriale, coinvolgimento che dipende in egual misura dall'immaginario evocato dai personaggi⁶ e dalle forme narrative utilizzate. Per collocare lo spettatore al centro di un mondo che si offre come trasfigurazione spettacolare del reale, infatti, l'istanza narrante deve nascondere i codici del dispositivo: «il mondo intero, visto e rappresentato in tal modo, viene ad assumere il carattere enigmatico e sfuggente dell'allucinazione e del sogno»⁷. Assieme al montaggio, anche la recitazione dovrebbe apparire in qualche modo invisibile. L'identificazione spettatoriale nelle qualità divine della star, e la successiva aderenza alla mitopoiesi forgiata dallo Studio, sarà completa solo se nessuna barriera separerà il divo dal personaggio. La star non recita la parte del soldato coraggioso o della *femme fatale*. La star, nell'immaginario collettivo, 'è' un soldato coraggioso o una *femme fatale*. L'attore, in altre parole, dovrà far apparire naturale qualsiasi gesto, movenza o azione. Solo in questo modo il mondo fittizio della diegesi si accorderà ai desideri del pubblico.

A differenza dell'interprete educato all'Actors Studio, che rivive e rende presenti emozioni privatissime, la star del cinema classico non (ri)viverebbe nulla. Semplicemente, imiterebbe le emozioni del personaggio.⁸ Emozioni che spesso rinviano a un destino non individuale, come quello dei caratteri elaborati secondo il Metodo, ma universale. John Wayne o Gary Cooper – per citare due divi esemplari di questa recitazione 'invisibile' – incarnano personaggi che appaiono eroici in quanto «estensione di un ruolo e di un ordine fuori del tempo, degli stati sociali, culturali; l'ordine del Bene e di tutte

⁴ Non c'è film hollywoodiano classico che non segua la struttura in tre atti di derivazione aristotelica, evidenziata, tra gli altri, da Syd Field (S. Field, *La sceneggiatura. Il film sulla carta*, tr. it. Lupetti, Milano, 1991). Sulle convenzioni narrative e sugli stilemi del cinema classico hollywoodiano si vedano in particolare R. Altman, *Film/Genere*, Vita&Pensiero, Milano, 2004; D. Bordwell, J. Steiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985; *Studi Americani*, a cura di V. Zagarrò, Venezia, Marsilio 1994.

⁵ V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico hollywoodiano*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 10.

⁶ «Forma d'intrattenimento dominante, il cinema dà espressione e contemporaneamente forma il soggetto spettatoriale, che in sala vive in modo più intenso e strutturato modelli esistenziali e percorsi possibili della propria identità» (V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 12).

⁷ M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna, 1996, p. 14.

⁸ Per un approfondimento sulla recitazione nella Hollywood classica rinvio a C. Baron, *Crafting film performances. Acting in the Hollywood studio era*, in A. Lovell, K. Främer (ed.), *Screen Acting*, Routledge, London & New York, 1999, pp. 31-45.

le sue specificazioni».⁹

Se sulla recitazione del Metodo, che nei casi più manierati si è tradotta in *overacting*, molto si è scritto,¹⁰ poco è stata indagata l'arte della naturalezza, e questo anche in virtù della sua misteriosa trasparenza. Celebre è il caso della presunta limitatezza espressiva di Gary Cooper: «Lo vedevi lavorare sul set [...]. Praticamente sembrava che non ci fosse. E poi vedevi i giornalieri, e riempiva lo schermo».¹¹ Come ha osservato Jacqueline Nacache, però, dietro l'apparente disinvoltura di star come Clark Gable, James Stewart o Humphrey Bogart – che si divertiva a dichiarare di non avere che «cinque espressioni» – si nasconde un elaboratissimo lavoro di imitazione costruito sull'attenuazione di tutti quei cliché espressivi che, ad esempio, aveva caratterizzato lo stile performativo dei primissimi anni del cinema, in particolare in Italia.¹² Non è un caso che proprio a Hollywood, dove l'attore è merce,¹³ si lavori sin a partire dagli anni dieci a una definizione della recitazione cinematografica, fondata su un calibrato contenimento dell'espressione, tanto nella gestualità quanto nella mimica facciale. Tale 'azzeramento' espressivo è talvolta motivato dal semplice fatto che l'attore non conosce né la psicologia né il destino del suo personaggio. Alcuni tra i più celebri divi di Hollywood – penso in particolare al Bogart di *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)¹⁴ – raccontano di aver effettuato determinati gesti senza sapere assolutamente quale conseguenza narrativa questi avrebbero avuto all'interno del *découpage*. Proprio la frammentazione imposta dal lavoro sul set renderebbe vano, secondo Benjamin, ogni tentativo di immedesimazione nel personaggio:

⁹ L. Quaresima, *Mae, Greta, Marlene, Rita, Marilyn e le altre*, «Cinema e cinema», anno 8, n. 27/28, aprile-settembre 1981, p. 6.

¹⁰ Penso soprattutto a S. Vineberg, *Method Actors. Three generations of an American Acting Style*, Schirmer Books, New York, 1991; R. A. Blum, *American Film Acting. The Stanislavski Heritage*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984; M. Pierini, *Attori e metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean e Marilyn Monroe*, Zona, Arezzo, 2006.

¹¹ O. Welles, P. Bogdanovich, *Io Orson Welles*, tr. it. Baldini e Castoldi, Milano, 1996, pp. 48-49. Su Gary Cooper si veda l'attento studio di Mariapaola Pierini: *Gary Cooper. Il cinema dei divi, l'America degli eroi*, Recco, Le Mani, 2010.

¹² Cfr. J. Nacache, *L'attore cinematografico*, tr. It, Negretto, Mantova, 2012. Sui cliché dell'attore dei primordi si veda C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema e televisione*, Marsilio, Venezia, 2006, p. 46.

¹³ Le star sono considerate elementi essenziali dell'economia hollywoodiana in quanto rappresentano sia una forma di capitale nelle mani delle *majors*, sia una forma di garanzia a fronte di una perdita sull'investimento. Oltre ad agire sulla «qualità» del film che interpretano, le star organizzano il mercato e contribuiscono a stabilizzare la risposta del pubblico (Cfr. R. Dyer, *Star*, tr. it. Kaplan, Torino, 2003, pp. 16-18).

¹⁴ Come ricorda James Naremore, «Curtiz inquadrò Bogart in primo piano dicendogli di guardare alla sua sinistra e fare un cenno con il capo. Bogart eseguì senza sapere cosa quel gesto avrebbe significato. Solo quando vide il film finito l'attore comprese che quel cenno simboleggiava un momento di svolta per il personaggio: era il segnale con cui Rick ordinava all'orchestra di attaccare la *Marsigliese*» (J. Naremore, *Acting in cinema*, University of California Press, Berkeley, 1988, p. 24. Nostra traduzione).

L'attore che agisce sul palcoscenico si identifica in una parte. Ciò è spessissimo negato all'interprete cinematografico. La sua prestazione non è mai unitaria, bensì è composta da numerose singole prestazioni. [...] Nulla mostra in modo più drastico come l'arte sia sfuggita al regno della *bella apparenza*, cioè a quel regno che per tanto tempo è stato considerato come l'unico in cui essa potesse fiorire.¹⁵

Mentre in Italia, come ha dimostrato Cristina Jandelli, l'arte drammatica resta ancorata alla tradizione latina, carica di scompostezza motoria e di retorica gestuale,¹⁶ negli Usa l'impatto di star dislocate come Sessue Hayakawa (*The Cheat, I prevaricatori*, di Cecil De Mille, 1915) e soprattutto il lavoro di sottrazione compiuto da David Griffith sulla *palette* espressiva dei suoi attori – Lillian Gish in primis – contribuiscono a creare le premesse per un nuovo stile di recitazione. In luogo dell'esuberanza teatrale, la rigidità della maschera; in luogo della mimica, la micromimica. Si pensi solamente alla precisione quasi naturalistica con cui, in *Camille (La signora delle Camelie)*, di Ray C. Smallwood, (1921) o in *The Four Horsemen of The Apocalypse (I quattro cavalieri dell'apocalisse)*, di Rex Ingram, (1921), un divo come Rodolfo Valentino affina gesti e movenze avvicinando il proprio registro espressivo alla mimesi del quotidiano.¹⁷ Ha ragione Jacqueline Nacache:

La naturalezza [...] non è ciò che confonde l'attore cinematografico con l'attore di teatro realista, ma ciò che lo distingue più fortemente. Essa è il contrario della «presenza» teatrale (che permette ad un attore di teatro di essere percepito *da lontano*, in un raggio che comprende e va oltre le sue azioni di recitazione) e potrebbe rivendicare una parentela solo con il dispositivo intimista del *Kammerspiel*. [...] Essere naturali, al cinema, è innanzitutto dimenticare o far finta di dimenticare la pesante organizzazione del set.¹⁸

La questione è complessa, perché alcuni generi come il mélo sembrano invece richiedere una forte 'presenza' dell'attore e tollerare un registro interpretativo che spesso sfiora l'*overacting*. Penso ad esempio allo stile enfatico adottato da Jennifer Jones nel finale di *Duel in the Sun (Duello al sole)*, di King Vidor, (1946).¹⁹ Ma la naturalezza, come abbiamo visto, non fa parte nemmeno del progetto estetico di Hitchcock, che talvolta sembra invitare l'attore a «minare nel profondo l'ipotesi di una rappresentazione mimetica o naturalistica della

¹⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (1955) tr. it. Einaudi, Torino, 1966, p. 33.

¹⁶ Cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo, 2006.

¹⁷ M. Pierini, *Recitazione 'promiscua' e laicizzazione del divo*, in *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura e società tra Italia e Stati Uniti negli anni venti*, a cura di S. Alovio, G. Carluccio, Kaplan, Torino, 2010, pp. 357-360

¹⁸ J. Nacache, *L'attore cinematografico*, cit., p. 61.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=J7qGqSto5Vg>. Su questa performance di Jennifer Jones e sulla dialettica tra *overacting* e *underacting* rimando a Luc Moullet, *Surjeu et sousjeu*, in G.-D. Farcy, R. Prédal (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, L'Entretemps Editions, Saint-Jean-de-Védas, 2001, pp. 245-247.

sfera affettivo-psicologica»²⁰: mi riferisco al lavoro compiuto sul corpo astratto di Cary Grant in *North by Northwest* (*Intrigo internazionale*, 1959).

Pur nella sua volontà di trasparenza, inoltre, la recitazione cosiddetta 'naturale' presenta anche molti punti in comune con la tecnica del Metodo, finalizzata, almeno negli insegnamenti di Lee Strasberg, a una resa naturalistica della rappresentazione. L'adesione al personaggio e l'autenticità nell'espressione, infatti, sono stilemi riscontrabili anche nelle performance di attori come Spencer Tracy o John Wayne, appartenenti alla generazione precedente quella degli allievi dell'Actors Studio (Marlon Brando, James Dean, Paul Newman). Come ha osservato Mariapaola Pierini, però, il Naturalismo è una categoria estetica multiforme e la fisicità manierata della recitazione del Metodo è solo una delle sue infinite interpretazioni.²¹

Ricapitoliamo. Affinché la partecipazione emotiva dello spettatore alla finzione sia completa, la recitazione deve somigliare alla vita e l'attore al personaggio. «La gente dice che nella vita sono come nei film - amava ripetere Jean Gabin -, ed è per questo che mi vuole bene». Sull'affinità morfologica tra interprete e personaggio, i cui tratti fisiognomici devono in qualche modo rivelare aspetti della psicologia e del carattere, si fonda il principio del *typecasting*, forse il vero filo rosso che attraversa senza soluzione di continuità le diverse tendenze performative del primo secolo di cinema. Fritz Lang ne è convinto: «L'attore americano, che non recita altro che se stesso, finché interpreta se stesso è assolutamente perfetto, ma fallisce del tutto non appena cerca di uscire dal contesto che gli è familiare».²²

Che cosa vuol dire «interpretare se stessi»? Reiterare di film in film il medesimo registro espressivo oppure non fare nulla di diverso rispetto a ciò che il pubblico si aspetta dall'unione simbiotica che il divo stabilisce con i 'suoi' personaggi? Senza nulla togliere al mestiere del cineasta tedesco, il canone della «familiarità» dell'attore con il personaggio è uno dei fondamenti del sistema teorico di Béla Balázs, che già all'inizio degli anni venti individua nel casting il momento fondamentale del lavoro con l'attore:

A teatro i personaggi si caratterizzano per se stessi e reciprocamente attraverso le loro parole. Al cinema, invece, è il *loro aspetto* che fin dal primo momento determina per noi il loro carattere. Il regista cinematografico non deve scegliere un interprete, bensì il personaggio stesso, ed è il regista con la sua scelta a creare le figure. Esse appariranno al pubblico così come egli se le immagina; il pubblico non ha alcuna possibilità di controllo o di paragone.²³

Il ragionamento di Balázs è molto chiaro. Poiché il cinema, a differenza del teatro, svela mediante il primo piano ogni mascheramento o artificio,

²⁰ G. Carluccio, *Ritratto dell'artista da saltimbanco. Facial expressions e attrazioni diverse in North by Northwest*, in *Cary Grant. L'attore, il mito*, a cura di G. Alonge, G. Carluccio, Marsilio 2006, p. 143.

²¹ Cfr. M. Pierini, *Attori e metodo*, cit., p. 13.

²² F. Lang in P. Bertetto, *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*, cit., p. 323.

²³ B. Balázs, *L'uomo visibile*, (1924), tr. it. Lindau, Torino, 2008, p. 155.

l'interpretazione di un determinato personaggio dovrà essere facilitata mediante la scelta di un attore che, possedendo in partenza i tratti fisici del personaggio, possa «concentrarsi completamente e con naturalezza sugli elementi individuali». E per fare questo, spesso, la voce non serve: basta il volto.

Data l'impossibilità di esaurire l'argomento in questa sede, ho individuato alcuni modelli di performance esemplari della trasparenza del segno attoriale nella Hollywood classica. Oggetto della mia indagine saranno lo stile della Factory di David Griffith - primo tentativo di elaborare i codici di una recitazione invisibile - e, in qualità di *case study*, due figure divistiche non occasionali, ma emblematiche delle diverse articolazioni che la dialettica attore/divo ha rivestito nel periodo aureo del cinema hollywoodiano: Greta Garbo e Ingrid Bergman.

«We didn't need dialogues»: da Theda Bara a Mae Marsh

«*Still wonderful, isn't it? And no dialogues. We didnt'need dialogues. We had faces*».²⁴ Così Gloria Swanson, nei panni della dimenticata star del muto Norma Desmond, commenta le immagini del suo tempo perduto²⁵ e rivendica al cospetto dello squattrinato sceneggiatore Gillis (William Holden) la potenza fascinosa di cui lo Studio System investiva il volto dell'attore prima dell'avvento del sonoro. A distanza di più sessant'anni, *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto, di Billy Wilder, 1951) resta una delle riflessioni più amare e illuminanti sulle drammatiche conseguenze che la rivoluzione del «film parlante»²⁶ ebbe su un'intera generazione di attori. Attori che però, è bene ricordarlo, non erano assolutamente muti. Un'attenta analisi della recitazione degli anni dieci o venti rivela come in realtà, fatta eccezione per alcuni generi come lo *slapstick*, agli interpreti venissero assegnate consistenti parti dialogate, di cui le didascalie non erano che pallide trascrizioni riassuntive. Ha ragione dunque Michel Chion quando, per definire il cinema prodotto prima del 1927, all'aggettivo *muto* predilige il termine *sordo*. Il suono, in questo cinema, è l'unico codice che conserva l'aura. Sfuggiti per sempre alla riproduzione tecnica, parole e rumori devono allora essere visualizzati e la mimica dell'attore adempie perfettamente a questa funzione:

Più che tradurre in gesti codificati, mimati, il contenuto del discorso [...], si trattava di esprimere la parola con tutto il corpo. Nel cinema sonoro invece si potrà mostrare qualcuno di spalle [...] e basterà sentirne la voce per insinuare il sospetto di una voce interiore, e fare della voce un fantasma sensoriale.²⁷

²⁴ «Ancora meraviglioso no? E nessun dialogo. Non avevamo bisogno di dialoghi. Avevamo i volti».

²⁵ Dopo aver convinto Gillis a correggere la sceneggiatura del suo film, la donna fa proiettare nel suo cinema privato una copia di *Queen Kelly* (1928), uno dei tanti capolavori non-finiti di Eric Von Stroheim, che qui interpreta il ruolo del maggiordomo devoto.

²⁶ Cfr. L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1929.

²⁷ M. Chion, *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, (2003) tr. it. Kaplan, Torino, 2007, p. 19.

A volte, però, alla star si chiede di esprimere non la parola, ma una pulsione. È il caso ad esempio di Theodosia Burr Goodman, in arte Theda Bara, che nel 1915 – l'anno in cui *Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, di David Griffith) segna la nascita del cinema classico – inaugura con *A Fool There Was* (*La vampira*, di Frank Powell) il fenomeno della *vamp*. Se David Griffith pone le basi per una mitopoiesi dove lo spettatore contemporaneo può ritrovare – riveduti in un'ottica razzista – i valori fondatori della nazione, William Fox vede nel corpo pre-raffaellita della ventenne Goodman lo strumento per un'evasione in un fantastico intriso di erotismo. «Avevamo i volti», dice Gloria Swanson. Ma proprietarie di questi volti non erano le dive, bensì gli Studi, i quali dettavano rigorosamente il repertorio mimico in base alle rispettive strategie commerciali. Biograph e Fox, infatti, diversificano i rispettivi modelli sociali. Da un lato – e mi riferisco a Lillian Gish, Miriam Cooper, Mae Marsh – abbiamo le ragazze della porta accanto, mogli e figlie ideali; dall'altro, la torbida mangiatrice di uomini. Marketing, trucco, illuminazione, costumi e tagli di inquadratura non bastano però a costruire i rispettivi tipi; è necessario lavorare anche sui codici della performance.

Epifenomeno di un mito – la *femme fatale* – che in Italia trova un corrispettivo perfetto in Pina Menichelli o Lyda Borelli,²⁸ Theda Bara dilata sino alla stilizzazione posture e atteggiamenti, dimostrando che le dive del muto avevano non solo *faces*, ma anche *bodies*. E il suo è un corpo pesante e morbido, di cui gli abiti scuri lasciano comunque intravedere le forme. All'attrice basta semplicemente abitare l'inquadratura per rallentare il ritmo del racconto. La messa in scena del perturbante, come dimostrerà più tardi Raymond Bellour,²⁹ avviene proprio grazie all'iscrizione della logica del desiderio nelle strutture formali di un racconto, quello classico, soggetto a continue aperture e chiusure in relazione alla tipologia di identificazione emotiva dello spettatore.

Preceduta da una didascalia che lascia poco spazio al dubbio – «*The woman who did not care*» –, Theda Bara ci è presentata in figura intera frontale su fondo nero, nell'atto di gettare petali di rosa in una brocca:³⁰ più che un'azione, un'allegoria. Sopracciglia e labbra oscurate da un trucco quasi espressionista, l'attrice – la cui carriera terminerà negli anni venti con l'ascesa del fenomeno della *garçonne* – sedurrà il malcapitato avvocato stando semplicemente immobile, seduta su una sedia a dondolo sulla nave che porta i protagonisti in Inghilterra: busto perfettamente eretto, collo reclinato all'indietro e sguardo fisso fuori campo, verso la vittima designata. Quando l'uomo, pochi secondi dopo, si chinerà per raccogliere il bouquet strategicamente gettato a terra, alla *vamp* sarà sufficiente compiere un solo

²⁸ Mi riferisco in particolare alle pose sinuose e all'interpretazione carica di sensualità offerta da Lyda Borelli in *Rapsodia satanica* (Nino Oxilia, 1917) e da Pina Menichelli in *Tigre reale* (Giovanni Pastrone, 1916). Cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit.

²⁹ Cfr. R. Bellour, *L'analisi del film*, (1979) tr. it. Torino, Kaplan, 2006.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=KiTRqj6YOYw>

piccolo gesto, non a caso sezionato dalla cinepresa: alzare il tallone e sollevare lentamente la gonna, in modo da scoprire l'affusolata caviglia. La differenza tra questo repertorio gestuale e quello immortalato dalle foto promozionali è minima. La recitazione non è che abile montaggio in successione di pose già viste, idoltrate, sognate.

Sul crinale tra azione e posa si muove anche Lillian Gish, protagonista di quel *Birth of a Nation* che, in quanto primo esempio di 'Great American Movie', è anche terreno ideale per verificare l'evoluzione in senso naturalistico della tecnica attoriale.³¹

Griffith, che aveva debuttato nel cinema proprio come attore,³² mette alla prova le sue muse. Si consideri l'incipit. «*We find him [Austin Stoneman] with his young daughter, Elsie, in her apartments in Washington*»: la didascalia introduce i personaggi indicando genericamente solo nomi (Elsie) e luoghi (la casa degli Stoneman). Le due inquadrature che seguono dimostrano come, a conferma di quanto sostiene Jacqueline Nacache,³³ il cinema fin dalle origini abbia dovuto in qualche modo lottare contro la presenza dell'attore per acquisire un linguaggio autonomo da quello del teatro.

A differenza di Theda Bara, Lillian Gish non è oggetto di alcuna strategia retorica atta a richiamare lo sguardo voyeuristico dello spettatore. Nella prima inquadratura, al contrario, è impegnata in un'azione così ordinaria che non si dà nemmeno a vedere come recitazione, perché finalizzata a esaltare le virtù filiali di cui la diva è *exemplum*. Il padre, membro del Parlamento, è seduto al centro della stanza e la figlia Elsie si occupa amorevolmente di lui. Gli sistema prima l'abito e poi la parrucca, sussurrandogli qualcosa nell'orecchio; quindi gli si inginocchia accanto. Ed è in questo momento che Griffith spezza la performance dell'attrice con uno stacco di montaggio tra i più visibili del suo cinema. Il raccordo sul movimento, infatti, ci mostra un'attrice che ha perduto tutta la naturalezza mostrata poco prima e, anziché ad agire, è invitata a posare. Il volto non è più, come il canone della verosimiglianza avrebbe suggerito, rivolto verso il padre ma verso uno spettatore immaginario al di qua della cinepresa. A parte pronunciare qualche impercettibile parola, l'attrice non fa nulla, se non offrire alla cinepresa quella dote morfologica che verrà esaltata anche nei film successivi,³⁴ ovvero l'incarnato pallido dove gli occhi, in ossequio al modello femminile vittoriano, sono più grandi della bocca. Non è un caso allora se nella micromimica gli occhi vengano coinvolti più della bocca, della quale

³¹ Sul lavoro di Griffith con gli attori si veda R. E. Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley, 1992.

³² Il film d'esordio, *Rescue from an Eagle's Nest* (di J. S. Dawley, 1908), lo vede recitare assieme a Henry B. Walthall, futuro interprete di *Birth of a Nation*.

³³ «Il motivo dell'ingombro costituito dall'attore ha attraversato tutte le epoche e tutti i discorsi, emergendo sia nelle manifestazioni di avanguardia che nella ricerca precoce della naturalezza cinematografica. Da qualsiasi punto di vista lo si osservi, l'attore non è l'uomo visibile di Balázs, ma l'uomo invisibile» (J. Nacache, *L'attore cinematografico*, cit., p. 191).

³⁴ Penso a *Broken Blossom* (Giglio infranto, 1919), *Way down East* (Agonia sui ghiacci, 1920) e soprattutto a *Orphans in the Storm* (Le due orfanelle, 1921).

L'attrice dimostra un perfetto controllo. Durante il misterioso parlottare con il padre, lo sguardo vaga da destra a sinistra, come alla ricerca di un punto nello spazio su cui fermarsi. Come ricorda Roberta E. Pearson, «a Griffith fu attribuita l'invenzione del primo piano, o quanto meno il merito di aver avvicinato la cinepresa all'attore al fine di permettergli una recitazione naturale»³⁵. Nel caso qui analizzato, però, la riduzione della distanza tra la cinepresa e l'attrice non garantisce affatto la naturalezza: al contrario.

Restiamo su *Birth of a Nation*. Se Lillian Gish, «apoteosi della metafora della stella»,³⁶ incarna la grazia dell'aristocrazia del Nord, Mae Marsh costruisce con movenze infantili e asessuate il personaggio di Flora Cameron, figlia del Sud insidiata dalle avances di Gus, un contadino di colore.³⁷ Oltre al trucco e all'illuminazione, che rafforzano la maschera della vergine pallida dalle labbra sottili, fondamentale, nella costruzione dell'emozione, è l'effetto Kulešov garantito dal montaggio. Se l'immagine del cinema classico è «immagine-movimento», ovvero immagine indiretta di un tempo strutturato dal montaggio in opposizioni binarie,³⁸ ad ogni azione deve corrispondere una (re)azione. Mentre *l'underacting* di Sessue Hayakawa dimostra che si può comunicare uno stato d'animo senza muovere un solo muscolo, dall'altra parte dell'oceano Lev Kulešov insegna che recitare, al cinema, non serve, perché l'espressione altro non è che il prodotto di un raccordo sullo sguardo. Analizziamo la sequenza della morte di Flora Cameron.³⁹ Le prime due inquadrature rappresentano non a caso un'iterazione dell'atto del guardare: Gus guarda Flora, la quale, seduta sul tronco di un albero, cerca a sua volta di richiamare con lo sguardo l'attenzione di uno scoiattolo, perfetto correlativo oggettivo, nella sua tenerezza innocente, del femminile griffitiano. Nel frattempo a casa Cameron la madre e il fratello Ben si interrogano sulla scomparsa della ragazza. E lo fanno - a dispetto di quello che dice Norma Desmond - servendosi di parole, che Griffith decide di non trascrivere sulla didascalia. Confrontato a quello di Mae Marsh, viziato da una gestualità nervosa e da uno scarso controllo della micromimica - penso al sorriso che

³⁵ R. E. Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, cit., p. 10.

³⁶ R. Dyer, *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, (1993), tr. it. Kaplan, Torino, 2004, p. 132. Analizzando in dettaglio una sequenza di *True Heart Susie* (David Griffith, 1918), Dyer dimostra come tutta l'architettura luministica sia organizzata attorno al volto della star, conferendo alla sua bellezza un valore tanto morale quanto spirituale.

³⁷ Come tutti gli altri personaggi di colore, anche quest'uomo - chiamato *renegade negro* - è interpretato da un attore di razza bianca dipinto di nero, Walter Long. L'interprete rafforza lo sfondo razzista del progetto esacerbando sino alla caricatura gesti e micromimica: si veda quella mano piegata in modo innaturale verso il collo durante il breve scambio di battute con la ragazza.

³⁸ Mentre il cinema moderno, mediante l'utilizzo del piano-sequenza, restituisce il tempo come durata, il cinema classico hollywoodiano e quello delle avanguardie degli anni venti creano un'immagine del reale inteso come incessante movimento, contrasto e conflitto tra volumi, forme, idee (G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, [1985], tr. it. Ubulibri, Milano, 1989).

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=8RxCHkGdtI>

sfocia in smorfia – lo stile di recitazione di Henri B. Walthall (Ben Cameron) si rivela modernissimo e addirittura in anticipo sui tempi. Si osservi la naturalezza con cui l'uomo entra in casa, saluta la madre e, percepita l'inquietudine della donna, con un calibrato effetto di trascinamento passa senza soluzione di continuità dal sorriso forzato – finalizzato in qualche modo a rassicurare la madre – a una maschera che traduce preoccupazione e ansia. Da questo momento in poi il montaggio costruisce il mancato *last minute rescue* alternando, assieme ai due poli del dramma (vittima e soccorritore), anche due diversi stili di performance. Mae Marsh corre in modo scomposto verso la cinepresa, poi sgrana gli occhi, spalanca la piccola bocca e solleva le braccia tese verso l'alto, come una bambola di pezza sfuggita al controllo del marionettista. Controllo che invece Henri B. Walthall, attore feticcio di Griffith sin dai tempi della Biograph,⁴⁰ dimostra in ogni situazione. Si osservi l'equilibrio nel portamento e, in occasione del ritrovamento della giacca dell'uomo, la precisione nel coordinare la mimica facciale con la successione dei gesti. Curiosamente, un attore dalla raffinata formazione teatrale come Walthall, arrivato sul set direttamente da Broadway, risulta davanti alla cinepresa molto più naturale di una stella inconsapevole come Mae Marsh, scoperta per caso dal regista durante un casting della sorella (Marguerite Marsh).⁴¹ La recitazione di Mae Marsh si vede, quella di Walthall no. Se Walthall lavora sul registro dell'imitazione, Marsh costruisce il primo tratto di quell'icona – la ragazzina fragile e indifesa – che resterà sempre incollata alla sua immagine divistica. Ma che cosa vuol dire «imitare»? Come ha osservato Jacqueline Nacache, il rapporto dell'attore cinematografico con la mimesis è «confuso», in quanto «il suo impegno nella menzogna mimetica è a volte difficile da definire quanto il suo lavoro»⁴². Mangiare, correre, dormire, amare: le azioni compiute davanti alla macchina da presa spesso si confondono con quelle eseguite ogni giorno nella vita quotidiana.

Quella tra consapevolezza e istinto è una delle diatribe irrisolte nelle teorie dell'attore cinematografico, perché spesso la preparazione accademica non garantisce l'acquisizione della tanto agognata naturalezza. La carriera di molti divi hollywoodiani lo conferma, non senza qualche contraddizione. Se star 'inconsapevoli' come Gary Cooper, Clark Gable o Elisabeth Taylor, esempi perfetti di recitazione invisibile, amavano ripetere che in nessun luogo

⁴⁰ Fu proprio Griffith a imporre alla Biograph di mettere sotto contratto Walthall nel 1909. Delle decine di pellicole interpretate per Griffith *Birth of a Nation* è la più celebre ma non vanno dimenticate *A Corner in Wheat* (1909) e *The Mistake* (1913). La maschera di Ben Cameron, vendicatore intransigente, ha probabilmente influenzato anche i successivi casting: Walthall ha interpretato Roger Chillingworth in due adattamenti di *The Scarlett Letter: The Scarlett Letter, La lettera scarlatta*, 1926 di Victor Sjöström e *The Scarlett Letter*, di Robert G. Vignola, 1934.

⁴¹ «Ero solita accompagnare mia sorella sul vecchio set della Biograph e un giorno Mr. Griffith mi ha notata. Mi ha dato una piccola parte in un film e in questo modo ho avuto la mia chance» (Mae Marsh in D. W. Menefee, *The First Female Stars: Women of the Silent Era*, Praeger Pub, Connecticut, 2004. p. 114).

⁴² J. Nacache, *L'attore cinematografico*, cit., p. 58.

si può imparare il mestiere come sul set, Ingrid Bergman - della cui 'consapevolezza' ci occuperemo in dettaglio più avanti - abbandonò l'Accademia Regia di Stoccolma dopo soli due anni, convinta di aver imparato il necessario per conquistare, con il cinema, quella fama necessaria per dedicarsi al teatro, sua «vera passione». ⁴³

Dal volto alla maschera: Greta Garbo

Ancora più breve, nella stessa Accademia Regia, fu invece l'apprendistato della diciottenne Greta Lovisa Gustafsson, non ancora trasformata in Garbo dal pigmalione Mauritz Stiller. Sull'immagine della 'divina', «viso di neve e di solitudine»⁴⁴ trasfigurato dalla luce di William Daniels, si è detto e scritto tanto mentre, come spesso capita per le grandi star, poco studiata è stata la sua arte drammatica. Eppure si tratta di una delle poche attrici sopravvissute alla rivoluzione del sonoro, evento che i produttori ritardarono il più possibile in quanto la parola avrebbe inevitabilmente umanizzato il *côté* divino.

Tesa a sfruttarne in senso commerciale l'alterità androgina, la Metro Goldwin Mayer ha fatto sì che generazioni di spettatori e spettatrici concentrassero il loro sguardo sul volto e in particolare sul profilo, metafore luminosissime dell'opacità più seducente, quella della donna misteriosa. *Key-light* e soprattutto *back-light*, oltre ad ammorbidirne i tratti, sembrano trovare sulla superficie granulosa della pelle uno schermo su cui riflettersi, permettendo alla stella di assolvere al suo compito originale, ovvero irradiare luce. Come Lillian Gish e Mae Marsh, Greta Garbo è una donna bianca e le donne bianche, ha scritto Richard Dyer,

sono costruite come l'apoteosi della desiderabilità: tutto quello che un uomo potrebbe desiderare, ma niente che possa avere, neanche qualcosa che una donna possa essere [...]. La rappresentazione del bianco ha *in generale* questa natura di tutto o di niente.⁴⁵

Quando si cita una performance di Greta Garbo, generalmente si pensa a un primo piano. Sul volto, fintamente assorto nell'ascolto dell'opera, si concentra ad esempio lo sguardo della cinepresa all'inizio di *The Mysterious Lady* (*La donna misteriosa*, di Fred Niblo, 1928), dove l'epifania della divina è annunciata un *reaction-shot* del volto dell'ufficiale austriaco, trasalito da cotanta emozione.⁴⁶ Se il partner è costretto a esprimere un esplicito mutamento nel paesaggio del suo volto, che passa in pochi secondi dalla

⁴³ N. Lodato, F. Brignoli, *Ingrid Bergman. La vertigine della perfezione*, Le Mani, Recco, 2010, p. 60. L'arroganza con cui la ventenne Bergman difende la sua scelta contro il parere di Olaf Molander, direttore dell'Accademia, è un segno di quell'intraprendenza caratteriale che permetterà all'attrice di diventare 'autrice' della propria carriera divistica.

⁴⁴ R. Barthes, *Sul cinema*, tr. it., Il Melangolo, Genova, 1994, pp. 41-43.

⁴⁵ R. Dyer, *Dell'immagine*, cit. p. 131

⁴⁶ Sull'utilizzo del volto di Greta Garbo in questo film veda C. Jandelli, *Breve storia del divismo*, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 68-69.

sorpresa alla fascinazione, a Greta Garbo vengono chiesti micromovimenti appena percettibili, come abbassare lentamente le palpebre o aggrottare le sopracciglia.⁴⁷ Proprio la mimica degli occhi costituisce il vertice emotivo della sequenza successiva, relativa alla seduzione notturna nella notte di pioggia. Dopo aver respinto il militare, reo di eccessiva foga nell'approccio, la donna lo attrae di nuovo a sé offrendosi al bacio con una postura innaturale o se vogliamo scomposta, ma perfetta per simboleggiare l'ambiguità del personaggio.⁴⁸ Inquadrata in piano americano, la diva occupa la parte destra dello schermo. Se il braccio destro è proteso prima nel baciamento e poi nell'abbraccio, la mano sinistra resta per tutto il tempo del bacio stretta al petto, come a voler non aderire interamente a quella che, come lo spettatore scoprirà poi, altro non è che una finzione nella finzione. Sia la diva che il partner faticano a prolungare i rispettivi gesti nell'inquadratura, perché il montaggio seleziona solo i micromovimenti più espressivi, come il lento alzarsi e abbassarsi delle palpebre che, precludendo all'infilmabile amplesso, chiude la sequenza.

Non più variegato è il repertorio mimico esibito in *The Woman of Affairs* (*Il destino*, di Clarence Brown, 1928), mélo che vede Garbo nelle vesti di Diana Merrick, una *foolish and gallant lady* suicida per amore. La passione per l'aristocratico Neville è ostacolata dal padre del ragazzo, il quale, in una sorta di 'remake' de *La signora delle camelie*, invita la donna a interrompere la relazione. L'ambientazione en plein air di questo duetto favorisce una maggior libertà di movimento degli attori, libertà di cui però la 'divina' si serve solo in parte. La tendenza a incurvare le spalle e soprattutto la scarsa naturalezza nell'utilizzo delle braccia - ora tese lungo il corpo, ora strette didascalicamente sul petto - confermano come la figura intera non fosse certo l'inquadratura ideale per esaltarne le doti interpretative. Anche quando potrebbe utilizzare il corpo, Greta Garbo lavora con lo strumento espressivo che meglio domina, ovvero il volto. Alle parole dell'uomo, che la consola invitandola a innamorarsi di un altro, Diana replica con quel gesto che diventerà presto un cliché della star: capo reclinato all'indietro e fragorosa risata di scherno.

La tendenza alla rigidità della maschera è più evidente nel finale di *The Queen Christina* (*La regina Cristina*, di Robert Mamoulian, 1933),⁴⁹ quando, sulla nave che la porterà via da Stoccolma, la regina di Svezia solleva il volto dal capezzale dell'amato e lo offre alla cinepresa come un paesaggio impenetrabile e scivoloso, dove né le lacrime né le poche parole pronunciate lasciano il segno. Possiamo parlare di recitazione in questa sequenza? Viene in mente un motto di Josef Von Sternberg, creatore del mito di Marlene: «Io scelgo un attore in funzione della sua attitudine a esteriorizzare un'idea mia,

⁴⁷ [http://youtu.be/PUr\]zeINNLo](http://youtu.be/PUr]zeINNLo)

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=394PNw5o3kQ&feature=youtu.be>

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=g-PinAocY>

non sua».⁵⁰ Non siamo lontani dalla teoria hitchcockiana dell'«effetto visivo». Né immedesimazione, né imitazione: da questo volto non esce nulla.

Il personaggio vive un momento delicatissimo, in quanto ha perso l'uomo che amava e ora si appresta ad abbandonare la patria per sempre. Anziché portare in superficie questo dolore, come farà invece 70 anni dopo Nicole Kidman in una scena dal contenuto emotivo analogo,⁵¹ la 'divina' azzera ogni marca espressiva, non recitando altri che se stessa o meglio il personaggio altero e impassibile che la Metro Goldwin Mayer ha forgiato per lei.⁵² Un personaggio che, anziché prendere possesso dello spazio con il corpo, sembra in qualche modo agire come un'apparizione, come conferma anche la celebre entrata in scena alla stazione di San Pietroburgo in *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935):

La mdp scopre un volto che esiste già, non un volto che entra nell'immagine. La visione si identifica all'estasi, la connotazione erotica sembra deviata verso un oggetto di culto più che di desiderio. Il mito della Garbo poggia su questa esclusione dal desiderio, che del resto trova riscontro anche nel suo corpo androgino, nella sua piattezza e legnosità.⁵³

Sulla presunta inespressività del divo cinematografico si è riflettuto a lungo, dagli anni venti a oggi. Ben prima di Edgar Morin, secondo cui l'inespressività sarebbe la «massima espressione della bellezza», Louis Delluc, nel tentativo di spronare il cinema francese del suo tempo a imitare i modelli attoriali hollywoodiani, elabora negli anni venti una teoria del volto filmico che pone l'attore di cinema in netta contrapposizione con il *comédien*. Rispetto a quest'ultimo, l'attore cinematografico deve ridurre la micromimica e limitare l'azione scenica, come ad esempio faceva dieci anni prima Francesca Bertini, la quale «ha tutto quello che serve sullo schermo: un'impassibilità, una linea, una sincerità».⁵⁴

L'impassibilità della maschera, rafforzata dall'armonia perfetta delle linee, permette a Greta Garbo di delineare i tratti essenziali dei suoi personaggi in

⁵⁰ Joseph Von Sternberg in P. Bertetto, a cura di, *Azione!*, cit., p. 326.

⁵¹ Si veda C. Damour, *Deux visages du jeu mélodramatique au cinéma: Garbo et Kidman*, in D. Nasta, M. Andrin, A. Gailly, (dir.), *Le mélodrame filmique revisité / Revisiting Film melodrama*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2014, pp. 179-192. L'autore analizza due sequenze tratte rispettivamente da *The Queen Christina* e da *Birth (Birth - Io sono Sean*, di Jonathan Glazer, 2004).

⁵² Sulle dinamiche relative alla costruzione di un modello divistico si veda E. De Kuyper, *La guerra dei sessi: corpi femminili e corpi maschili*, in *Star al femminile*, a cura di G. Farinelli, J.-L. Passek, TranseuropA/Cineteca, Bologna, 2000, pp. 36-42.

⁵³ G. Cremonini, *Da Greta a Marilyn: il corpo e la macchina*, «Cinema e cinema», n. 27/28, cit., p. 30

⁵⁴ L. Delluc, *Ecrits cinématographiques*, II/1, «Cinéma et Cie», Paris, Cinémathèque française, 1986, p. 155. Sulla concezione dell'attore nelle teorie impressioniste degli anni venti si veda F. Pitassio, *La maschera e la natura. Delluc & Cie*, in *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno*, a cura di L. Vichi, Forum, Udine, 2001, pp. 219-224.

modo tale da renderli leggibili a una fascia di pubblico ampia e soprattutto immediatamente riconoscibili.

Si parlava di logica del desiderio. Dal meccanismo del desiderio sembra escluso anche uno dei personaggi più complessi tra quelli interpretati negli anni del sonoro, ovvero M. me Gruzinskaya, la ballerina sul viale del tramonto di *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932). Sola nella sua stanza, l'étoile sente che bellezza e fama stanno sfiorando e chiede al suo staff di restare sola: «*I want to be alone*». Un desiderio, questo, che anche l'attrice di lì a poco riuscirà a realizzare, ritirandosi in una solitudine dorata per circa mezzo secolo. Nella suite, però, la donna non è sola.⁵⁵ Qualcuno – un ladro gentiluomo interpretato da John Barrymore – la sta osservando proprio mentre compie un'azione, quella di spogliarsi, non consona al *tipo* incarnato per tanti anni. Seduta sul pavimento, la ballerina sfilava le scarpette e le bacia, per poi abbassare furtivamente la spallina del corpetto e completare la messa a nudo fuori campo. Non c'è né fluidità in questi gesti, illuminati da una luce che oscura la scenografia e trasforma la diva in un cigno bianco, ma enfasi e artificio. Si osservi in particolare lo sguardo protervo, al contempo infastidito e autocompiaciuto, con cui l'attrice accompagna il movimento della mano destra sulla spalla sinistra. È come se Garbo lavorasse su un corpo non suo, un corpo che, sublimato per sineddoche nel volto, appare non solo spigoloso, ma anche goffo e scoordinato nei movimenti.

Questo non vuol dire che però che la performance qui non risulti alla fine naturale: al contrario. Greta Garbo fa esattamente ciò che ci si aspetterebbe da un'artista nevrotica, egocentrica e depressa, troppo innamorata della propria immagine per poter stabilire una relazione autentica con il mondo che la circonda. Mossa da un sentimento misto di attrazione e repulsione per il proprio corpo, M. me Gruzinskaya si spoglia come farebbe Greta Garbo. Anche l'accento straniero, che l'attrice evidenzia rispetto alle performance precedenti, contribuisce alla costruzione del personaggio in perfetto stile *typecasting*.

Greta Garbo, in conclusione, non sembra interpretare né Anna Karenina, né la Regina Cristina, né M. me Gruzinskaya. Greta Garbo si limita a *essere* Greta Garbo.

Il mito dell'identità tra attore e ruolo, rilanciato dall'altra parte dell'oceano prima dai teorici dell'impressionismo⁵⁶ e poi da Béla Balázs, sarà successivamente incarnato da altri divi 'invisibili' come Humphrey Bogart, John Wayne o la stessa Marilyn Monroe, la quale, com'è noto, pagherà a prezzo altissimo il tentativo di disancorare la propria immagine dal *tipo* per lei forgiato dalla Fox.

Della metamorfosi: Ingrid Bergman

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=CSjfwTXIvZY>

⁵⁶ Cfr. G. Dulac, *Où sont les interprètes?*, «Le Film», n. 133-134, 14 ottobre 1918.

Di segno completamente opposto è invece il percorso artistico di quella che, dopo Greta Garbo e Marlene Dietrich, è la terza *big star* femminile europea dislocata a Hollywood. Dal 1939, quando sbarca a New York dalla *Queen Mary* con in braccio la figlia primogenita, al 1949, che segna l'inizio della fertile stagione rosselliniana, Ingrid Bergman interpreta quattordici film senza (quasi) mai ripetere il medesimo personaggio. Il suo rapporto con Hollywood, e in particolare con la United Artists di David O. Selznick, si fonda su un'interessante dialettica tra *stasi* e *metamorfosi*. Da un lato, com'è noto, l'attrice rifiuta le mutazioni normalmente inflitte di prassi alle aspiranti stelle, conservando sia il nome di battesimo che la morfologia del volto: nessun intervento di rimodellamento plastico è effettuato. Dall'altro lato, in virtù di un'intraprendenza inedita in quella Hollywood – che prevedeva per le star rigidissimi contratti settennali con la possibilità di essere saltuariamente cedute ad altri studi –, la giovane debuttante si ribella alla legge dell'aderenza tra attore e ruolo, rivendicando il diritto alla metamorfosi:

Era così difficile a Hollywood recitare contro ciò che Hollywood aveva fatto di te. [...] Tutti gli attori [...] recitavano sempre se stessi. Ma io venivo dalla Svezia dove recitare significava avere la certezza di cambiare. Potevi recitare un personaggio giovane o vecchio, perverso o buono, ma di rado recitavi quello che tu apparivi o quello che tu eri. Indossavi la pelle di qualcun altro.⁵⁷

E in effetti, da *Intermezzo, a love story* (*Intermezzo*, di Gregory Ratoff, 1939) a *Under Capricorn* (*Il peccato di Lady Considine*, di Alfred Hitchcock, 1949), i cambiamenti sono tanti e tutte occasioni per affinare una *palette* espressiva già ampia per natura. L'ingenua insegnante di piano (*Intermezzo*) diventa moglie vittima di un marito psicotico (*Rage in Heaven, Follia*, di W. S. Van Dyke, 1941 e *Gaslight, Angoscia*, di George Cukor, 1943), quindi prostituta (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Il dottor Jekyll e Mister Hyde*, di Victor Fleming, 1941), amante perduta (*Casablanca*), partigiana della libertà (*For Whom The Bell Tolls, Per chi suona la campana*, di Sam Wood, 1943), suora (*The Bell's of St. Mary's, Le campane di Santa Maria*, di Leo Mc Carey, 1945), psichiatra dal cuore tenero (*Spellbound, Io ti salverò*, di Alfred Hitchcock, 1945), spia (*Notorious, Notorious-L'amante perduta*, di Alfred Hitchcock, 1946) e infine santa (*Joan of Arc, Giovanna d'Arco*, di Victor Fleming, 1948).

Anziché aderire con micromimica, movenze e portamento ai tratti della maschera forgiata dallo Studio – quella della moglie pudica e fedele –, «*the most completely conscientious actress*»⁵⁸ perfeziona di film in film la tecnica dell'imitazione, restituendo la psicologia dei suoi personaggi mediante piccole sfumature nei sottogesti e nello sguardo.

⁵⁷ Ingrid Bergman in I. Bergman, A. Burgess, *Ingrid Bergman. My story*, Sphere Books Ltd, Glasgow, 1981, p. 120. Nostra traduzione.

⁵⁸ Così la definì David Selznick dopo aver visionato la prima versione di *Intermezzo* (*La sposa scomparsa*, di Gustav Molander, 1936).

Si consideri, per cominciare, il ruolo di Ivy Pearson, la prostituta che scatena le attenzioni morbide di Mr. Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), interpretato da quel Spencer Tracy che è forse uno degli esempi più fulgidi di duttilità nella Hollywood degli anni quaranta.⁵⁹ Come ricorda la stessa diva, il partner accettò di mal grado questa caratterizzazione, in quanto avrebbe voluto «recitare se stesso, la sua personalità, che era del resto la personalità meravigliosa grazie a cui era diventato una star del cinema».⁶⁰ Ingrid Bergman invece desidera esattamente il contrario, ovvero contraddire l'immagine veicolata dallo Studio System. E ottiene tutto ciò prima convincendo la produzione a cedere a Lara Turner il ruolo della moglie virtuosa di Jekyll e poi abbandonandosi completamente a direzione maieutica di Victor Fleming, il quale – così racconta l'attrice nelle sue memorie – non esitò a usare le maniere forti al fine di ottenere l'«effetto visivo» desiderato. Due sequenze in particolare permettono di evidenziare il talento mimetico dell'interprete: l'entrata in scena, che prelude al fortuito incontro con Dr. Jekyll, e il duetto *thrilling* nella casa dell'uomo, questa volta in versione Mr. Hyde.

Analizziamo la prima sequenza. Derubata da un cliente, Ivy è seduta a terra e, inquadrata di spalle, si lamenta per l'accaduto.⁶¹ Come si conviene a una star, la regia dilata lo svelamento del volto, facendolo precedere dalla voce. Apprezzabile è il tentativo di imitare, nella dizione sporca e nel timbro nasale, il registro dell'inglese popolare. Ma ancora più interessante è l'effetto di trascinarsi con cui Ingrid Bergman maschera la psicologia del personaggio mutando, nello spazio di due inquadrature, espressione e atteggiamento: è sufficiente uno stacco di montaggio, variazione hollywoodiana dell'effetto Kulešov, perché la prostituta volgare si trasformi in una dama dai modi gentili e garbati. Come vogliono i codici del mélo, la visione del volto di Jekyll genera in Ivy una sorta di *coup de foudre* e l'attrice sembra divertirsi a capovolgere il ruolo convenzionalmente previsto, in questi casi, per il personaggio femminile: si pensi ad esempio all'apparizione ieratica di Rita Hayworth in *Gilda* (King Vidor, 1946), dilatata e raccordata sugli sguardi abbagliati dei due partner maschili.

Soggetto del *reaction-shot*, infatti, non è qui il personaggio maschile, ma proprio la diva, che costruisce con la micromimica dello sguardo un paesaggio emotivo variegato, articolato in piccole 'stazioni'. Sorpresa da cotanta visione, Ivy scivola dallo stupore all'imbarazzo, per poi indossare – una volta sistemata acconciatura e copricapo – la maschera della seduttrice innocente. Colpisce l'attenzione alle sfumature nel passaggio da un'emozione all'altra. Si osservi in particolare il movimento incerto e 'eccessivo' delle labbra, dispositivo mimico che l'attrice scopre scivolando dal mezzo sorriso,

⁵⁹ «Il suo stile non ha nulla di uniforme e passa facilmente da un estremo all'altro» (J. Nacache, *L'attore cinematografico*, cit., p. 118).

⁶⁰ Ingrid Bergman in I. Bergman, A. Burgess, *Ingrid Bergman. My story*, cit., p. 106. Nostra traduzione.

⁶¹ <http://youtu.be/T2U7irLfKqo>

atteggiamento naturale e verosimile per il personaggio, al sorriso glamour, posa innaturale per il personaggio ma naturale rispetto all'immagine divistica dell'attrice. Ne nasce un curioso effetto di *mise en abyme*: Ingrid Bergman imita un personaggio che a sua volta imita un altro personaggio, molto vicino al *tipo* mercificato da Selznick.

Più simile a questo modello è la performance richiesta nella seconda delle sequenze che prendiamo in esame. Qui, abbandonati i codici della commedia brillante, l'attrice effettua la prima delle numerose variazioni su un altro tipo caro al suo Studio, ovvero la donna vittima della violenza maschile (penso a *Notorius*, ma soprattutto a *Gaslight* o *Joan of Arc*). Partita Marcia, Ivy resta sola con Mr. Hyde, il quale non solo le impedisce di uscire ma la obbliga a cantare una canzone. Per restituire il senso di claustrofobia del personaggio, Fleming costringe l'interprete a lavorare unicamente con il volto, ma il risultato espressivo è ancora una volta eccellente. Nello spazio di pochi secondi - il tempo impiegato da Mr. Hyde per trascinare la donna contro il muro e forzarla al canto - Ingrid Bergman passa, rispetto al lavoro della mimica, dall'implosione all'esplosione. La rigidità muscolare evidente all'inizio della scena - quando l'attrice, raggomitolata sulle scale, sembra imitare le maschere di terrore indossate da Mae Marsh - si stempera in un crescendo emotivo che porta sino alla convulsione isterica, condizione che neutralizza ogni difesa della *bella* nei confronti della *bestia*. Non è difficile intravedere in questo duetto una metafora di quella 'crudeltà' tipica di ogni relazione tra regista e musa. Prima di soccombere al bacio su cui si chiude la scena, il personaggio è infatti invitato da Mr. Hyde a recitare una parte, ovvero a soffocare le lacrime e i singhiozzi con il riso. Come annota la stessa Bergman, questa scena venne girata mediante la tecnica dell'immedesimazione, in quanto le risorse dell'imitazione non sarebbero state sufficienti: solo un'improvvisa e quanto pare dolorosa aggressione del regista aprì nell'attrice quelle corde emotive utili a disegnare l'angoscia del personaggio. Ammesso che corrisponda a verità, questo aneddoto conferma quanto abbiamo sottolineato sopra, ovvero la fragilità teorica della contrapposizione metodologica tra la tecnica dell'Actors Studio e quella, fondata sull'imitazione, adottata dagli attori appartenenti alla generazione precedente.

Completamente estranea agli insegnamenti del Metodo è invece una delle prestazioni più interessanti e meno indagate della diva, ovvero quella offerta, sotto la direzione di Hitchcock, in *Under Capricorn*, ultimo film hollywoodiano prima della svolta neorealista.

Non è questa la sede per l'approfondimento di un talento mimetico evidente soprattutto nel confronto con lo stile dei numerosi partner maschili, tutti o quasi - da Gregory Peck (*Spellbound*) a Gary Cooper (*For Whom The Bell Tolls*) - impegnati a reiterare in modo inconsapevole i rispettivi tratti divistici. Di certo quella di Lady Considine è l'ennesima variazione sul tipo della *donna vittima*, maschera che anche un cineasta come Hitchcock, noto per il suo proverbiale 'disprezzo' per il mestiere dell'attore, evidentemente trovava perfetta per l'ormai matura star. Numerosi sono i rimandi intertestuali. Come

l'eroina di *Notorius*, anche Lady Henrietta è vittima di un lento avvelenamento e Hitchcock non esita a utilizzare il volto dell'attrice per riproporre un «effetto visivo» già visto nel film precedente. Al pari di Melanie Daniels – a cui, nella cabina telefonica di *The Birds* (*Gli uccelli*, di Alfred Hitchcock, 1963), venne chiesto unicamente di schiacciare il viso e la mano contro il vetro –, Ingrid Bergman non deve recitare alcun stato emotivo: deve semplicemente appoggiare il capo sul cuscino e chiudere gli occhi.

Ben diverso però è l'impegno profuso in uno dei numerosi piani sequenza che punteggiano il ritmo di questo mélo, dove l'attore non può più limitarsi a entrare nel quadro come un oggetto qualsiasi,⁶² ma deve in qualche modo fornire al personaggio spessore emotivo e consistenza psicologica. L'apprendistato teatrale all'Accademia di Stoccolma, poi affinato con discreto successo sui palcoscenici di New York, Santa Barbara o Napoli,⁶³ viene in aiuto. Siamo in uno dei momenti cardine del plot: chiusa nella sua stanza, Lady Considine rielabora il trauma rimosso confessando al nobile Adare, di lei innamorato, l'omicidio commesso dal marito.

Per nove lunghissimi minuti la cinepresa resta incollata al corpo di Ingrid Bergman, la quale, sfruttando alla perfezione la focale dell'obiettivo e le strutture d'ambiente (la sedia, il camino, il tavolo), fa leva su tutta la sua arte drammatica per restituire un paesaggio emotivo complesso, dove l'ansia per il futuro si mescola con la tensione del presente e l'idillio del ricordo.⁶⁴ Lontanissima dalla rigidità dell'attore-maschera (Garbo), Ingrid Bergman opera sul volto una sorta di 'montaggio interno', che prevede l'alternanza di diverse espressioni raccordate in successione mediante piccole sfumature. A complicare le cose interviene anche l'ambiguità del registro, a metà tra il drammatico e l'epico. Oltre che *vivere* un sentimento – ovvero il dolore per la sofferenza psicologica causata al marito –, il personaggio è infatti invitato anche a raccontare le emozioni passate, e questo induce l'attrice ad attuare una sorta di finta reviviscenza. Accompagnata dagli archi della musica extradiegetica, l'attrice si alza dalla sedia e prende tutto il fuoco dell'obiettivo, rievocando in piano americano l'amore perduto del personaggio, fatto di promesse sussurrate e tramonti sull'oceano: «*We would sit on the heather, overlooking Gawlay bay and the ocean beyond, staying deep and silent as his love for me*».⁶⁵

⁶² «Dirigere un attore, un'attrice, significa innanzitutto inserirlo in un quadro. [...] Sul set, nel momento stesso in cui è lì in carne e ossa, l'attore non è già nient'altro che materia plastica e bisogna accertarsi che entri con eleganza e pertinenza nel quadro» (J. Aumont, *Alfred Hitchcock, in Azione!*, cit., pp. 102-103).

⁶³ Al pari di quello cinematografico, anche il repertorio teatrale dell'attrice è variegato. Si va da Ferenc Molnàr (*Liliom*, New York, 25 marzo 1940) a Maxwell Anderson (*Joan of Lorraine*, New York, 18 novembre 1946), da Henrik Ibsen (*Hedda Gabler*, Parigi, 10 dicembre 1962) a Eugene O'Neill (*More Stately Mansions*, New York, 31 ottobre 1967) sino a Norman Charles Hunter (*Waters of the moon*, Brighton, gennaio 1978).

⁶⁴ https://www.youtube.com/watch?v=IF5YHt4K_DU&feature=youtu.be

⁶⁵ «Sedevamo sull'erica, contemplando dall'alto la baia di Gawlay e l'oceano sullo sfondo, silenzioso e profondo come il suo amore per me».

Alle parole, scandite con dizione pulita e tono impostato, sono accompagnati gesti inediti non solo nel repertorio cinematografico di quest'interprete ma anche in quello della star hollywoodiana classica. Penso, ad esempio, a quel lento movimento della mano destra, che prima mima la contemplazione del paesaggio romantico (la baia di Galway) e poi simboleggia, nel pugno chiuso sul petto, la forza del sentimento amoroso. Si tratta di una recitazione 'visibile'? No: portamento, movenze e gestualità sono perfettamente congruenti con i dati biografici, il carattere e l'estrazione sociale del personaggio.

L'analisi potrebbe continuare, ma quanto evidenziato in queste due performance è forse sufficiente a delineare tutta la complessità del 'caso Bergman' e soprattutto a mettere a nudo - pur nei limiti insiti in ogni classificazione teorica - l'irrimediabile ambiguità del segno attoriale all'interno del microcosmo narrativo hollywoodiano. Greta Garbo e Ingrid Bergman mi sembrano, in questo senso, dei casi esemplari, in quanto incarnano stilemi interpretativi facilmente rintracciabili anche in un panorama attoriale meno circoscritto rispetto a quello qui indagato. Nella tipologia dell'attore-maschera, ad esempio, rientrano divi 'minimalisti' come Humphrey Bogart, John Wayne o Grace Kelly, mentre la tensione alla metamorfosi, incarnata negli anni settanta da star quali Robert De Niro o Meryl Streep, risulta oggi una delle cifre stilistiche dell'*autorialità* attoriale: si pensi al percorso artistico di Johnny Depp o di Nicole Kidman e alle recenti performance di attori 'camaleontici' come Christian Bale o Matthew McConaughey.

Alla costruzione del senso, in conclusione, la star classica può partecipare secondo almeno due modalità: quella della 'maschera', funzionale a far sì che i tratti del personaggio non si sovrappongano a quelli del divo, o quello della metamorfosi, operazione che mette alla prova la *palette* espressiva, ma non garantisce l'emancipazione definitiva dal *tipo*.

Che cerchi di imitare la propria immagine (Greta Garbo) o quella dei singoli personaggi interpretati (Ingrid Bergman), non importa. La star hollywoodiana può brillare solo nel momento in cui rende la sua recitazione invisibile e il suo corpo uno sfuggente - e proprio per questo seducente - effetto visivo.