

**Marco Settimini**

## **Una analisi estetica e «biopolitica» del cinema classico hollywoodiano**

– appunti di ricerca –

Il cinema di Hollywood nasce e si definisce come cinema di narrazione, la cui classicità si riferisce alla definizione di tutta una serie di standard di produzione, in quanto industria, e di archetipi e fondamenti percettivi, immediatamente assimilati come naturali e invece in larga parte legati a criteri produttivi e ideologici. Il cinema è insomma, prima di tutto, un insieme di formule d'ideazione e realizzazione dei film, in rapporto a un dato potere economico e culturale, di una certa prospettiva sul mondo, che si esprime a Hollywood in particolare nella narrazione di una epopea di matrice biblica di un popolo eletto e della fondazione di una nazione altrettanto eletta, con un forte carattere universalizzante e in relazione alla quale si determinano dei dualismi rispetto a dei nemici, interni o esterni. Il tutto mediante la definizione di un codice percettivo imposto da una parte dal medesimo potere economico e culturale, e da un altro, in virtù del suo essere in qualche modo esemplare nella sua capacità d'illudere e soddisfare la visione dello spettatore cinematografico, tanto da apparire naturale.

Il codice percettivo hollywoodiano, ha difatti la capacità di appagare la soggettività dello spettatore, il quale è tuttavia nello stesso momento completamente assoggettato a una serie di dati ideologici che si esprimono per schemi narrativi e percettivi che determinano la composizione dei film e dei corpi che vi appaiono e che la realizzazione dei quali vengono impiegati, con una composizione della totalità di un film che è in rapporto a una certa maniera di concepire la totalità del mondo, una certa idea di tempo, di movimento, di spazio, di natura e di umanità, e pertanto pure di corpo.

Più che un cinema che pensa, si tratta insomma di un cinema che narra, un cinema popolare e basato su dei dualismi, dice Serge Daney<sup>1</sup>, ossia su delle bipolarità e opposizioni che risalgono alla formula del *chase*, ossia l'inseguimento, e vale a dire sul nesso tra il campo e il suo contro-campo, piuttosto che su di un cinema «polifonico». Il cinema hollywoodiano è dunque per Daney come per Deleuze un di un cinema in cui il movimento, l'azione, domina sul tempo e sul pensiero, un cinema d'identità e d'opposizione più che di molteplicità e differenza.

Un fondamento, un prototipo o archetipo sul piano percettivo per il cinema classico è stato di certo il treno, come si può vedere in *The great train robbery* di Edwin Porter, con la sua dinamicità e la sua linearità, cui s'aggiungono poi una serie d'immagini, tra cui lo sparo del bandito, faccia a faccia con lo spettatore cui il proiettile è diretto, che evidenziano la violenza visiva delle immagini, delle singole inquadrature con tutto il loro potenziale d'attrazione, posto in rapporto ritmico e di movimento, in questo caso col ritmo del treno e l'azione, da cui una narrazione.

---

<sup>1</sup> Cfr. S. Daney, *Il cinema e oltre. Diari: 1988-1991*, Milano, Il Castoro, 1997, p. 154

Per Burch, che sulle origini del cinematografo ha dedicato un libro fondamentale, *The great train robbery* è un film esemplare per comprendere le strutture sia percettive che narrative del cinema, ossia la forma M.R.P. (e vale a dire la modalità primitiva di rappresentazione), con il suo racconto dispersivo, centrifugo, non pienamente chiuso, in assenza di un soggetto psicologico che lo contenga e lo riassume. Con la forma M.R.I., come la chiama Burch (e vale a dire la modalità di rappresentazione istituzionalizzata), il cinema hollywoodiano istituisce diversamente una forma spettatoriale centralizzata più forte, una sorta di soggetto organico corrispondente a un corpo organico e a un racconto organico che determina l'insieme del film (in quanto totalità complessiva, universale, e univoca) e che si fa rappresentazione e storia del mondo (in quanto totalità complessiva, universale, e univoca), un racconto non più molecolare, bensì centripeto e convergente verso una unica grande prospettiva su cui si fondano i duali e i codici percettivi e i duali e i codici di rappresentazione, per esempio sul piano sociale, tendendo parallelamente a eliminare gli *choc* eccessivi delle singole inquadrature.

Il corpo diviene così meno opaco, e si afferma diversamente come vettore del racconto, e base concreta per dei duali e dei *cliché* (sociali, storici, e di stampo morale), trasformandosi in una sorta di base fisica per una forma o struttura psicologica, oltre che per una visione sociologica e storica, smaterializzato a tutto vantaggio di una certa ideologia, una prospettiva di partenza sul mondo e sul corpo medesimo.

La definizione di classicità non deve dunque trarre in inganno, poiché questo tipo d'impiego del corpo nel cinema, e questo sistema nel suo complesso, non è a-storico né universale, come afferma Burch, anche se può esser dichiarato per certi versi «fondamentale». La classicità cinematografica è infatti invece una «progressiva costituzione», determinata tanto storicamente quanto economicamente e a livello ideologico e pragmatico, molto più che poetico. E' in particolare una certa «costituzione della persona», della soggettività e della storia attraverso una certa ideologia, dalla quale un certo uso dei corpi.

Se, per esempio il corpo acrobatico, comico e meccanico di Keaton e di Chaplin, pur nelle loro diversità se non nella loro totale opposizione, è associabile a una sorta di stato schizoide e non organico del soggetto, nella classicità hollywoodiana codificata e applicata su scala generale, si tratta di un soggetto organico e coerente, per niente schizoide, e quindi di un corpo altrettanto tale, poiché a esso connesso e che lo rappresenta materialmente sullo schermo. Un corpo «sano», come dice Burch, per il codice, e vale a dire perfettamente adeguato alla logica, alla ideologia del realismo hollywoodiano, e più ampiamente a quella della società in cui si colloca, quella americana. Più precisamente con una individuazione psichica del soggetto, legato tuttavia a un quadro più grande, di una massa anonima, e in relazione attiva, economica e trasformatrice, i una alterità dualistica, di stampo veterotestamentario, con la natura, che viene dalla dicotomia tra tempo come ciclo naturale e tempo come linea storica.

Il soggetto, con il suo corpo, è il punto essenziale di percezione e d'azione, grazie al raccordo sul soggetto, e cioè al raccordo del campo col contro-campo, cui s'aggiunge il movimento ubiquo che lo spettatore segue, di immagine in immagine, assumendone lo sguardo. Uno sguardo tanto onnipotente quanto allo stesso tempo ancora correlabile a un uomo, a un corpo d'uomo, e per questo realistico, come nel caso del *travelling*, con cui la macchina da presa realizza un movimento d'avanzamento che mette in evidenza una «praticabilità» dello spazio, uno spazio che appare «tangibile» e «abitabile» da parte di un possibile corpo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. N. Burch, Cfr. N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 9-10, pp. 191-192, pp. 271-276

Questa forma concorre a una fruizione, a una partecipazione più immediata da parte dello spettatore, ma quel che in essa viene a mancare è una problematizzazione del corpo, usato perlopiù appunto quale strumento di stabilità percettiva, oltre che come strumento seduttivo, nel sistema del divismo, nel quale il corpo delle stelle hollywoodiane, tanto nobilitato quanto mercificato, si fa camuffamento della realtà, imbellettata per mezzo d'un falso realismo.<sup>3</sup>

Il corpo obbedisce dunque tanto nel trucco, quanto sul set, quanto nella composizione del film, a tutta una serie di codici normativi di composizione, e per questo motivo persino l'espressione cinematografica più forte, l'immagine più a sé stante e per molti versi più violenta, e vale a dire il primo piano del volto, sin dalle opere di D. W. Griffith dovrà sempre, necessariamente, accordarsi a questo realismo mistificante che norma la composizione dei film americani classici. Per questo, secondo Aumont, se allora il volto era «al di là del senso», nelle immagini del cinema primitivo, un po' come la montagna e le mele di Cézanne, con una visione della realtà che resta o va al di là della comunicazione mediata da una intenzione di tipo narrativo o illustrativo, e proprio per questo motivo «parassita della scioltezza narrativa» del film, il volto del cinema della classicità è invece un volto ordinario, sovente pure quello del divo, perché comunque vi si vuole promuovere «l'eccellenza con la medietà».

Il volto diviene dunque a sua volta un «supporto narrativo», con l'eliminazione di tutto ciò che è eccessivo e impensato, con una «attenuazione» e una falsa naturalità in cui il volto perde tutto quanto ha di perturbante, declinato piuttosto nella seduzione della stella, che attrae nella distanza, ma che allo stesso tempo consente di «lasciare passare il tempo», in maniera naturale. Per prendere in prestito la definizione data da Aumont, quella della classicità è «la maniera della evenemenzialità» del volto cinematografico, un volto che porta l'azione e la parola in un «blocco evenemenziale». Il contrario, tipico piuttosto della modernità, è invece «la maniera della contemplazione», che mostra, afferma, e porta diversamente a contemplare appunto il tempo in sé: l'evento del tempo, l'essere del tempo, e del corpo nel tempo, con il suo tempo.<sup>4</sup>

Ma non soltanto: se il primo corpo del cinema è un corpo comico o mostruoso, e dunque eccedente, la classicità hollywoodiana impone una forte uniformazione dei corpi, compiendo un «rimodellaggio del corpo», secondo schemi, riferimenti, abitudini, codici di comportamento, di *positività* e *negatività* morale e di bellezza. L'ostensione pura del mostruoso, di ciò che è altro, quale la si trova in *Freaks* di Browning, per esempio, non può essere tollerata se non a patto di sottoporla a una cosmesi di tipo sia percettivo che figurativo, e finisce così per esser relegata nella «Serie B» del cinema americano. La «Serie A» non può poi accettare nemmeno il corpo comico, così multiplo e libero, e che tende a non produrre senso, quanto piuttosto non-senso (Buster Keaton è esemplare), cosa che Hollywood aborrisce, poiché porta peraltro un dato critico, oltre che a concentrare l'attenzione su di un corpo che è d'impaccio tra l'*intenzione* e l'*attuazione* di una azione pragmatica, poiché non è adeguato, o non si adegua, o non è psicologicamente e socialmente spiegato – uno dei dati che tra gli altri, sia detto per inciso, distingue del tutto Keaton e Chaplin –, e che non risulta attivo, funzionale trasformatore del mondo, produttivamente inserito nella realtà.

Questo funzionalismo ideale del corpo (positivo) hollywoodiano, nella sostanza, stando a per esempio a Deleuze, non è poi così lontano da quello del cinema di un Ejzenstejn, fatta salva una diversa intenzione. Il cinema hollywoodiano punta difatti a nascondere il processo di composizione delle immagini e del film come totalità, e quindi pure l'impiego dei corpi che in esso si dà, anziché mostrarlo, come fa Ejzenstejn, per ricreare nel film il suo stesso processo di composizione, per esprimerne in

<sup>3</sup> Cfr. E. Morin, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977

<sup>4</sup> Cfr. J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Parigi, L'Etoile, 1992, pp. 44-49, pp. 78-79, pp. 161-163

maniera dichiarata, visiva, l'idea di fondo. Ma tanto la definizione del film per serie di dualità, quanto il fatto che queste ultime siano strutturate in un punto di vista totalizzante che è idea a senso unico basata su di un manicheismo dialettico che si dà in una azione universale rispetto a quella che si vuole una totalità che crescendo progredisce e che progredendo cresce, è qualcosa che sia il cinema sovietico, col suo marxismo, sia il cinema hollywoodiano, condividono.

Una differenza, quanto ai corpi, tuttavia c'è, tra il cinema marxista sovietico e quello hollywoodiano. Il corpo del cinema marxista sovietico è un corpo neutro, completamente anonimo o quasi, una molecola della massa, per nulla individuale, mentre il corpo del cinema hollywoodiano è un corpo sì qualunque, pure lui elemento della massa, come *L'uomo della folla* di Vidor, e tuttavia è individuale, e persino individualista, come vuole lo spirito americano, fino a essere mitizzato, sia grazie alla narrazione sia nella trasfigurazione del corpo nel lavoro del trucco e del set, nel caso del divo, dico che è vicino e lontano a un tempo, e a un tempo oggetto, nelle immagini, di una messa in mostra e di una sottrazione, nella distanza. Ma l'eroe è una sorta di riferimento più alto, e insieme uno stereotipo, tanto superiore, particolare, speciale quanto ordinario, mai incarnazione di un qualche superomismo, ma autore di azioni importanti per la comunità, incarnazione piuttosto di un codice normativo, morale, o un sentimento comune, condiviso, in spazi, tempi e ambienti determinati, «storici e sociali», identificabili e credibili perché caratterizzati, «fisicamente e socialmente definiti», pur se per molti versi anonimi paradossalmente proprio per esser credibili.

Un altro vincolo è quello dello schema del movimento di cui parla puntualmente Deleuze: l'azione si struttura sulla base di un «duale», o su di una «serie di duali», di un dualismo, di una opposizione che può essere riassunta nel «corpo a corpo» del duello, ossia nello scontro tra *un personaggio positivo* e *un personaggio negativo*, il Bene e il Male, che nella composizione si dà nel gioco d'immagini tra il campo e il contro-campo. Ciò che è fondamentale, è che l'ambiente, e vale a dire la situazione arrivi a influenzare il personaggio, a impregnarne il corpo e sollecitarne le capacità specifiche di cui è portatore, affinché questo vi operi una trasformazione attraverso l'azione, determinando così una nuova situazione, e incarnando una narrazione «organica», una «rappresentazione» che parla della «storia intera», scrive Deleuze.

Questa è la formula base del cinema americano, da *Nascita di una nazione* di Griffith in poi, con questa opera che è esemplare della storia «monumentale» che si pretende «l'universale» ripetuta costantemente dalle produzioni hollywoodiane per riscrivere secondo i loro riferimenti, i loro codici, le loro leggi, la loro ideologia, e per il pianeta tutto, gli episodi storici più significativi,, dai tempi dei romani allo sterminio degli indiani, dalla grande depressione alla seconda guerra mondiale.<sup>5</sup>

Questo per comporre un sapere che, per impiegare il vocabolario di Foucault, vuole essere «globale» per fondare su di un unico «principio», un unico «centro», un unico «significato», che si dà in rapporto a una sola «visione del mondo», un solo Potere, un solo Valore cui tutti sono tenuti a rapportarsi, opponendosi a qualsiasi forma di «dispersione», d'entropia della forma (forma-Uomo o forma-Dio sul modello veterotestamentario), con una «sovranità della coscienza» che si connette appunto a una sorta di fondazione, sia essa Dio, oppure l'Uomo, ma solo per come esso è inteso da tale sistema ideologico e di leggi, cui si rapporta tutto ciò che rischierebbe viceversa di eludere un senso, questo senso unico, e le sue leggi, la sua giurisdizione e che deve invece rientrare in una «unità ricomposta». La formula hollywoodiana della narrazione è pertanto una forma ideale, in cui il tempo, il racconto, i corpi, i

---

<sup>5</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 47-49, pp. 68-69, pp. 167-169, pp. 174-176

soggetti vengono sottoposti a una «totalizzazione», nel quadro di una «teleologia», per dirla ancora con Foucault.<sup>6</sup>

L'individualità è funzionale, in questa totalità così definita, sia con funzione eroica, sia quale riferimento per la «continuità» delle percezioni e della narrazione. Perché nel cinema hollywoodiano, a una logica del ritmo e a una logica del corpo corrisponde una logica del senso, con una ritmica delle immagini e dei corpi nelle immagini che è funzionale a uno sguardo che tanto si lega strettamente ai corpi che lo sorreggono quanto può accedere pure a uno stato d'onniscienza, grazie a un montaggio «analitico» che determina uno spazio realistico e allo stesso tempo ideale, nel quale il corpo del personaggio quanto per il corpo immaginario dello spettatore, si trovano continuamente «in posizione». Ancora una volta un dato che è espressione di una specifica forma «ideologica» d'uomo, di soggetto, e di mondo.<sup>7</sup>

Per comporre questa forma di realismo, il corpo – sia quello presente sul set, sia quello sullo schermo, sia quello dello spettatore – entra, per dirla ancora con Foucault, in una sorta d'«ingranaggio di potere che (...) lo disarticola e lo ricomponne». E' insomma una questione di «politica» anatomica. E il cinema hollywoodiano, tanto quanto il cinema in quanto dispositivo, tende a nascondere la propria «meccanica di potere» sui corpi, la sua disciplina tanto come macchina, come dispositivo tecnico, quanto come esperienza estetica, e di narrazione.

Nel film classico, difatti, si tratta di una serie d'immagini, di sezioni in quanto «celle», assemblate in segmenti «complessi» e «funzionali», per così dire «architettonici» in cui si semplificano le molteplicità della realtà in una disposizione ideale, in «molteplicità ordinate». A questo proposito, Foucault parla del «quadro» come di una «tecnica di potere» e insieme «procedimento di sapere» con cui si tenta di dare ordine alla realtà, e organizzarla, nel cinema, per immagini. E parallelamente, si attua un «impiego del tempo», che struttura l'attività, in questo caso dello spettatore nel cinema, di fronte a un film, per una durata determinata dal di fuori, dal film medesimo e dal buio in sala, che rimanda a un «ritmo collettivo e obbligatorio». E', questo, il «programma» del cinema, per dirla con Foucault, e vale a dire la forza in rapporto alla quale l'insieme dello spazio, del tempo e del movimento «viene scomposto», e con esso i corpi, per ottenere i risultati voluti. Si può dunque affermare che il Montaggio del cinema classico, aggiunga alla disciplina del cinema come dispositivo, quella del film, nel suo «dividere la durata» secondo uno «schema analitico», in sezioni e quindi in «serie di serie» a comporre una «successione» e una «complessità» che le unifichi in una struttura lineare finalizzata.<sup>8</sup>

Questa composizione del film, dello spazio, del tempo e del movimento del film, si potrebbe parlare, ancora sulla scorta di Daney di una specie di architettura del visibile, in particolare a proposito della classicità hollywoodiana. Nel cinema hollywoodiano del periodo si dà difatti una sorta di struttura a «labirinto», fatta d'accessi, corridoi, porte, scale, tutto quanto possa essere un «oggetto-perno», un oggetto di passaggio, un perno delle immagini, della visione, e che possa determinare una sensazione di profondità della visione, l'impressione che dietro l'immagine, *Dietro la porta chiusa*, come recita il titolo del film di Lang citato da Daney, ce ne sia una ulteriore, che determina quindi un desiderio di vedere, scoprire, cosa si trovi, come dietro una porta, dietro l'immagine, e che fa dimenticare la bidimensionalità della stessa.

---

<sup>6</sup> Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 14-20

<sup>7</sup> Cfr. D. Bordwell, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University, 1985, pp. 31-32, pp. 47-48, p. 194 e seguenti

<sup>8</sup> Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 148 e seguenti

In questo senso, per Daney, Hitchcock è un architetto, e colui il quale, pur nel quadro della classicità hollywoodiana, ha fatto saltare quello schema di composizione della visione ossia la composizione per duali, verso un punto di fuga, grazie alla rivelazione che dietro le immagini di quel cinema non v'è più nulla da vedere. La forma moderna sarà allora, dice Daney, in opposizione a quella classica americana, la scoperta di una nuova composizione, di una nuova architettura delle immagini, e di corpi «necessariamente eterogenei, imprevedibili, frammentari» quanto lo saranno gli spazi, i tempi, i movimenti in cui avranno posto e con cui saranno in rapporto, passando per una forma «barocca» attraverso la quale si assisterà a un certo ritorno alla classicità, nel cinema americano contemporaneo, neo-classico e post-moderno.<sup>9</sup>

**(Pisa, novembre 2005)**

---

<sup>9</sup> Cfr. S. Daney, *La rampe*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996, pp. 207-212