

22

Rivista di studi culturali
e di estetica
Periodico semestrale
n. 22, Ottobre 2011



MIMESIS

À G A L M A

Á G A L M A

Rivista di studi culturali e di estetica

In copertina: Anonimo, *Anche Agalma morde*, 2010.

Direttore responsabile
Mario Perniola

Condirettore
Paolo Fabbri

Capo redattore
Angi Perniola

Vice capo redattore
Sarah F. Maclaren

Comitato di redazione
Anna Camaiti Hostert, Antonello Colimberti,
Pierre Dalla Vigna,
Andrea De Santis, Aldo Marroni, Fabrizio
Scrivano, Isabella Vincentini

Segretario
Federico De Donato

Comitato scientifico internazionale
Paolo Bartoloni (Galway)
Giovanna Borradori (New York)
Carlos Couto de Sequeira Costa (Lisbona)
Annateresa Fabris (San Paolo)
Carsten Juhl (Copenaghen)
Jorge Lozano (Madrid)
Robert Lumley (Londra)
Michel Makarius † (Parigi)
Annie Reniers Philippot (Bruxelles)
Massimo Verdicchio (Edmonton)

Corrispondenti
Vania Baldi (Lisbona)
René Capovin (Salon de Provence),
Roberto Terrosi (Sendai)

Redazione
Cattedra di Estetica
Dipartimento di Ricerche Filosofiche
Università di Roma "Tor Vergata"
Via Columbia 1- 00133 Roma
Fax: +39.0672595051
E-mail: info@agalmaweb.org
Sito web: www.agalmaweb.org
Si pubblica con il contributo della
Università di Roma "Tor Vergata".

Amministrazione e abbonamenti

Mimesis Edizioni
Redazione
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G. - Italy
tel/fax +39 02 89403935
www.mimesisedizioni.it
mimesised@tiscali.it

Sede legale della società
MIM Edizioni Srl
Via Chiamparis, 94
33013 Gemona del Friuli (UD)
info.mim@mim-c.net
fax +39 0432 983175

Periodicità semestrale
Dati per l'abbonamento annuale dall'Italia, per
2 numeri:

Versamento postale di 25,00 € (studente
20,00 €) sul c/c postale n. 38372207 intestato a:
Associazione Culturale Mimesis Onlus
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G. (MI)
Fatto il versamento, si dia comunicazione
via E-mail (o per posta all'indirizzo
della casa editrice) all'indirizzo
commerciale@mimesisedizioni.it specificando
"Abbonamento Ágalma" e indicando i numeri
desiderati (dal 15 in poi).

Dati per l'abbonamento annuale dall'estero, per
2 numeri:

Bonifico bancario di 30,00 € (Europa) o
40,00 € (America, Asia, Africa, Oceania)
intestato a:
Associazione Culturale Mimesis Onlus
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G. (MI)
UNICREDIT Agenzia di C.so Sempione 76,
20100 Milano

BIC/SWIFT: UNCRITB1MG5
IBAN: IT45Z0200801730000100471942
specificando nella causale "Abbonamento
Ágalma" e indicando i numeri desidera-
ti (dal 15 in poi). Fatto il versamento, si
dia comunicazione via E-mail (o per posta
all'indirizzo della casa editrice) all'indirizzo
commerciale@mimesisedizioni.it specificando
"Abbonamento Ágalma" e indicando
i numeri desiderati (dal 15 in poi).

Si può comprare la rivista anche on-line:
<http://www.mimesisbookshop.com/shop/>

È vietata la riproduzione, anche parziale, con
qualsiasi mezzo effettuata, compresa
la fotocopia, anche a uso interno o didattico,
non autorizzata.

Registrazione presso il tribunale di Roma
n. 600/99 del 14/12/1999

N° R.O.C. 19309

Indice

Editoriale

- p. 5 Mario Perniola, *Tutti divi, nessun divo*
7 Ivelise Perniola, *Nota del curatore*

Divismo/Antidivismo

- 12 Veronica Pravadelli, *Dive al lavoro: working girls e donne forti nel cinema muto americano*
Il caso di Clara Bow, the 'It Girl'.
- 23 Giorgio Bertellini, *Intimità d'oltreoceano: Razza e trascendenza del divo Valentino*
- 38 Raffaele De Berti, *Princesse Tam Tam. Josephine Baker, una Venere nera in Italia (1928-1936)*
- 48 Francesco Pitassio, *Natali di stelle.*
Di qualche questione genetica e divistica
- 60 Cristina Jandelli, *Il divismo cinematografico contemporaneo: le star della politica, la politica delle star*
- 72 Lucia Cardone, *Dive nuove e aspiranti attrici: Siamo donne (1953)*
- 78 Monica Dall'Asta, *'La corsa dei topi'.*
Divi e comparse secondo Ed Wood
- 82 Maria Paola Pierini, *What is a Gary Cooper? La Paramount e le incertezze nella costruzione di una star*
- 91 Silvio Alovio, *Vite vendute. Le (auto)biografie del divo: il caso di Valentino in Italia*
- 102 Luca Mazzei, *L'irresistibile ebbrezza del divismo antifotogenico*
- 112 Denis Lotti, *Divismo maschile nel cinema muto italiano*
- 129 Valentina Colet, *Shangai-Hong-Kong: fenomeni divistici a confronto*
- 136 Donatella Orecchia, *Parodia e contro divismo: Ettore Petrolini*
- 146 Filippo Ferraresi, *L'antidivismo della Societas Raffaello Sanzio*

Divismo/Antidivismo

Francesco Pitassio

Natali di stelle. Di qualche questione genetica e divistica

L'istante e la durata

Una foto. Un uomo, in abbigliamento di sportiva eleganza. E' impegnato a superare un corso d'acqua, camminando su di un tronco sospeso al di sopra del torrente. Il braccio destro tiene puntata in alto una canna da pesca, il sinistro è proteso distante dal corpo, per conservare l'equilibrio. I piedi si succedono l'un l'altro lungo il tronco, con cautela. Alle spalle del forse improvvisato equilibrista, un folto prato occupa la metà inferiore della inquadratura, un declivio alberato e il cielo la metà superiore. Nessun'altra presenza umana fa la propria apparizione nel campo delimitato dall'obbiettivo della macchina da presa.

Chi ha dimestichezza con il cinema classico hollywoodiano, o con la storia della fotografia del Novecento, non avrà faticato a riconoscere in questa approssimativa descrizione un'immagine famosa: *Gary Cooper Crossing a River during a Hunting Trip with Ernest Hemingway, Sun Valley, Idaho* (1941). L'autore dello scatto fu Robert Capa. Cos'hanno in comune uno dei divi più celebri e identificati con un sistema articolato di gestione dell'immagine umana – lo *star system* dell'epoca classica – e un reporter di enorme importanza per la definizione della fotografia documentaria, attraverso la propria opera artistica e il ruolo avuto nella creazione dell'agenzia Magnum?

Da un lato, una celebrità dello schermo dalle dubbie doti interpretative, un corpo identificato con il film e il ruolo, senza l'impegno di una recitazione percettibile (Moulet 1993). Dall'altro lato, un fotografo distinto dalla implicazione individuale sulla scena bellica di cinque conflitti epocali, al punto di perdervi prima la compagna, poi la propria vita. Sulla carta, lo sguardo e il proprio oggetto, il ritrattista e il ritratto sembrano l'esito di un incontro fortuito. Ma forse, proprio il carattere aleatorio dell'immagine, o meglio, la combinazione di casuale e progettuale, eccezionale e codificato possono dirci qualcosa in più sul divismo e le sue configurazioni. La congiuntura pare perfetta: un istantaneo equilibrio, una sospensione ideale dell'assetto corporeo, tra progressione orizzontale o collasso verticale, riuscita o caduta. Eppure, accanto a quest'aspetto occasionale dello scatto, una serie di codici narrativi sono all'opera: l'immersione del personaggio nella *wilderness* delle

remote lande dell'Idaho, già suggerita da più parti cinematografiche assunte da Cooper; l'associazione del divo con una spontaneità e attività naturali, consolidata attraverso film quali *Mr. Deeds Goes to Town* (E' arrivata la felicità, F. Capra, 1936), *The Westerner* (W. Wyler, 1940) o dal coevo *Sergeant York* (Il sergente York, H. Hawks, 1941); l'assimilazione del divo con una forma narrativa efficace e diretta, rappresentata da scrittori e registi come Ernest Hemingway o il suo amico Howard Hawks – il primo richiamato direttamente dal titolo della fotografia. Dunque, tra puntualità dello scatto e imperfezioni dei suoi codici si articola una forma di esistenza dell'umano, magari oggi in via di sparizione...

Movimento apparente

Il divismo è stato soprattutto interpretato alla luce della sua valenza mitopoietica: la lettura celeberrima di Edgar Morin ha consegnato il fenomeno all'indagine socioantropologica (Morin 1957); ma sin dalla sua stabilizzazione, negli anni Venti, una molteplicità di contributi ha risolto il divismo nella capacità di elevare l'individuo a *exemplum* eccezionale, per le dimensioni della sua rappresentazione sullo schermo, la diffusione della sua immagine, la credenza massificata nella esistenza spirituale di un'entità invece esito di un'operazione simbolica. In altri termini e più che lecitamente, il divismo è stato concepito, studiato e criticato in termini di discorsi sociali, buon ultimo anche da chi scrive (Pitassio 2003). Un prodotto di un sistema più o meno pianificato di individuazione, definizione e articolazione dell'identità antropica, funzionale a esigenze industriali, politiche, culturali, sociali, sessuali, nazionali... In tempi recenti, l'affermazione degli studi culturali e l'attenzione ai processi di identificazione ha consolidato il posizionamento degli studi sullo *stardom* in un'area disciplinare collocabile tra la sociosemiotica (Dyer 1979), la storia culturale (Dyer 1985; Studlar 1996) e gli studi di genere (Cohan e Rae-Hark 1993; Dyer 1993; Holmlund 2002; Stacey 1994; Tasker 1993). In effetti, alcuni aspetti della immagine antropica consentita dalla fotografia prima, dal cinema poi, sono stati determinanti nel favorire la priorità accordata alla dimensione sociale del divismo. Si considerino in rapida successione tre peculiarità della rappresentazione dell'uomo cinematografico: la frammentabilità, la replicabilità, la trasferibilità.

L'integrità corporea nel cinema è sottoposta a una partizione, capace di serbare nella concatenazione narrativa l'identità del personaggio, ma anche di sottomettere l'unità fisica a una demoltiplicazione funzionale alle strategie rappresentative.

Tale rappresentazione frammentata è moltiplicabile nelle sue occorrenze: la stessa matrice ingenerare "n" testi concomitanti. Scriveva meditabondo Musil: "Chaplin non mi ha stupito, quello che ho visto non era nuovo. [...]. Ora questo attore viene liberato in modo esplosivo dal cinema. [...]. Avevo visto, nel frattempo, anche un attore, che recitava in teatro, dunque in modo tridimensionale, cioè in carne ed ossa. [...] E tuttavia fece un effetto blando, seppure piacevole. Da cosa dipende questo? Io credo, o meglio non credo, che dipenda dalla filosofia drammatica del cinema (che ormai si predilige), bensì dalla sua tecnica. Se consideriamo

la cosa in questo modo, mi pare che tutto dipenda da questo fattore: questo attore recita la stessa parte cinquecento volte, e io lo vedo una volta sola, cosicché la probabilità che io riesca a cogliere la sua prestazione migliore è di una su cinquecento; il regista del film, al contrario, fa girare la stessa scena cinquecento volte [...] così lo spettatore ha la certezza di vedere il momento migliore” (Musil 1984: 78).

Le repliche concomitanti sono dislocabili nello spazio, trasferibili a una imprecisata distanza dall'istanza corporea originaria; alla stessa stregua, la segmentazione del corpo favorisce la dislocazione dei suoi frammenti in nuovi insiemi arbitrari – per esempio, cataloghi fisiognomici o schedari polizieschi (Gunning 1995); ma anche la moltiplicazione dei simulacri individuali (fotografie, cartoline, sagome ecc.), prevalentemente incentrati sul volto, con il fine precipuo di promuovere un'identità scaturita dalla sintonia di testi filmici, biografici, critici, fotografici: il divo, appunto (Aumont 1992: 62-64), esito di una *polisemia strutturata* (Dyer 1979). L'astrazione propria a questa operazione è evidente, e già da Benjamin paragonata all'economia del denaro, nella sua capacità di rendere immateriale il corporeo e alienare il lavoratore dal proprio prodotto; questa trasformazione della funzione attoriale è collegata dal filosofo berlinese direttamente all'insorgenza del divismo, con considerazioni riprese recentemente in una prospettiva foucaultiana (Clark 1995; King 1987; King 1991): “Il cinema risponde al declino dell'aura costruendo artificialmente la *personality* fuori dagli studi: il culto del divo, promosso dal capitale cinematografico, cerca di conservare quella magia della personalità che da tempo è ridotta alla magia fasulla propria del suo carattere di merce” (Benjamin 1991: 34-35). E' la natura ripetitiva, frammentata, astratta a far discendere le forme divistiche dall'economia del feticcio: “Il modello è sostituito dalla ‘matrice’ capace di produrre una serie di copie assolutamente indistinguibili l'una dall'altra e dalla matrice stessa: e in cui le differenze si riducono al massimo a varianti formali introdotte artificialmente e a posteriori. [...]. Questa differenza spettacolarizzata si generalizza sempre di più con la ‘personalizzazione’ [...] sempre [...] pionieristicamente applicata nell'ambito della moda e dell'industria culturale (ad esempio nella costruzione delle immagini dei ‘divi’)” (Pezzella 1999: 71). L'insieme di queste caratteristiche strutturali sollecita la collocazione delle forme divistiche nell'ambito dei discorsi sociali, anziché nel novero della differenza estetica. Non solo.

I divi articolano identità, armonizzando una pluralità di manifestazioni proprie a differenti ambiti mediatici: personaggi di film di finzione, fotografie tratte dai film, o materiali promozionali a quelli legati; ma anche immagini, racconti, informazioni relativi a una vita pubblica e privata alternativa alle apparizioni filmiche, e nondimeno solidale con quelle, al fine di avvalorare una coincidenza tra prodotto culturale ed esistenza reale. La *persona* del divo è la soluzione più rassicurante per rendere credibile e unitario l'esito di una frammentazione altrimenti inquietante, e allo stesso tempo fornire dei modelli disciplinari congruenti con valori sociali riconosciuti: “Si potrebbe considerare questo meccanismo come un processo per ‘inventare le persone’ [...], ovvero per presentare gli individui in un certo modo al fine di inserirli nelle correnti più ampie del mito. [...] Incarnazione di identità ideali che quindi permetterebbero al pubblico e ai lettori di conformare le loro condotte e identità secondo le norme morali prevalenti” (Grieverson 1999: 358-359).

L'elemento comune ai singoli segmenti della persona divistica, come al suo complesso è l'*imitazione*: la disposizione di una narrazione verosimile, capace di occultare lacune e *défaillances* di un corpo o di un percorso individuale, al fine di rendere unitario e conforme a un'idea diffusa di soggettività quanto invece non lo è. Il divo è l'esito di una progettazione, i suoi sussulti programmati. Lo notava di sfuggita Roland Barthes, in un torno di anni in cui il suo tragitto teorico si incrociava con quello di Edgar Morin, grazie alla mediazione della *Revue internationale de filmologie* (Albera e Lefebvre 2009): "Il primo potere del cinema sta nell'intermittenza delle sue presentazioni. Un viso permanente ci è per definizione sconosciuto [...]. Al cinema, il movimento che lo coglie è un falso movimento; sembra dissiparsi senza sosta a seconda degli impegni e delle passioni, come nella vita; ma in realtà non si altera mai; [...] sopravvive perfettamente realizzato o, per meglio dire, abilmente condotto verso alcuni punti di decomposizione che, però, sono fissati in anticipo; i tre o quattro movimenti che vengono attribuiti al viso cinematografico non possono mai disfarlo in modo imprevedibile o minaccioso" (Barthes 1998: 144). Ma cosa consente e fonda questa credibilità della rappresentazione divistica? Cosa distingue la mitizzazione dei divi da analoghe narrazioni del passato, incentrate su sovrani o militi, imprenditori o artisti? Probabilmente, l'ottusità (Barthes 1985). Detto altrimenti, la natura indessicale dell'immagine fotografica prima, cinematografica poi. Quanto produce un'inedita coalescenza tra rappresentazione e corpo, e che fa sì che in occasione di un necrologio André Bazin sovrapponga Bogart ai suoi personaggi: "Appare chiaro adesso in effetti che nessuno più di Bogart ha, per così dire, incarnato l'immanenza della morte, la sua imminenza anche. Non tanto del resto di quella che si dà o si riceve quanto del cadavere differito che è in ognuno di noi" (Bazin 1986: 215). Questione di carne e di tempo, evidentemente...

L'impronta e il desiderio

La natura indessicale dell'immagine fotografica e cinematografica è stata a lungo dibattuta. Magari, se ne è considerata poco la funzione nella fondazione e credenza nelle immagini dei divi. Proviamo a recuperare alcuni dei tratti propri all'impronta fotografica, per celebrarne di qui a poco la scomparsa.

Ormai quasi tre decenni fa, Philippe Dubois censiva le caratteristiche dell'indice nella sua relazione con il proprio referente, traendo la nozione dalla ben nota partizione semiotica proposta da Charles Sanders Peirce (Peirce 1980; Proni 1990): *connessione fisica*, *singularità*, *designazione* e *certificazione*. La certificazione è con evidenza l'aspetto della indessicalità più pertinente nell'insorgenza del divismo: l'immagine attesta l'esistenza reale di un determinato corpo identificato con il divo; per riprendere la definizione di Barthes del noema della fotografia, quel corpo "è stato" (Barthes 1980). Qui preme tuttavia appuntare l'attenzione sulla singularità e la connessione fisica: entrambi fattori propri alla figurazione per contatto, ovvero a una modalità rappresentativa destinata a un'eclissi intera o parziale nella nuova fase digitale. Con alcune conseguenze. Ma più in là.

Nel suo complesso, l'esito del processo fotografico e cinematografico vale primariamente come atto, solo in subordine come immagine: "*Avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être.* La photo n'est pas seulement une *image* [...], c'est aussi, d'abord, un véritable *acte* iconique, une image, si l'on veut, mais *en travail*, quelque chose que l'on ne peut pas concevoir en dehors de ses circonstances" (Dubois 1990: 9). Il carattere circostanziale o pragmatico della fotografia indica, certifica, individua ed è connesso a un dato di realtà. Nel nostro caso, un corpo. La traccia lasciata da esso per (mancato) contatto di una sorgente luminosa con gli alogenuri di argento della pellicola è la materia prima della costruzione divistica. Prima che il materiale sia imbricato in un'altra organizzazione discorsiva, di carattere iconico, ovvero imitativo.

La rappresentazione per contatto ingenera un paradosso tra singolarità e molteplicità. Vi si è recentemente soffermato Georges Didi-Huberman: "L'impronta sembra dirsi, qualificarsi solo al plurale, perché sembra esistere solo *in particolare*: ogni soggetto dell'impronta, ogni oggetto che si imprime è particolare, individuale; ogni luogo in cui avviene tale impressione [...] è particolare; ogni dinamica, ogni gesto, ogni operazione in cui l'impronta si verifica è particolare" (Didi-Huberman 2009: 9). Non solo. Il paradosso concerne anche il tempo prodotto dall'impronta: un'anacronia. Con esplicito riferimento alle nozioni di *Nachleben* di Warburg e di immagine dialettica di Benjamin, sostiene lo studioso francese: "Vedremo che l'impronta è l' 'immagine dialettica' [...]: qualcosa che ci parla sia del *contatto* (il piede che sprofonda nella sabbia) sia della *perdita* (l'assenza del piede nella sua impronta); qualcosa che esprime sia il contatto della perdita che la perdita del contatto" (Didi-Huberman 2009: 15). La sottomissione della impronta alla particolarità congiunturale è anche quanto ne fonda il carattere di apertura, le fornisce valore euristico: essa è una modalità creativa non sottomessa interamente alla progettazione, in cui l'implicazione dell'atto fisico nella determinazione finale vi include l'alea. Infine, l'impronta non ha il cruccio dell'imitazione, né della vista quale principio ordinatore e gerarchizzante della rappresentazione: essa realizza la propria somiglianza attraverso una riproduzione per contatto diretto con il proprio referente. L'impronta è inoltre eteroclitica nella propria procedura genetica, come nei propri materiali – pare di sentir echeggiare le parole di Bazin sull'impurità del cinema... (Bazin 1986)

L'impronta manifesta una relazione con il desiderio. Nel plasmare le forme, essa incorpora ed esplicita materialmente il desiderio ingenerato dalla mancanza. Esiste un possibile raccordo tra immagine fotografica e immagine mnestica, fondato sull'impressione: "Se il complesso di immagini plasma la pasta del visibile, plasma anche quella del desiderio. [...] Nell'economia delle immagini, le impronte cinematografiche e fotografiche incarnano il momento in cui il desiderio trova contemporaneamente una sede di comparizione, uno strumento di modellatura, e finanche le figure del suo appagamento. [...] Se queste immagini sono tanto importanti, e particolarmente da un punto di vista antropologico, è forse perché dinanzi a esse stiamo come dinanzi al primo laboratorio del desiderio" (Le Maître 2010: 17-18). Ora, prima dei processi sociali di identificazione con una figura divistica, avanti alle pratiche di appropriazione di beni e attribuzioni delle stelle, precedentemente

alla perversione delle forme e alle letture aberranti delle narrazioni, si staglia il desiderio paradossale di un corpo, di una particolarità fisica, di una condizione occasionale presente per riproduzione, eppure in parte scomparsa. Una natura antinomica, che rende attuale nello spazio quanto scomparso nel tempo un momento dopo esser stato effigiato. E' il desiderio la dinamica additata da Béla Balázs nell'umanità infine visibile (Balázs 1924); è esso stesso a sollecitare strutture narrative costruite sull'amore, secondo Morin (Morin 1957). Il desiderio si instaura e attecchisce sulla natura paradossale dell'immagine cinematografica; uno statuto meramente immaginario: "L'immaginario, per definizione, combina in sé una certa presenza e una certa assenza. Nel cinema non è solo il significato della finzione [...] a rendersi così presente nelle modalità dell'assenza, ma, prima ancora, il significativo stesso" (Metz 1989: 48). E' proprio questa modalità contraddittoria di esistenza del significativo fotografico e cinematografico a indurre una postura melanconica nei confronti del referente: lutto per qualcosa che non si è mai realmente posseduto. La percezione di perdita permanente concerne tanto singoli segmenti, quanto l'insieme testuale (Bellour 2005).

C'è di più. L'impronta della fotografia e del cinema realizza oggetti non pienamente ascrivibili a un'ontologia degli oggetti sociali, o degli oggetti ideali, e neppure degli oggetti naturali (Ferraris 2009): essa genera tracce alla stregua degli oggetti sociali, ma queste esistono indipendentemente da un'intenzionalità che le ingenera o da una condivisione tra soggetti. L'apprensione del referente da parte della macchina da presa è solo parzialmente pronosticabile e progettabile: l'inquadratura può sempre recare traccia di qualcosa presente all'atto della ripresa, ma sfuggito alla intenzione soggettiva. Lo stormire imprevedibile delle foglie alle spalle del neonato di *Le Repas (Repas de bébé)* (Lumière, 1895), il fluire delle onde fluviali del finale di *L'Atalante* (Id., J. Vigo, 1934), la gestualità acerba dei figuranti di *Paisà* (R. Rossellini, 1946) o la grana della voce e del volto di Jean Seberg in *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro, J.-L. Godard, 1960) sono materiali utilizzabili, non pianificabili. Lo indicava già Kracauer: fotografia e cinema hanno una vocazione ontologica al fortuito (Kracauer 1995: 130-148). Ma proprio questa dimensione aleatoria è inclusa nelle modalità di validazione della corporeità dei divi: la dimensione del lapsus, dell'errore, della lacuna in un sistema semiotico fondato sull'imitazione e in apparenza privo di increspature è quel che fornisce consistenza alla rappresentazione della star. Nel suo tentativo di fondare un'ontologia del cinema, Stanley Cavell definisce la riproduzione corporea un somatogramma, nel quale proprio la dose di imprevedibilità o di incongruenza tra una ratio e l'espressione corporea involontaria permette di ipotizzare l'esistenza di un cogito, istituisce l'analogia tra soggetto e rappresentazione e pertanto umanizza l'immagine (Cavell 2005). Cartina al tornasole: perché moltiplicare nei film esito delle nuove tecnologie o nelle nuove forme testuali segmenti contenenti gli errori performativi degli interpreti? Per quale altra ragione buona parte dei DVD di sorvegliatissime produzioni hollywoodiane prevedono tra i materiali supplementari (Extra) le sequenze scartate in fase di montaggio, perché presentano delle lacune o delle papere nella recitazione degli attori? O per qual motivo i titoli di coda di un importante film di animazione digitale, *A Bug's Life* (*A Bug's Life* – Megaminimondo, J. Lasseter/A. Stanton,

1998), includono le *défaillance* di protagonisti la cui genesi e comportamento sono interamente pianificati? Forse, in un'epoca di progressiva sparizione di somatogrammi e impronte, se ne rimpiange un po' melanconicamente l'esistenza...

L'eterno presente (lavori in corso)

Si vuol qui porre un quesito: esiste ancora una natura univoca, incontrovertibile e organica dell'immagine cinematografica, quale nell'immagine indessicale, e tale da prostrarre determinate configurazioni note come *personae* divistiche? O ancora: lo scenario odierno favorisce i processi divistici tipici della classicità cinematografica, basati su una congruenza tra personaggi dei film e vita privata degli attori? Più fattori sembrano indicare altrimenti.

Senza dubbio, le star rivestono un ruolo determinante nei processi produttivi, seguitano a svolgere sul piano pragmatico una funzione identificativa del prodotto cinematografico, costituiscono un veicolo importante per la diffusione di merci e identità a essi associate (Austin e Barker 2003). Tuttavia, altri elementi paiono suggerire una progressiva erosione del fenomeno. Non si intende qui feticizzare la dimensione tecnologica: questo è solo un aspetto di una transizione più articolata e complessa. Altri fattori, di carattere mediatico, economico, o più ampiamente simbolico paiono in gioco. In tal senso, pare appropriato ricevere l'invito a relativizzare la tecnologia (Elsaesser 2008), e riflettere piuttosto sulla dimensione della diegesi: "A more thorough-going revisionism would have as its aim to once more re-assess the relation of the cinema – all cinema, including digital cinema and the electronic media, to diegesis, narrative and narration. For these are the main parameters that constitute the cinema's textual and ideological functioning, and the also regulate how a spectator is addressed as both (imaginary) subject and physical, embodied presence in a determinate space" (Elsaesser 2004: 101). Tuttavia, proprio il funzionamento testuale e ideologico del cinema contemporaneo pare assegnare un rilievo relativo al divismo, in favore di altre modalità di organizzazione diegetica e di valorizzazione della rappresentazione. Altrimenti perché *Avatar* (id., J. Cameron, 2009), il film più dispendioso della storia del cinema e dalla esplicita vocazione universalistica, potrebbe fare a meno di figure divistiche centrali?

In termini di discorsi sociali, i divi non paiono più rivestire un'importanza pari al passato: è sufficiente scorrere rapidamente la lista delle prime cento celebrità della rivista Forbes, o sfogliare una qualunque rivista popolare per verificare la loro progressiva sostituzione a opera di altre forme di celebrità, in prevalenza mediatica. Allo stesso tempo, proprio la produzione televisiva sempre più determinante nei consumi mediatici non pare favorire forme diegetiche tali da generare la sovrapposizione di pubblico e privato, fittizio e "reale" distintiva del divismo. Per eccesso o per difetto. Da un lato, la moltiplicazione di effimere celebrità della *reality tv* sembra decisamente sbilanciata sulla dimensione quotidiana dei personaggi: nessuna esemplarità, niente eccezionalità dei protagonisti, schiacciati dall'iterazione esorbitante della loro identità. E risibile durevolezza: chi ricorda Cristina Plevani, vincitrice della prima edizione del *Grande fratello*? Eppure, stia-

mo parlando di un grande successo della cultura audiovisiva nazionale dell'ultimo decennio... Dall'altro, i personaggi della nuova serialità televisiva – fenomeno di enorme rilievo nella definizione degli standard narrativi e figurativi dell'intrattenimento audiovisivo (Innocenti e Pescatore 2008) – non prevedono un'altra faccia della medaglia: sono interamente assimilati dall'universo diegetico che contribuiscono a trasformare. Per questo l'interprete della serie *Six Feet Under* (2001-2005) e protagonista di *Dexter* (2006-2010), Michael C. Hall, asserisce di non aver nulla a che vedere con le sue apparizioni: dichiarazione pleonastica, a fronte dello scarso rilievo del divismo televisivo.

L'indebolimento del divismo sembra non estraneo alla fragilità maggiore dell'istituzione cinematografica. Se il cinema forse seguita ad avere una qualche centralità simbolica e una priorità cronologica nei processi di diffusione della produzione audiovisiva, esso pare più periferico nelle dinamiche economiche e di consumo. Questa marginalizzazione si associa allo sgretolamento dei luoghi canonici di visione: non esclusivamente o non più la sala cinematografica, ma una molteplicità di spazi di fruizione, una dislocazione dell'esperienza cinematografica incline a includerla, dispositivo tra gli altri, in una più generale speculazione estetica e musealizzarla – in una prospettiva euforica; o a inglobarla in un più generico consumo audiovisivo – in un'ottica nostalgica; in ogni caso, a riconfigurarla e sottrarla all'univocità di un più saldo passato (Casetti 2008; Fanchi 2006; Klinger 2006). Forse, le nuove forme di visione contribuiscono ad allentare una diegesi primariamente fondata sulla causalità narrativa e sull'assorbimento cognitivo dello spettatore (Jullier 2006), e pertanto privano i personaggi dello spessore e della credibilità psicologica così centrali nei processi costitutivi del divismo.

Il passaggio ormai celebrato dall'immagine analogica a quella digitale pare rivestire una parte significativa nella trasformazione del divismo. Si sintetizzi un'ipotesi fondativa della concezione del divismo qui proposta. *La costruzione della persona divistica è l'esito di una modulazione iconica (imitativa, rappresentativa e generalizzante) di un materiale indessicale (riproduttivo e particolare)*. Questo equilibrio rafforza la credenza, la fiducia e un certo feticismo del Reale, articolato sul piano narrativo; ma è il momento dell'iscrizione di una fonte a-significante, ma produttiva – il corpo (Gil 1978) – a consentire tale articolazione. Ma cosa accade allorché la procedura di iscrizione non è più la condizione necessaria?

Notoriamente, l'immagine digitale è operabile nelle sue componenti minime. Se l'immagine analogica per essere figurata richiede dei relata causali immanenti e individuati, non altrettanto si può dire dell'immagine digitale. Essa infatti può attualizzare figurazioni meramente imitative ed esito di generalizzazione. Risultato di processi algoritmici, attraverso i quali la relazione con il referente è oggetto di traduzione simbolica e di imitazione iconica, l'immagine digitale è operabile in ogni sua singola componente (Manovich 2002). Se l'immagine analogica è modificabile, essa lo è a detrimento di una sua peculiarità costitutiva: di qui, la sensazione di meraviglia e incongruenza di film colorati a *pochoir* o virati. Non altrettanto si può dire dello statuto dell'immagine digitale. Qui saturazioni o desaturazioni cromatiche possono occupare la superficie intera dell'inquadratura o sue singole porzioni senza che l'intervento paia improprio con la causazione dell'immagine: esso ne è

parte integrante, poiché la natura dell'immagine è di essere in eterna lavorazione. Bastano pochi minuti di visione di *Sin City* (id., F. Miller/R. Rodriguez, 2005) per rendersene conto... "Numerici nella loro logica e modulari nella loro struttura, essi [gli output digitali] sono aperti alla modificazione in qualunque momento e su ogni scala. Le pratiche digitali hanno bisogno di trasformazione, diffusione, ricostestualizzazione e perfino di trasmutazione in altri tipi di output percettivi. La loro identità è intrinsecamente multipla e aperta a una serie di mutazioni genetiche continuamente rinnovate" (Rodowick 2008: 152). Ovviamente, la genesi digitale dell'immagine non preclude affatto la prosecuzione di una rappresentazione che imita una relazione indessicale con il proprio referente, suggestivamente nominata "mimetismo digitale" (Rosen 2001). Ed è legittimo dubitare di un futuro interamente assegnato a un neopittoricismo. Nondimeno, quanto sembra mutato su un più complessivo piano epistemologico è il rapporto tra noi, il cinema e le figurazioni antropiche da questo proposte. Non più vestigia di un passato particolare e contingente, nei cui confronti ci si trova in una condizione desiderante; non più espressione di un'identità soggettiva, seppur modulata; nemmeno scarto, lapsus, eccezione percettibile. Il valore è quantitativo, l'immagine molteplice – e peraltro, in costante processo, nemmeno propriamente un'immagine: "Le immagini digitali non hanno relazioni qualitative né con lo spazio né con il tempo; infatti il senso fondamentale di tutta l'informazione digitale è di esprimere il valore in forma quantitativa" (Rodowick 2008: 144). Forse, anche per questa ragione le diegesi ingenerate dall'immagine digitale propendono per una pluralità della figurazione immemore della propria traccia originaria, o semplicemente di essa priva. Una visione appena più attenta di *Polar Express* (id., R. Zemeckis, 2004) rivela che la maggior parte dei personaggi sono proiezioni algoritmiche del corpo di un attore, Tom Hanks. La cui carriera di attore è stata peraltro tesa a costruire una neutralità proteiforme. D'altra parte, questa mutabilità dell'immagine è ormai prassi quotidiana nelle nostre operazioni simboliche: dai programmi di fotoritocco a siti web dedicati interamente all'operazione sulle parvenze proprie o del proprio divo prediletto (www.showmii.com). Non a caso, i divi maggiormente adeguati allo scenario mediatico contemporaneo assimilano la propria immagine a una commutazione genetica – da Angelina Jolie a Keanu Reeves. Oppure, si appropriano del trasformismo e della forza iconica dell'immagine digitale, da Johnny Depp a Jim Carrey, le cui performance incamerano nel corpo attoriale gli interventi tecnologici sul significante (Sobchak 2002). Ma come desiderare qualcosa che non è forse mai esistito nella propria singolarità? Come inchinarsi melanconicamente su un oggetto costantemente intento a protendersi verso di me attraverso la propria pienezza? In luogo di una mancanza, un'eccedenza – l'eccesso dell'immagine digitale, priva di falle. Al posto della presenza di un passato in un'impronta irreversibile, l'eterno presente di un'icona cangiante. Anziché un'identità forse artefatta, una varietà indifferente alle ubbie della soggettività. Invece della ansia della perdita, quella del controllo.

Il cinema ha forse fornito il percepito del soggetto scettico (Cavell 1971). Non è certo che l'attuale scenario non risponda meglio al soggetto schizoide postmoderno (Jameson 2007) o al modo di essere psicotico, in cui il linguaggio parla per se stesso, indifferente alla propria scaturigine soggettiva (Perniola 2004).

Una foto promozionale. L'immagine è partita in sei celle, in cui appaiono altrettanti diversi personaggi. Tra loro, un'aria di famiglia, unita a un aspetto artefatto. Una sorta di ciclo vitale di un unico corpo, rappresentato tra l'infanzia e la senilità più avanzata. Non siamo dinanzi a una sperimentazione produttiva, tesa a far coincidere fase delle riprese e percorso biografico. No, non si tratta delle foto di Jean-Pierre Léaud nel ciclo di Antoine Doinel, diretto da François Truffaut nell'arco di cinque film e vent'anni. Siamo piuttosto davanti a un unico film sperimentale, in cui da un solo corpo attoriale gemmano nove personaggi: sei differenti età di un individuo e tre manifestazioni fantasmatiche di un suo oppositore. Il corpo è nuovamente quello di Jim Carrey. E gli spettatori disponibili a subire le file natalizie avranno riconosciuto nella succinta descrizione il ricordo di *A Christmas' Carol* (id., R. Zemeckis, 2009) (Canova 2008). Già. In effetti, cosa nasce in questo film?

Bibliografia

- Aumont J., 1992, *Du visage au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma
- Albera F., Lefebvre M., 2009, "Présentation. Filmologie, le retour?", *CiNéMAS*, XIX, 2-3: 13-56
- Austin Th., Barker M. a cura, 2003, *Contemporary Hollywood Stardom*, London, Arnold
- Balázs B., 1924, *Der sichtbare Mensch, oder Die Kultur des Films*, Wien, Deutsch-österreichischer Verlag; trad. it. 2008, *L'uomo visibile*, Torino, Lindau
- Barthes R., 1953, "Visages et figures", *Esprit*; trad. it. 1998, "Visi e facce", in *Scritti*, Torino, Einaudi: 142-153
- Barthes R., 1970, "Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein", *Cahiers du cinéma*; trad. it. 1985, "Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn", in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi: 42-61
- Barthes 1980, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil/Gallimard/Cahiers du cinéma; trad. it. 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi
- Bazin A., 1957, "Mort d'Humphrey Bogart", *Cahiers du cinéma*, 68; trad. it. 1986, "Morte di Humphrey Bogart", in *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti: 214-218
- Bazin A., 1958, "Pour un Cinéma impur. Défense de l'adaptation", in *Qu'est-ce qu'est le cinéma?*, Paris, Cerf; trad. it. 1986, "Per un cinema impuro", in *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti: 119-142
- Bellour R., 1975, "Le Texte introuvable", *Ça cinéma*, 7-8; trad. it. 2005, "Il testo introuvabile", in *L'analisi del film*, Torino, Kaplan
- Benjamin W., 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*; trad. it. 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino
- Canova G., a cura, 2008, *Robert Zemeckis*, Venezia, Marsilio
- Casetti F., a cura, 2008, *Relocation*, numero monografico, *CINÉMA & Cie.*, 11
- Cavell S. 1971, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge-London, Harvard University
- Cavell S., 2005 [1985], "What Photography Calls Thinking?", in Rothman W., a cura, 2005, *Cavell on Film*, New York, New York State University: 115-134
- Clark D., 1995, *Negotiating Hollywood. The Cultural Politics of Actors' Labor*, London-Minneapolis, University of Minnesota
- Cohan S., Rae Hark I., a cura, 1993, *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge
- Didi-Huberman G., 2008, *La Ressemblance par contact*, Paris, Minuit; trad. it. 2009, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri
- Dubois Ph., 1990 [1983], *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan

- Dyer R., 1979, *Stars*, London, British Film Institute; trad. it. 2009, *Star*, Torino, Kaplan
- Dyer R., 1985, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London, MacMillan
- Dyer R., 1993, *The Matter of Images*, London-New York, Routledge; trad. it. 2004, *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Torino, Kaplan
- Elsaesser Th, 2004, "The New Film History as Media Archaeology", *CiNéMAS*, XIV, 2-3: 75-117
- Elsaesser Th. 2008, "Knowing and Being in the Cinema: Between Infinity and Ubiquity", relazione al convegno internazionale *Dispositifs de vision et d'audition*, Université de Lausanne, 29-31 maggio 2008 (per gentile concessione dell'autorer)
- Fanchi M., "Metamorfosi, divinazioni e presagi. Un percorso attraverso le forme emergenti della visione filmica", in Casetti F., Fanchi M., a cura, 2006, *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Roma, Carocci: 103-118
- Ferraris M., 2009, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza
- Gil J., 1978, "Corpo", in *Enciclopedia*, vol. III, *Città-Cosmologia*, Torino, Einaudi
- Grievesson L., "Nascita del divismo. Star e pubblico del cinema dei primordi", in Brunetta G.P., a cura, 1999, *Storia del cinema mondiale*, vol. II/*, *Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi: 339-370
- Gunning T., "Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema", in Charney L., Schwarz V.R., a cura, 1995, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California
- Holmlund C., 2002, *Impossible Bodies. Femininity and Masculinity at the Movies*, London-New York, Routledge
- Innocenti V., Pescatore G., 2008, *Le nuove forme della serialità televisiva*, Bologna, Archetipo
- Jameson F., 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University; trad. it. 2007, *Postmodernismo, ovvero, La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi
- Jullier L., 1997, *L'Ecran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan; trad. it. 2006, *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan
- King B., 1987, "The Star and the Commodity: Notes towards a Performance Theory of Stardom", *Cultural Studies*, I, 2: 145-161
- King B., 1991 [1985], "Articulating Stardom", in Gledhill Ch, a cura, *Stardom. The Industry of Desire*, London-New York, Routledge: 167-182
- Klinger B., 2006, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home*, Berkeley, University of California
- Kracauer S., 1960, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University; trad. it. 1995, *Teoria del film*, Milano, Il Saggiatore
- Le Maître B., 2004, *Entre Film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Paris, PUV; trad. it., 2010, *L'impronta. Tra cinema e fotografia*, Torino, Kaplan
- Manovich L., 1998, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT; trad. it. 2002, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares
- Metz Ch., 1980, *Le Signifiant imaginaire. Cinéma et psychanalyse*, Paris, U.G.E.; trad. it. 1989, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio
- Morin E., 1957, *Les Stars*, Paris, Seuil; trad. it.: 1995, *Le star*, Milano, Olivares
- Moulet L., 1993, *Politique des acteurs*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma
- Musil R., 1923, *Eindrücke eines Naiven*; trad. it. "Impressioni di un naif", in Quaresima L., a cura, 1984, *Sogno viennese*, Firenze, La Casa Usher: 78-79
- Peirce Ch.S., 1980, *Semiotica*, Torino, Einaudi
- Perniola M., 2004, *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi
- Pezzella M., 1999, *Il volto di Marilyn. L'esperienza del mito nella modernità*, Roma, manifestolibri
- Pitassio F., 2003, *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro Editrice
- Proni G., 1990, *Introduzione a Peirce*, Milano, Bompiani
- Rodowick D., 2007, *The Virtual Life of Film*, New Haven Harvard University; trad. it. 2008, *Il cinema nell'era del virtuale*, Milano, Olivares
- Rosen Ph, 2001, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, London-Minneapolis, University of Minnesota

- Sobchak V., 2002, *Thinking through Jim Carrey*, conferenza presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna
- Stacey J., 1994, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London-New York, Routledge
- Studlar G., 1996, *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York, Columbia University
- Tasker Y., *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London-New York, Routledge