

# Cinematografo: uno spettacolo delle maschere

Mykola Ljadov

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 155-161 ◇

**I**L timore nei confronti del teatro e la teatrofobia vanno molto di moda tra gli appassionati sostenitori dell'arte cinematografica.

Il cinema sta per conto suo, il teatro idem.

Lo schermo e il palcoscenico non sono paragonabili e risultano profondamente estranei uno all'altro.

Provate a dire almeno una parola a favore della loro somiglianza, il loro legame, oppure — cosa ancora più rischiosa — a sostenere la loro mutua dipendenza ereditaria. Non saprete come uscirne fuori.

Invece, è la realtà dei fatti. Il cinema e il teatro hanno un indissolubile legame di parentela.

Non possiamo ignorarlo.

Il responsabile di questa parentela è una terza persona — lo spettatore, per il quale sia il cinema, sia il teatro rappresentano una fonte di emozioni estetiche che gli pervengono attraverso una percezione collettiva generalizzata (in entrambi i casi si tratta di un riflesso visivo). L'uno e l'altro non sono altro che spettacolo.

Per far sì che non siano diverse tra loro le leggi del palcoscenico e le regole dell'inquadratura — e la differenza è grande e indiscutibile — c'è una serie di leggi che le unisce.

L'idea che il cinema sia teatro modificato non è nuova.

Lasciamo che gli snob della classica aristocrazia teatrale storcano il naso e chiamino il cinema 'teatro per i poveri'. Non è questo il punto. Non lo è perché il teatro, ai tempi della sua vera fioritura, ossia teatro-spettacolo, era teatro dei poveri, teatro della maggioranza sociale: delle piazze e delle strade e non dei saloni aristocratici e reali; la trasformazione si dovette alla poesia di Jean Racine.

Chi se lo ricorda più! Sono tempi ormai remoti.

Il teatro nella sua veste odierna è un prodotto della

cultura della classe borghese. Ha subito il travestimento letterario, è stato imprigionato in una moderazione casta, è diventato a volte troppo intellettualistico, a volte pornografia cerebrale, e comunque non si sposa con le esigenze e i gusti delle masse.

Non abbiamo abbastanza spazio per soffermarci qui sui principi della cultura teatrale della società borghese. Menziono solo qualche fatto capitale. Il primo e più importante sarebbe la prevalenza del descrittivismo sulla spettacolarità, della parola sul gesto, della letteratura sul... teatro.

Considero il secondo e innegabile fatto la tendenza a 'nobilitare' lo spettacolo, ovvero l'aspirazione dell'arte scenica borghese a diventare riserva per pochi 'eletti'.

E invece...

Bisogna avere tanto coraggio ed energia per arrivare alla cassa di un cinema, soprattutto nei giorni festivi.

Il cinema sta diventando lo spettacolo più amato e desiderato da chi viene chiamato con disprezzo 'plebaglia' dagli snob.

Certamente il cinema è teatro per i poveri. Il suo merito incommensurabile sta proprio nel fatto di aver restituito all'arte dello spettacolo una diffusione onnicomprensiva, perduta dal teatro nei suoi anni al servizio dei signori.

\*\*\*

È necessario dedicare qualche parola ai tratti caratteristici dell'arte popolare alla quale pertiene il cinema.

Il 'desiderio di conoscere' (da non confondere con il cosiddetto 'falso desiderio di conoscere' che si riferisce al modo di costruire la trama) è il suo metodo usuale e quasi intrinseco.

I film con un solo attore, che si sono diffusi forse

dal giorno in cui si è sentito il primo ronzio del proiettore, evidenziano quasi tutte le direzioni di sviluppo, così come tutti i limiti dello spettacolo cinematografico. *Max Linder è nei guai*, *Max Linder si sposa*, *Max Linder si riposa*, e via discorrendo, sono serie di film differenziati per trama e, in generale, basati sull'iterazione degli stessi trucchi.

Un'altra serie, molto simile per quanto riguarda l'impostazione, ma più tarda e di qualità superiore, è legata al nome di Charlie Chaplin. Ci sono anche altri protagonisti dello stesso genere, meno famosi per lo spettatore sovietico, come Harold Lloyd, Fatty, Ben Turpin e altri.

Al genere dei film con un solo attore sono vicini gli avventurosi film a trovate. C'è da dire che hanno una costruzione della trama alquanto più complessa, poiché i personaggi centrali su cui poggia tutto interagiscono in maniera costante con i personaggi di secondo piano e questi ultimi non svolgono più il solo compito di fare da tappezzeria al protagonista, ma loro stessi diventano protagonisti che attirano l'attenzione degli spettatori. Ad esempio, nel tipico cine-romanzo d'avventura *L'uomo senza nome*, oltre a Harry Liedtke, il centro compositivo è costituito dalla vistosa figura del detective Bobby Dodd, un banchiere grassottello alla ricerca dei suoi milioni e di sua figlia, la fidanzata di Harry.

Ora proviamo a collegare gli esempi che riguardano i film con un solo attore con i metodi della conoscenza.

Innanzitutto, non si tratta di un metodo proprio solo alle arti dello spettacolo.

Nell'epos popolare – prendiamo le fiabe come modello più antico di una forma dalla trama abbastanza sviluppata – si trova una tendenza interessante: la fantasia popolare è incline alla ripetizione degli stessi motivi perché essa dimostra da un punto di vista nuovo, non conforme alla percezione tradizionale, le cose ben conosciute delle opere artistiche precedenti e si concentra attorno a pochi personaggi, selezionati una volta per tutte.

In centinaia di combinazioni diverse della trama narrativa appare l'eroe prediletto dell'epos fiabesco, Ivan lo Scemo (Ivan Zarevič è una delle varianti di quest'immagine). Tra i diversi personaggi femminili

ci soffermiamo su Cenerentola (Sandril'ona, la figliastra detestata in varie fiabe basate sulla storia della matrigna e delle sorellastre). I personaggi ricorrenti hanno un loro posto stabile, poiché il loro destino non è sempre determinato in ogni schema della trama. Lo scemo si rivela il più intelligente e il più felice di tutti. Cenerentola si trasforma in una principessa. Il punto principale in questo caso sta nel fatto che l'interesse dell'ascoltatore della fiaba aumenta non tanto per l'attesa dello scioglimento quanto per gli ostacoli astutamente intrecciati per cui l'azione non può svolgersi in maniera lineare, percorrendo vie note.

Dunque, il narratore antico non aveva come obiettivo l'introduzione di nuovi eroi, di nuovi caratteri e relazioni, ma piuttosto di trovare, inventare per i personaggi già familiari al pubblico situazioni nuove che corrispondessero al temperamento di ciascuno di essi e a incipit e scioglimento della trama tradizionale.

Anche nel teatro popolare italiano si annidava una costante monotonia delle maschere; veniva rinnovato solo il testo, variavano i lazzi (scherzetti eccentrici e improvvisi, una sorta di quello che in cinematografia si chiama trovata).

In letteratura, che sostituì il folklore, in questo prodotto di scrittura e di cultura, così come nel teatro basato su opere drammatiche, eredi della cosiddetta 'commedia erudita', antagonista del teatro d'improvvisazione ('commedia dell'arte'), al posto dei personaggi-maschere appaiono i personaggi-tipo. I lazzi, invece, si sono trasformati in azioni giustificate dal temperamento di ciascun protagonista.

Gli autori della letteratura di consumo (*dime novel*) hanno sempre tenuto conto dell'esigenza del lettore di massa di 'conoscere' l'eroe, perché questa sua necessità rappresenta il fattore principale della sua estetica di consumo. La letteratura di massa ha dimostrato un'inclinazione esemplare alla produzione di serie, ai cicli di racconti con lo stesso protagonista. Alla strada è bastato vedere Pinkerton o il brigante Čurkin<sup>1</sup> ed entrambi si sono subito

<sup>1</sup> Personaggio creato da Nikolaj Pastuchov (1831-1911), protagonista del romanzo *Il brigante Čurkin*, uscito inizialmente sul giornale "Moskovskij listok", fondato e gestito dall'autore stesso [N.d.T.].

impressi nell'immaginazione dei lettori diventando maschere costanti e protagonisti amati dalla folla.

\*\*\*

In ogni caso Čurkin e i gialli adespoti andrebbero annoverati tra i generi letterari più bassi e più volgarizzati.

Quando il cinema era visto esclusivamente come teatro volgarizzato, sembrava alquanto appropriato e naturale che si aggrappasse innanzitutto alla letteratura rocambolosa, di bassa qualità. Lo stesso fenomeno si è manifestato anche durante il periodo di crisi del teatro, che permane tuttora. Venivano trasportati in scena pesanti adattamenti dei romanzi di Dostoevskij o Tolstoj. Allo schermo sembrava si addicesse di più sfruttare *I bassifondi di Pietroburgo*<sup>2</sup> o *I segreti della corte di Madrid*<sup>3</sup> e altra spazzatura letteraria.

L'impronta della letteratura di massa, ovvero una certa trascuratezza e noncuranza della trama, si può notare ancora oggi nei migliori film, girati da registi di grande talento su copioni dei migliori sceneggiatori.

Allo stesso tempo, bisogna riconoscere il fatto che è stata la letteratura di massa ad aiutare il cinema nell'individuazione della vera e propria trama cinematografica e nella ricerca del proprio stile. Il cinematografo si è rivelato più potente dei suoi modelli letterari presi in prestito. Li ha superati. Probabilmente il fatto che esso non sia andato a scuola dalla 'grande letteratura' è stata la cosa migliore.

I Rocambole e i Pinkerton, tarda eco degli Ivan Zarevič, nacquero nel profondo della fantasia popolare. Le serie di avventure incarnate dalla letteratura di

massa non sono altro che una variante narratologica delle fiabe antiche.

Alle masse piace incontrare gli stessi personaggi in vari episodi.

Ecco perché i personaggi-maschere sono diventati una parte integrante del cinema. È sempre per questo che gli attori più famosi diventano quelli che vengono riconosciuti dagli spettatori in ogni film nuovo, da cui ci si aspetta un certo tipo di azioni e non altro, quelli che, una volta per tutte, hanno impressionato il pubblico con la loro bellezza irripetibile e con i loro lazzi.

Avevo già menzionato Charlie Chaplin, il comico più geniale dell'occidente odierno.

Ma non è necessario essere un comico per acquisire una maschera tipica.

Il defunto Louis Delluc, teorico dell'arte cinematografica, riteneva questa capacità una parte indissolubile del talento d'attore. "Saper trasformare il viso in una maschera è il modo più sicuro di prendere dal talento tutta la sua forza espressiva".

Egli ammira, però, sia la maschera comica di Chaplin, che quella tragica del geniale attore giapponese Sessue Hayakawa.

\*\*\*

La maschera cinematografica si distingue dalle classiche maschere della commedia dell'arte innanzitutto per la sua maggiore autenticità, naturalezza e umanità. Da qui deriva anche la sua minore limitazione da parte del canone.

Il materiale del cinema e quello del teatro differiscono significativamente. La maschera incipriata di Arlecchino, il variopinto carattere di Pantalone trasportati sullo schermo grigio si sarebbero annientati.

L'obiettivo della macchina da presa non tollera un qualsivoglia tentativo di cambiare il carattere del viso per mezzo del trucco. Chi ha visto le fotografie degli attori truccati lo sa. La sensibilità del cliché fotografico e la riproduzione in pellicola aumentano le macchie sporche sul viso e tradiscono, rendono brutto il viso, quasi ripugnante.

A proposito, sarà proprio per colpa della capricciosità particolarità della pellicola che l'attore del cinema,

<sup>2</sup> Titolo originale *Peterburgskie truščoby* (con il sottotitolo *Kniga o sytych i golodnych* [Il libro sui sazi e sugli affamati], 1867) è il più famoso romanzo d'avventura di Vsevolod Krestovskij (Kyiv 1840 – Varsavia 1895) scritto sulla scia de *I misteri di Parigi* di Eugène Sue. È stato tra le opere letterarie più acclamate nella Russia della seconda metà del XIX secolo. Il suo primo adattamento cinematografico risale al 1915 [N.d.T.].

<sup>3</sup> Romanzo dello scrittore tedesco Georg Born (titolo originale *Isabella, Spaniens verjagte Königin oder Die Geheimnisse des Hofes von Madrid*, 1870), autore di 28 opere letterarie definite dalla critica tedesca come *Kolportage-Roman*. Il libro ha conseguito un grande successo in Russia, tant'è vero che il suo titolo è diventato un modo di dire ed è stato usato anche da Michail Bulgakov per un racconto del 1923 [N.d.T.].

privo della possibilità di cambiar viso, ha dovuto rinunciare a esibirsi in ruoli di carattere vario. Egli è stato costretto a cercare qualcosa di caratteristico nel proprio viso, sottolineando la sua naturalezza. In questo consiste il tratto principale della maschera dell'attore del cinema.

Come si è rivelato, l'aspetto tecnico delle cineprese si è trovato d'accordo con l'estetica consumistica di ampie masse che prediligono il cinema rispetto a qualsiasi altra forma d'arte.

Non è del tutto veritiera, ma è molto diffusa l'idea che gli americani siano stati pionieri in questo campo.

La prima maschera comica, però, è stato coltivata con successo dalla società cinematografica francese Pathé. Chi non ricorda il brillante predecessore di Charlie Chaplin, morto in tragiche circostanze poco tempo fa?

Si tratta di Max Linder. In questo momento non è facile fissare quel tratto caratteristico che aveva la sua maschera. Come faceva ad aver presa su milioni di spettatori con le sue sembianze slavate da parigino medio, non personalizzate né dall'acuta ironia alla Chaplin, né da naturali tratti umoristici? Definirei comunque questo artista di grande talento un 'portatore di una maschera passiva'. Per quanto riguarda la struttura di tutte le *pièce* di Linder, a provocare le risate è la comicità delle situazioni in cui si trova il protagonista, la solita serie di sfortunati eventi che capitano uno dopo l'altro al povero disgraziato. Max non lotta mai. L'unica cosa che fa è scappare. A proposito, è a lui che dobbiamo l'invenzione dell'ormai canonizzato inseguimento cinematografico. Una persona di per sé media, apparentemente banale fino alla nausea, ha saputo sviluppare davanti agli occhi dello spettatore l'incantesimo del dinamismo nel cinema. Ai tempi delle prime commedie di Linder era, probabilmente, una necessità maggiore rispetto all'individuazione del carattere unico dello stesso attore.

Questo, invece, l'hanno fatto gli americani.

Evito consapevolmente di parlare di Chaplin perché quelle poche frasi che mi permetterebbe di spendere lo spazio di questo articolo non direbbero nulla. È arrivato il momento di scrivere trattati non solo

su come sono fatti i film di Chaplin o sui segreti del suo umorismo, ma persino sui baffi e sul bastone, proprio perché ogni minimo dettaglio di questa maschera irripetibilmente geniale è monumentale e ormai classica.

La penna di chi scrive le opere teatrali ha colpito a morte il teatro europeo. Il cinema europeo, domato da questo 'strumento' intellettuale, non riesce a liberarsi della teatralità. Non a caso, per lo spettatore europeo i film americani godono di maggiore successo rispetto ai loro, 'di casa'.

In Europa – soprattutto in Germania – ci sono sperimentatori bravi e quasi nessuno scenografo. È una situazione difficile soprattutto per gli attori.

Harry Liedtke ha trovato la sua maschera migliore in *L'uomo senza nome*. Che successo avrebbe avuto se avesse sempre interpretato sé stesso – un bravo ragazzo, sanguigno e ottimista, forte e contento di vivere?

Egli ha, però, avuto la disgrazia di nascere in Germania e, come se non bastasse, con la bellezza naturale da *jeune premier*. Il fatto è che il cinema europeo non prende in considerazione il carattere individuale della maschera. Ed ecco che il nostro Harry si ritrova vestito con un farsetto del XVII secolo, o l'uniforme napoleonica, costretto a muovere lo sguardo in maniera tragica e mordersi le labbra secondo le prescrizioni della determinata emozione scenica.

Con l'aspetto fisico è stato più fortunato Emil Jannings, un altro celebre attore tedesco. Aggirando le tendenze teatrali del cinema germanico, in ogni suo ruolo recitato, in ogni film, con un minimo di scenografia dignitosa (l'atmosfera storica di *Theonis, la donna dei faraoni*, la vita contemporanea della borghesia in *Nju*, il mondo criminale in *Tragedia d'amore*), ha sempre saputo rimanere Emil Jannings.

Gli attori americani hanno condizioni di lavoro migliori rispetto ai loro colleghi europei.

*In primis*, perché per la maggior parte degli attori e dei registi del cinema americano parla la loro lingua madre, non storpiata dalle lezioni delle istitutrici teatrali. Da Douglas Fairbanks all'ultimo stagista, tutti gli attori americani sono cresciuti davanti alla

macchina da presa. I loro piedi non sono abituati al palcoscenico teatrale. Il loro cervello non è affetto dalla cultura secolare della commedia erudita.

Prendiamo un esempio diffuso nella pratica di produzione cinematografica americana.

Per loro la figura del drammaturgo cinematografico è una parte indispensabile della produzione concretamente pianificata.

Da noi (non c'è bisogno di andare in Europa per vederlo!) la produzione inizia con la distribuzione delle parti da recitare. Lo sceneggiatore disegna il carattere dei personaggi, crea dei contrasti necessari, mette in evidenza i rapporti e l'affare è fatto... Il regista, come invasato, corre tra gli attori cercando di plasmarli a seconda dei personaggi che devono interpretare.

Il triste retaggio del palcoscenico: il drammaturgo viene dalla letteratura, il pittore dal cavalletto, il regista e gli attori dal teatro.

In America, invece, scritta la sceneggiatura, si arriva alla metà della produzione. Lo sceneggiatore crea le scene, per appunto, in conformità alle condizioni della produzione, perché ne costituisce parte integrante. I personaggi descritti sulla carta esistono non solo nella realtà letteraria. La loro scelta e la scelta della loro linea comportamentale, il tipo — tutto viene deciso dalla composizione del cast.

L'attenzione principale va all'eroe o all'eroina del film. Perché questa parte viene riservata alla star coinvolta dai produttori. E lo sceneggiatore, come il sarto di corte, deve prendere le misure del personaggio che dovrà vestire. Dallo sceneggiatore dipende se fare la maschera dell'attore più o meno espressiva.

Diciamo che gli attori come Chaplin, ad esempio, usano soltanto degli schemi di trama fatti dagli autori esterni, e invitano questi ultimi solo per consultazioni, mentre della rifinitura definitiva della parte si occupano loro stessi.

Questo è l'aspetto generale del laboratorio misterioso da cui arrivano sullo schermo le caratteristiche e indimenticabili maschere del cinema americano.

\*\*\*

Le masse, l'ampio strato democratico degli spettatori, sono attratte dalle immagini unificate e

canonizzate del cinema.

I migliori attori non sono altro che quegli eroi resi canonici, simili agli Ivan Zarevič dell'epos fiabesco oppure alle quattro maschere della commedia italiana.

Che tipo di eroi è propensa a canonizzare quella massa composta da milioni di spettatori, per la quale lavorano instancabilmente i produttori cinematografici, per la quale installano tanti schermi nuovi in ogni angolo del pianeta?

Innanzitutto, bisogna sottolineare che la maggior parte delle maschere famose appartiene agli attori che recitano ruoli da 'personaggi positivi'. Il 'criminale' è certamente un'altra maschera che contrasta il protagonista.

L'unica eccezione è rappresentata da Erich von Stroheim. Conosco solo un film in cui egli recita. In quell'opera cinematografica fa sia l'attore, sia il regista. Il suo titolo è *Foolish Wives*. Erich von Stroheim fa la parte di un aristocratico russo emigrato durante la Rivoluzione. Oltre al talento bisogna avere non poco coraggio per mostrare allo spettatore una maschera così ripugnante, una maschera di degenerazione, di depravazione sul proprio viso. La maschera di Stroheim è la faccia caratteristica di un criminale privilegiato proveniente dalle più alte classi sociali, di un predatore senza principi, di un mascalzone.

Quando un attore del cinema vuole farsi prossimo e simpatico a un pubblico più ampio, deve conoscere in ogni minimo dettaglio tutte le oscillazioni della psicologia sociale delle masse.

Citiamo le parole dello stesso Chaplin che in gran misura svelano il segreto della popolarità di questo geniale eccentrico tra le più varie categorie di spettatore.

“Una delle verità che nel cinema vieni a conoscere prima di tutte le altre è che in genere gli spettatori sono spesso soddisfatti quando i personaggi ricchi hanno una sorte peggiore. È così perché nove persone su dieci sono povere”.

La divisione in ricchi e poveri è peculiare dell'ideologia di Chaplin. Lui, questo buffone popolare, è piccoloborghese quanto democratico. Chaplin attira nella sua orbita di singolarità artistica di grande



impatto un lavoratore, un impiegato e un piccolo venditore. In rapporto alla classe dei lavoratori rivoluzionari lui è quello che noi chiamiamo oggi un 'alleato temporaneo'.

Torniamo al discorso della povertà.

Il famoso motivo delle fiabe popolari – la trasformazione di Cenerentola in principessa – ha dato al cinematografo l'immagine attraente di una povera ragazza in un semplice vestito che si fa strada verso la felicità e la trova, per certo, verso la fine della pellicola, accompagnata dai sospiri di sollievo del pubblico in sala.

La maschera di Cenerentola appartiene a Mary Pickford, la star più famosa del cinema americano. Tutte le sue parti in un modo o nell'altro interpretano questo tipo di carattere. I suoi ruoli di solito sono di piccole ragazze povere, birichine e allegre per natura, inizialmente infelici che poi, però, raggiungono il loro obiettivo – una serena felicità borghese. Anche questa è una maschera molto caratteristica, tanto per la piccola borghesia quanto per il repertorio della stessa Pickford. Si è talmente specializzata in questo tipo di ruolo e nell'individuazione di personaggi, piccoli di statura e di età, che ormai i suoi tentativi di presentare una maschera di signora adulta non le vengono più bene. La maschera di Cenerentola è diventata così popolare che gli spettatori americani iniziano a protestare se vedono la Pickford in un ruolo diverso.

Una variante della stessa immagine appartiene a Lillian Gish, meno allegra, ma molto esile e delicata, una Cenerentola sfortunata.

\*\*\*

Sembra che la natura sociopsicologica dello spettacolo delle maschere sia abbastanza precisata.

Non sono, però, riconducibili solo a questo i tratti di quello che penso quando parlo del 'popolare' nei film, cosa che rende il cinematografo uno spettacolo di enorme portata sociale.

Soffermarsi su una serie di altri motivi e mezzi, i quali testimoniano, ad esempio, il legame ereditario tra la poetica del cinema e i modelli di origine folklorica, significa iniziare un nuovo capitolo di un articolo che è già diventato lungo. Perciò per questa

volta può bastare.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it) ◇ M. Ljadov, *Cinematografo: uno spettacolo delle maschere*. Traduzione dall'ucraino di Olga Trukhanova (ed. or.: Iidem, *Kinematograf – vydocys'ko masok*, "Kino", 1926, 2-3, pp. 8-10) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 155-161.

◇ **M. Liadov, *The Cinema: A Show of Masks*** ◇  
Translated by Olga Trukhanova

**Abstract**

Italian translation of *Kinematohraf – vydovys'ko masok* by Mykola Liadov.

**Keywords**

Ukrainian Film Criticism, Comedy of Art, Folklore, Mass Literature.

**Author**

*Mykola Liadov* (1900-1937?) was a Ukrainian scriptwriter and film expert. His book *The Script. Fundamentals of Screenwriting and Script Techniques*, published in Kyiv in 1930, is one of the first introductory textbooks in this field. Drawing on well-known examples from Soviet and Western silent cinema, the author introduces readers to the fundamental principles of dramaturgy in the early days of film. Liadov worked at Yalta and Odesa Film Studios.

**Translator**

*Olga Trukhanova*, Ph.D. in Slavic Literature at Sapienza – University of Rome, is a Language instructor in the Department of Letters and Modern Cultures at the same University. In her research, she focuses on modern and contemporary Russian and Ukrainian literature with particular attention to Memory Studies, the relationship between Literature and Visual Arts, and Literary Reception. She is a member of the editorial boards of various book series and scientific journals and the author of the book *Il Vate, il Poeta, l'Esule. Brodskij rilegge Dante*.

**Publishing rights**

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**  
© (2024) Olga Trukhanova

