DOPPIOZERO

Sbatti il nulla in primo piano

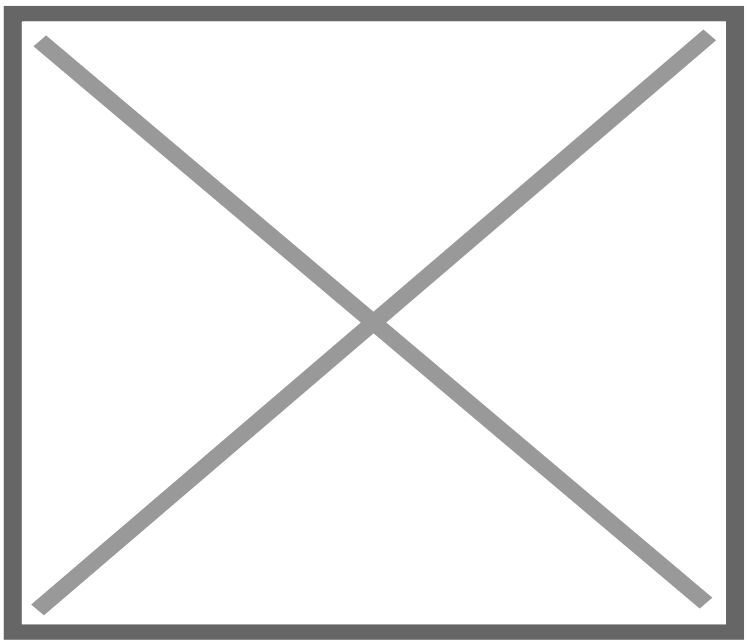
Maria Pia Pozzato 21 Gennaio 2015

“Viso arcano, splendore esotico, bellezza baudelairiana, inaccessibile, come di una pasta forse prelibata […], tutte cose tipiche di un essere minerale, di una statua crudele che si anima per colpire.” Così Roland Barthes (1953) in una sua magnifica, piccola storia delle facce, definiva Rodolfo Valentino. Colgo lo spunto per riflettere su un fenomeno che mi sembra sempre più marcato e diffuso oggi al cinema, ovvero l’insistenza sui primi piani dei volti, ben oltre ogni esigenza narrativa ed espressiva. Alcuni hanno detto che il cinema contemporaneo copia in questo le regie televisive perché i campi medi e lunghi non sono congeniali al piccolo schermo. Un’altra ragione, sempre legata alla televisione, potrebbe essere la messe di volti piangenti (o, più raramente, esultanti) a cui ci ha abituato la *Reality Tv*, comprese le sue derive giornalistiche. Da decenni ormai questa televisione insiste nell’inquadrare in primo piano le emozioni di chi abbia appena perso o vinto del denaro; di chi abbia subito un lutto; di chi soffra la fame in un’isola di famosi o venga eliminato in una casa del Grande Fratello; di chi venga sorpreso o offeso da una domanda impertinente durante un talkshow o un’intervista. Tutti i conduttori e soprattutto le conduttrici sembrano ormai specializzati soprattutto nel provocare scoppi emotivi che verranno immediatamente colti al volo da una sapiente e allertata regia.

Eppure mi sembra che l’influenza della cultura televisiva non basti a spiegare l’eccessiva insistenza sui primi piani che contraddistingue senza eccezioni tutto il cinema contemporaneo, nazionale e straniero, di alto, medio, basso livello. Va considerata innanzi tutto la tendenza umana ad abbracciare le soluzioni più economiche non appena esse appaiano collettivamente accettabili. In questo l’eccesso di primi piani è simile al *descrittivismo inesausto* nei romanzi di cui ho parlato in un articolo precedente: una volta legittimato, in ambito letterario, il fatto che si possano infarcire i romanzi di descrizioni prolisse e fini a se stesse, che conferiscono un’aura di virtuosismo all’autore e un effetto di realtà

all’ambientazione, perché non indulgere in una pratica che è a costo zero, dato che basta un taccuino dove annotare un’infinità di dettagli e poi riportarli nelle opere?

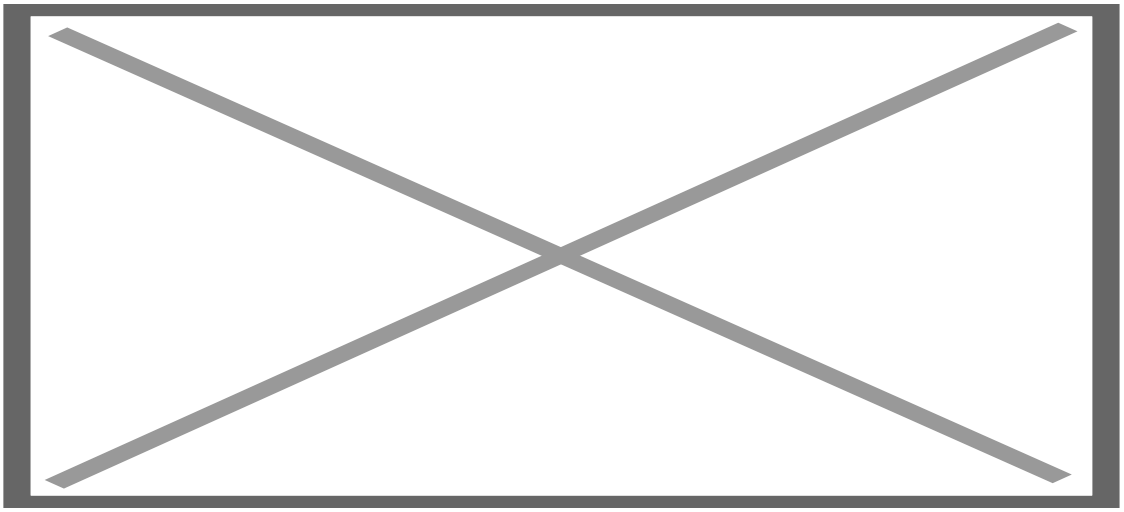
Così anche il primo piano cinematografico, se ci si pensa, è economicissimo perché riduce ogni lavoro su montaggio, inquadratura, scenografia, luci, atmosfere. Come nell’eccesso di descrizione letteraria ci si affida alla presunta espressività intrinseca del dettaglio “vero”, così insistendo con i primi piani si scommette che il volto, con la sua antropologica intensità, possa compensare tutte le pigrizie di cui sopra. Mi è molto difficile pensare che questi registi si ispirino al *Quadrato nero* di Malevich (1914) ovvero a un suprematismo che elegga il primo piano di Scarlett Johansson o di Brad Pitt a matrice oscura, di carattere quasi teologico, del senso. Per quanto bello e interessante, dopo un po’ che lo guardiamo, un volto diventa *ottuso* non perché apra “all’infinito del linguaggio” (Barthes 1982) quanto nel senso più terra terra di “sciocco”, o quanto meno insipido. Come nella celebre fiaba dei vestiti nuovi dell’imperatore, sarebbe ora che qualcuno dicesse che tutti questi volti in primo piano se ne vanno in giro senza uno straccio di senso addosso. Non ci sono infatti attori o attrici che, inquadrati troppo a lungo in primo piano, possano sfuggire all’effetto *faccia facciosa* che la terribile Lucy attribuisce a Charlie Brown.



Di fronte all’ennesimo, primissimo piano di un attore, cominciamo a reificarlo, ad analizzarlo analiticamente. Come dice Patrizia Magli (2013), quanto più ci

avviciniamo a un volto (o quando ce lo troviamo di fronte troppo a lungo) “vediamo solo occhi, capelli, naso bocca, labbra, pupille, iridi, eruzioni cutanee, peli, leggere cicatrici, qui un impercettibile ricamo azzurrino di capillari, là il promontorio di un neo, e poi la distesa sconfinata dei pori, pori che se visti a distanza ancora più ravvicinata affiorano sulla superficie della pelle come crateri mentre le rughe vi si affondano dentro come anfratti, e così via, all’infinito”. Se il riferimento è a persone storicamente vissute, il gioco è a misurare la somiglianza della persona vera con l’attore che ne fa la parte, come nel recente biopic su Jimi Hendrix dove André Benjamin viene scrutato dalla cinepresa per indurci a commisurarne labbra, carnagione e zazzera con quelli del celebre chitarrista.

Ma che volti sono, poi, questi che il cinema di oggi mette sotto la lente di ingrandimento? Negli ultimi decenni si è progressivamente imposta una feroce revisione del viso umano, soprattutto femminile: le immagini della moda, della pubblicità, del cinema negano rughe, macchie, cedimenti, irregolarità dei lineamenti. Come le fanciulle e i fanciulli arruolati dai libertini sadiani (è ancora Barthes (1981) che ci ispira), anche questi ragazzi e queste ragazze non sembrano in carne e ossa ma l’immagine stessa della purezza e della bellezza che il sadico vuole offendere e il mercato vendere.

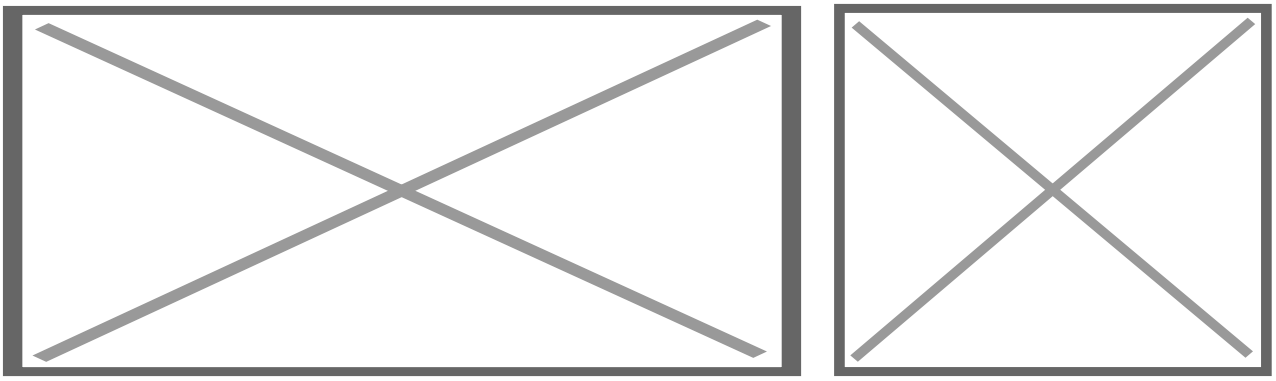


Pubblicità di un prodotto Clarins

Se confrontiamo le serie televisive vediamo che in *Friends*, andato in onda dal 1994 al 2004, i protagonisti sono passati dalla paffuta bellezza dei vent’anni a

quella già un po’ segnata dei trenta inoltrati, mentre in una serie di oggi, *Grey’s Anatomy*, in onda dal 2005, le protagoniste tendono a ringiovanire stagione dopo stagione. Anche nel cinema questa tendenza viene confermata, a parte alcuni eccezioni in cui l’invecchiamento delle protagoniste è rilevante per la storia come in *Boyhood*, girato nell’arco di dodici anni, in cui Patricia Arquette si espande scena dopo scena come un panettone a lenta lievitazione; o in *Sils Maria,* dove Juliette Binoche fa la parte di un’attrice al tramonto e quindi primi piani estenuanti ne mettono in risalto il volto segnato.

Molto più diffuso rimane tuttavia lo zigomo alla Cip e Ciop, alla cui tentazione (del tutto legittima, intendiamoci) sembra aver ceduto Samantha Cristoforetti, lanciata in orbita con una versione “rinfrescata” del volto, segno che è ormai riduttivo definire “planetaria” la tendenza al ritocco.

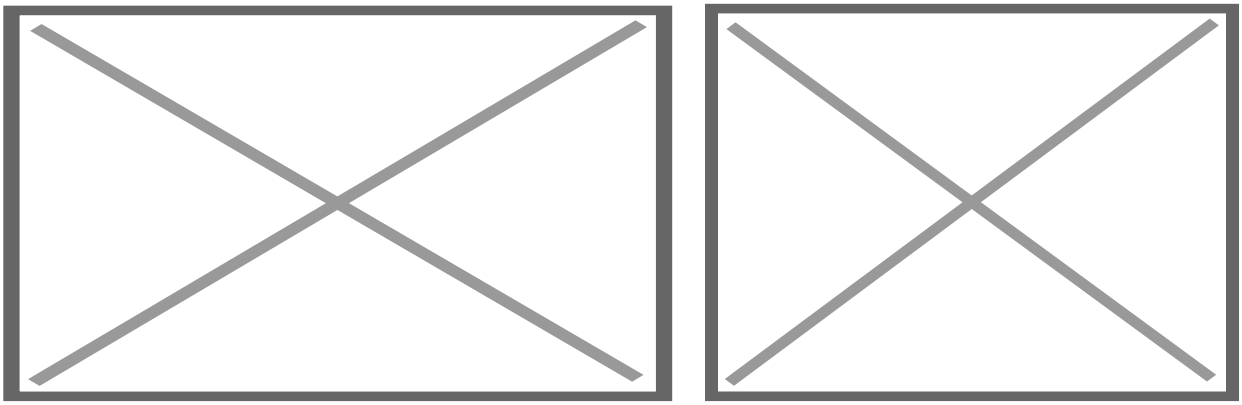


Cip e Ciop e Samantha Cristoforetti

Dalle stelle ai tinelli ci porta invece la cultura del primo piano nel *selfie*, pratica diffusissima (un milione di *selfie* al giorno solo in Italia). Autoprodotto, come dice la parola stessa, il viso nel *selfie*, oltre a essere ravvicinato per ovvi motivi, ha anche uno stile molto sorvegliato dato l’immediata, feroce selezione delle immagini da parte di chi si fotografa. Gli scatti passabili sono subito dopo lanciati verso la galassia dei *social networks*: in questo modo il soggetto si ritrae in modo conforme a un modello e porge agli altri se stesso in quanto replica di quel modello (guarda come sono carina oggi, guarda come ci divertiamo, guarda con che personaggio mi trovo, ecc.).

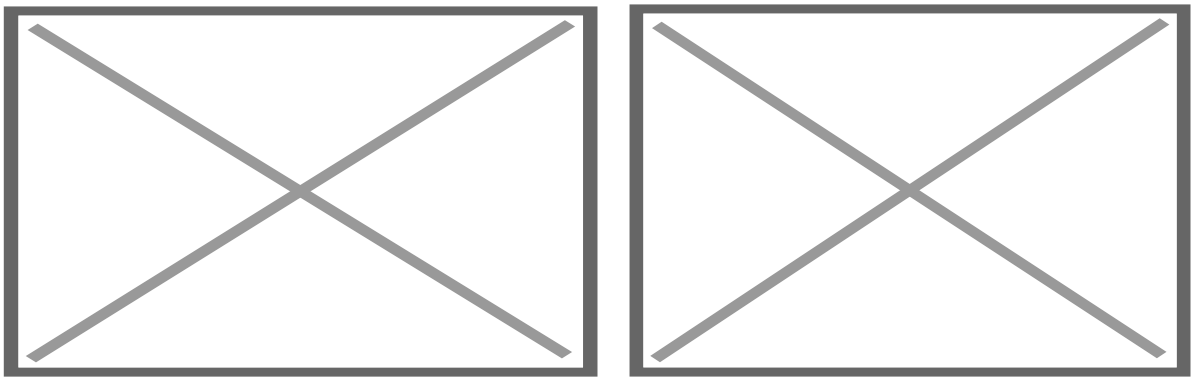
Quindi è per una serie di diverse ragioni che mai come oggi “il volto è attore”. Inevitabile che questo abbia delle ricadute anche al cinema dove una volta il primo piano era un momento sporadico e di grande intensità che faceva

baluginare il mondo interiore del personaggio in modo tale, come diceva Sergei Eisenstein, da estendere questa tonalità emotiva all'intero film. Come non pensare al primo piano finale di Gloria Swanson in *Viale del tramonto*; o a certi primi piani di Joan Crawford in *Mildred Pierce* dove, da sotto le folte sopracciglia, gli occhi dardeggiavano l'immortale Tragedia della Madre?



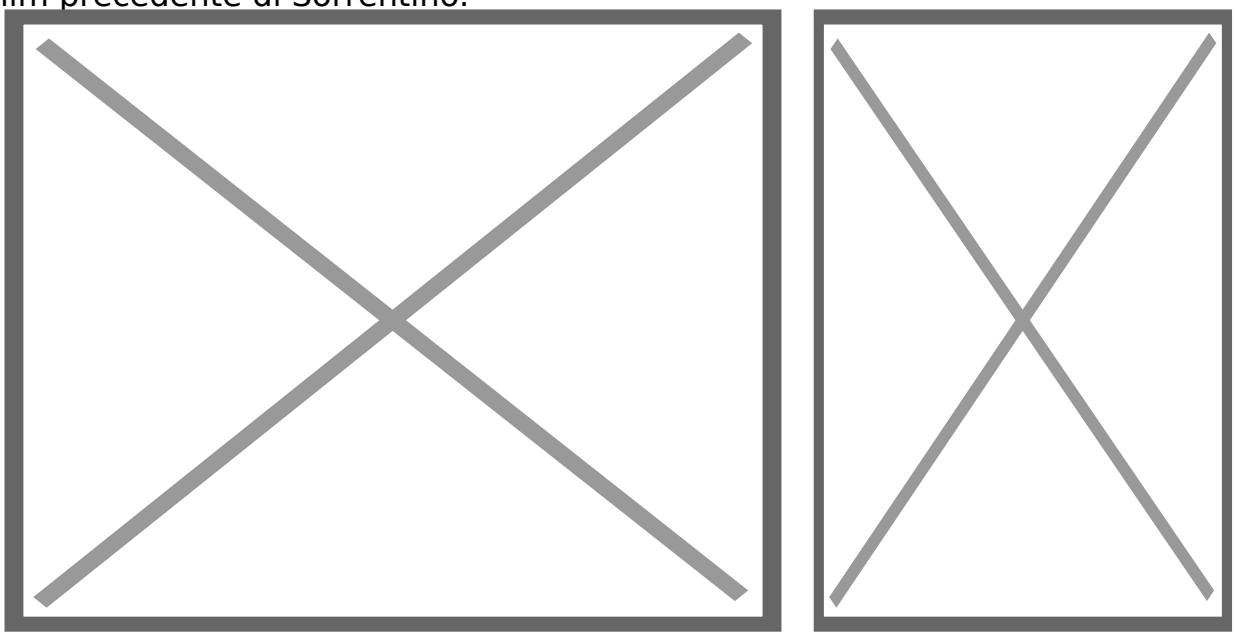
Primi piani da Sunset Boulevard e da Mildred Pierce

Cito a volo d'uccello, per ragioni di spazio, tutta una corrente di studiosi che danno un'interpretazione mortifera del volto in primo piano. Jean-Pierre Vernant dedica per esempio un saggio a "il bel morto" dove il giovane nobile, nell'antichità classica, viene rappresentato sulla stele funeraria non in maniera eroica ma ridotto alla sua figura corporea, per rendere l'idea della bellezza e della giovinezza che la morte prematura ha reso eterne. Questo filone sinistro si trova anche in Barthes quando parla del ritratto fotografico (1980) e nel più recente libro, dedicato proprio al primo piano al cinema, di Therese Davis (2004). Gilles Deleuze (1983) ha una teoria più complessa, troppo per essere compiutamente riportata qui, ma finisce anche lui per "devitalizzare" il primo piano. Come noto, Deleuze definisce il primo piano al cinema una "immagine-affezione" che però, perdendo la sua funzione di mettere l'essere umano in relazione con gli altri, possiede una sorta di nudità pre-umana, quasi animale. Il tema viene ripreso da Jacques Aumont quando postula una contrapposizione fra il "viso che esprime l'anima" nella Nana di *Vivre sa vie* di Jean-Luc Godard e il viso-maschera di *Persona* attraverso cui Ingmar Bergman esprimerebbe il suo sostanziale antiumanesimo.



Primi piani da Vivre sa vie e Persona

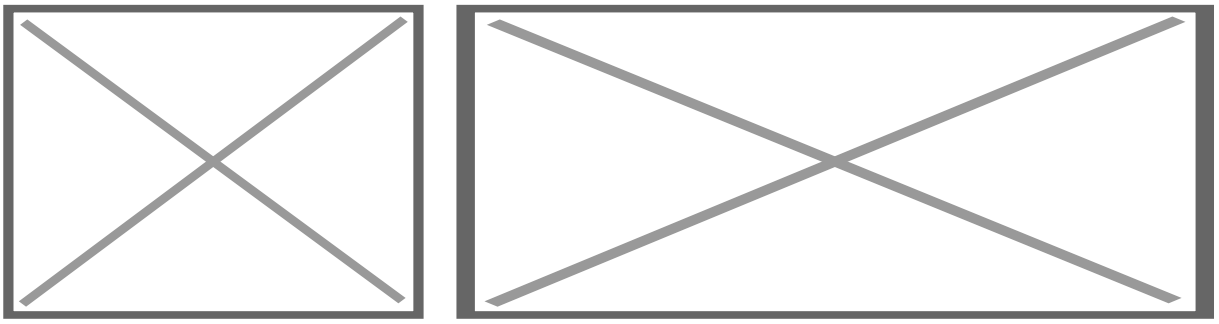
Ma l’“assenza agghiacciante di profondità” di cui parla Aumont a proposito dei primi piani di Bergman è la stessa che rileviamo nei primi piani della cinematografia attuale? Sicuramente a volte le cose inanimate sono più “voltizzate”, ci guardano cioè con altrettanta intensità di un volto umano, come accade ai monumenti romani fotografati in modo magistrale ne *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino. Le sontuose e arcane architetture barocche del film premio Oscar sono sicuramente più espressive dello Sean Penn *post human* del film precedente di Sorrentino.



Fotogramma da La grande bellezza e primo piano da This must be the place

Ma al di là della riuscita o meno della singola interpretazione, il vero problema è quello dell'eccesso di primi piani. Il cinema è, per sua natura, una grammatica di inquadrature. Se, per usare una metafora musicale, si riduce alla sola nota del primo piano, allora qual è il suo intento? Forse quello di produrre un effetto di 'monocorde allusivo', come nel celebre verso di Gertrud Stein *Rose is a rose is a rose is a rose* (1913) dove chi legge tende a dare un'interpretazione diversa a ogni occorrenza della stessa frase. Ma mentre la poesia si nutre di ripetizioni ed elementi in parallelo, il cinema, in quanto *immagine movimento*, narrazione situata in un ambiente che non può non essere mostrato, e sviluppata nel tempo, come nei testi orali, viene in qualche modo spogliato dalle proprie stesse possibilità espressive se adotta staticità e ripetizione in eccesso. Oltre tutto, per quanto riguarda le emozioni, il cinema non ha la stessa possibilità del romanzo di *dire* che cosa stanno provando i personaggi e quindi, a volte, le facce di per loro risultano abbastanza imperscrutabili. Racconto brevemente un esperimento da me condotto qualche anno fa con Patrizia Violi (2002): chiedemmo a una cinquantina di studenti di dire quali fossero secondo loro i sentimenti dei protagonisti in una determinata scena di *Segreti e bugie.* Le descrizioni concordavano laddove i personaggi agivano in base alle loro emozioni, per esempio sbattendo la porta per rabbia; ma divergevano enormemente quando un personaggio era inquadrato in primo piano senza ulteriori specificazioni. Abbiamo rilevato insomma una sostanziale opacità del viso in primo piano, dato che ne venivano date interpretazioni molto variabili un po' come succede con la *maschera neutra* che viene usata nelle scuole di mimo. Francesco Marsciani ne ha studiato il meccanismo cogliendone la paradossalità: le azioni del mimo che indossa la maschera neutra sono univocamente interpretabili (arrampicarsi su una scala, correre, trovare una parete di vetro come ostacolo, ecc.) mentre la sua emotività rimane aperta a ogni interpretazione.

La mia ipotesi, in conclusione, è che il primo piano al cinema, se non è più sporadica epifania degli stati interni del soggetto, diventa sostanzialmente *Kitsch* perché non trae la propria intensità dall'insieme del testo filmico, come i bellissimi primi piani in bianco e nero di *Ida*, ma viene buttato lì con la speranza che risulti intenso in virtù di un generico canone di espressività. Si prenda per esempio *La vita di Adèle*, vincitore a Cannes nel 2013, dove alla fine siamo sfiniti dalla visione al microscopio dei volti delle due giovanissime protagoniste. In questo film i primi piani sono arricchiti da una ricca messe di fluidi corporei (sudore, secrezioni nasali, lacrime) che li rende rubricabili, nella classificazione di Aumont, come "visi disfatti". Cosa tutto ciò aggiunga a una già problematica abbondanza di fondo schiena schiaffeggiati non è facile capire.



Primi piani da Ida e da La vita di Adèle

Forse al bravo Elio Germano de *Il giovane favoloso* è stato risparmiato lo strazio di questi primi piani perché era narrativamente utile mostrarne la gobba, cosa che ha fatto prevalere il piano americano. La contrapposizione fra Arte con la “A” maiuscola da un lato, e *Kitsch* come “effetto di artisticità” dall’altro, è stata naturalmente messa molto in discussione dagli anni ’60 ad oggi, ma rimane a mio avviso una delle poche armi che ancora abbiamo per smascherare alcuni fenomeni di pseudo-artisticità. Quando analizza il genere del ritratto, Jurij Lotman (1998) ci ricorda: “Di nuovo ci troviamo di fronte a una regola: in arte la cosa più semplice è la più complessa”. L’autore cita la poesia di N.A. Zabolockij *Portret* (*Il ritratto*) in cui il poeta, descrivendo una pittura, la traduce in immagini dinamiche: “Quando giungono le tenebre/ E si avvicina la tempesta,/ Dal fondo della mia anima baluginano/ I suoi bellissimi occhi”. In questo modo, conclude il semiologo russo, “il visibile è solo una simbolica incarnazione dell’invisibile. In questo modo la concretezza e la visività caratteristici di tutta l’estetica di Zabolockij si ‘de-concretizzano’ e si trasformano nel loro opposto creando lo spazio artistico dell’inesprimibile” .

Quanta distanza dal ritratto “spiattellato” e auto evidente di certa cinematografia di oggi!

Testi citati

Jacques Aumont, 1992, *Du visage au cinéma*

Roland Barthes, 1953, *Visi e facce*, poi in *Scritti* 1993-95; 1980, *La camera chiara*; 1981, Introduzione a *Le 120 giornate di Sodoma*, 1981; 1982, *L’ovvio e l’ottuso*;

Patrizia Magli, 2013, *Pitturare il volto*

Maria Pia Pozzato, Patrizia Violi, 2002, *La messa in discorso delle passioni. Il caso di* Segreti e bugie *di Mike Leigh*

Jean-Pierre Vernat, 1990, *Figure, idoli, maschere*

Therese Davies, 2004, *The Face on the Screen. Death, Recognition & Spectatorship*

Gilles Deleuze, 1983, *L'immagine-movimento*

Gertrud Stein, 1913, *Sacred Emily*

Francesco Marsciani, 1990, *La maschera neutra*

Jurij Lotman,1998, "Il ritratto", ne *Il girotondo delle muse*

Fim citati

John Ridley, *All is by My Side*, 2013

Richard Linklater, *Boyhood*, 2014

Olivier Assayas, *Clouds of Sils Maria*, 2014

Billy Wilder, *Sunset Boulevard*, 1950

Michael Curtiz, *Mildred Pierce*, 1945

Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*, 1962

Ingmar Bergman, *Persona*, 1966

Paolo Sorrentino*, This must be the place,* 2012*; La grande bellezza*, 2013.

Mike Leigh, *Secrets & Lies*, 1997

Paweł Pawlikowski, *Ida*, 2013

Abdellatif Kechiche *La vie de Adèle* , 2013

Antonio Martone, *Il giovane favoloso*, 2014

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

