

L'azione e il gesto. Cinema italiano e americano: un confronto

Roberto De Gaetano

Questo testo è la rielaborazione della lecture, *The Action and the Gesture. Italian and American Cinema: A Comparison*, da me tenuta presso la University of Chicago il 13 maggio 2022, in occasione dell'incarico come Visiting Professor presso il Department of Romance Languages and Literatures.

Alle origini della tradizione occidentale emerge una saldatura decisiva tra logica dell'azione e forme di rappresentazione. Questa saldatura trova nella *Poetica* di Aristotele il suo testo fondativo. È qui che vediamo come la costruzione dell'intreccio (*mythos*) sia legata all'imitazione dell'azione (*mimesis praxeos*). Le storie sono il prodotto dell'azione che senza di esse non lascerebbe traccia.

Il potere del *mythos* e dell'azione arrivano per Aristotele a subordinarsi il carattere, cioè l'*ethos*, che nella tragedia classica diventa effetto della prassi, sottratto a ogni istanza volontaristica. Aristotele scrive in merito alla tragedia: “La tragedia è imitazione non degli uomini, ma dell'azione”, “Senza azione non sussiste tragedia, ma può sussistere senza caratteri”¹.

Se l'*ethos* deriva dall'azione è perché il personaggio è una risultante di ciò che fa; anche se non ha consapevolezza né esplicita volontà nell'esercizio della sua prassi.

Questa assenza di volontà (di cui è esempio significativo Edipo) non elude l'imputabilità dell'azione stessa: il personaggio si assume fino in fondo la responsabilità per ciò che ha fatto, per l'errore (*amartia*) commesso. È trascinato a compiere ciò che ha compiuto da qualcosa che eccede la sua volontà, che ne limita la colpevolezza individuale, ma che ne definisce dunque un destino.

Ma questo riguarda solo l'eroe classico, il personaggio tragico: “Edipo riconosce l'intera responsabilità di questo suo delitto e si punisce come parricida e incestuoso, sebbene non abbia ucciso il *padre* e non sia asceso al talamo *materno* consapevolmente e intenzionalmente. La solidità e la totalità autonoma del carattere eroico non vuole dividere la colpa e nulla sa di questa opposizione fra intenzioni soggettive e l'atto oggettivo”².

Invece il personaggio moderno respinge, in epoca prosaica, più che può l'imputabilità dell'azione. Cerca di alleggerire le sue colpe, di dividerle, di giustificarle (per esempio assegnandole al “contesto sociale”). Perché è sotto il profilo della volontà e delle intenzioni, quindi di una colpa personale e morale, che il personaggio moderno si distingue da quello classico. È la volontà come motore dell'azione.

E sono dunque le buone o cattive azioni quelle che ci salvano o ci perdono. E in ogni caso se la colpa è personale è sempre emendabile e riscattabile.

C'è un ribaltamento importante (su cui insiste anche l'Agamben di *Categorie italiane*): se le colpe sono "naturali" e non personali, e il "contesto colpevole di ciò che vive" (Benjamin) definisce il destino del personaggio, è difficile immaginare una possibile sottrazione a tale destino di morte, simbolica o reale essa sia. Se invece le colpe sono personali, e il carattere emerge come istanza "morale", allora l'emendabilità è sempre possibile anche attraverso una morte sacrificale, come quella di Cristo.

Se nel primo caso lo statuto dell'eroe classico trova nella tragedia il genere massimo di incarnazione, l'eroe moderno, prosaico, lo trova nei dubbi, nelle incertezze e nella *problematicità* della forma-romanzo³, alla fine della cui avventura è anche immaginabile un momento redentivo dell'azione stessa e della colpevolezza a essa connessa. In ogni caso, sia nella versione tragico-antica sia in quella prosaico-moderna, la questione dell'azione rimane il perno intorno a cui ruota la rappresentazione occidentale, anche quando passa dall'aspetto teorematologico (il senso di appartenenza a un destino già scritto) a quello problematico (ricerca del senso dell'esistenza).

In due grandi film di Clint Eastwood, *Mystic River* (2003) e *Gran Torino* (2008), vediamo il passaggio da un tragico come destino che nasce da un evento che segna in forma irriscattabile le vite dei tre amici (la violenza e l'abuso dell'infanzia), a un tragico-cristiano, dunque commedico, dove Clint sacrifica nel finale la propria vita per garantire un futuro al ragazzo, salvandogli la vita e lasciandogli in eredità, lui per tutta la vita lavorativa operaio Ford, la sua Gran Torino.

Nel passaggio dall'antico al moderno, in cui l'irruzione del Cristianesimo ha svolto un ruolo decisivo, l'imprescindibilità dell'azione, la sua necessaria imputabilità, passa dunque dalla forma del destino a cui non ci si può sottrarre (destino di morte), alle oscillazioni della volontà (come in Amleto) in cui il soggetto si sente responsabile del suo proprio destino e di quello altrui, e dunque si espone alla personalizzazione della colpa, che però può giungere anche alla possibile emendazione redentiva (se sono colpevole posso pagare il mio prezzo ed emendarmi).



C. Eastwood, *Gran Torino*, 2008

Azione e situazione

L'America in genere (come attesta il *pragmatism* di Peirce, James e Dewey) e il cinema americano in particolare (come il Deleuze de *L'immagine-movimento* ci ha detto) ruotano intorno all'azione. I grandi generi cinematografici sono proiezioni su un piano immaginario di una grande ontologia della prassi che riposa sulla vita democratica americana. I modi in cui la prassi si attua sono differenti. E la grande differenza si misura nel rapporto dell'azione con la situazione. Da un lato abbiamo la "grande forma" dell'azione in cui agire significa rispondere alle pressioni della situazione e migliorarla, e dove l'eroe diventa espressione di una comunità (e qui abbiamo l'*epos*, che si realizza esemplarmente in una certa fase del *western*); dall'altro lato abbiamo l'azione indiziaria, la "piccola forma"⁴, che rimanda a una situazione da ricostruire e in cui l'agente è comunque colpevole di grandi (omicidi, come nel giallo e nel *noir*) o piccoli (gli equivoci della commedia) errori.

L'epoca prosaica di cui ci parla Hegel è di fatto il regno della "piccola forma", dove non c'è inglobante e azione epica, e tutto si sviluppa nell'indecidibilità colpevole della piccola azione. Sia essa la colpevolezza dell'uomo anonimo delle *detection stories*, l'indecidibilità del grande eroe letterario moderno, il cui ascendente è Amleto, o i mascheramenti e gli equivoci in cui si imbatte il personaggio commedico. In quest'ultimo caso, ed è la grande originalità della commedia, il senso è proprio quello di ribaltare la crisi aperta da un errore in opportunità e la lieve colpa in fiducia.

In buona sostanza, nella grande forma dell'immagine-azione c'è una saldatura molto forte tra la prassi, il soggetto che la compie e la comunità di riferimento. È il grande sogno americano, un'intera comunità in movimento verso l'Ovest e la terra dell'oro: agire è aprire il futuro, come nella grande tradizione del pragmatismo statunitense, da Emerson a Whitman, e come in *Wagon Master* (1950) di John Ford.

Nella piccola-forma del melò e del *noir*, la deriva del soggetto agente in seguito all'azione colpevole è accompagnata dal suo isolamento sociale. È solo nella commedia, tra i generi della piccola-forma, e nel suo carattere radicalmente sociale, che sarà garantito, alla fine del film, quel movimento inclusivo che ribalta fraintendimenti ed errori (mai fatali) dell'inizio, che stavano per condurre la coppia alla separazione definitiva, nell'*happy end* finale.



J. Ford, *Wagon Master*, 1950



P. Marcello, *Bella e perduta*, 2015

Eroica o prosaica, l'azione diviene sempre una trappola per il soggetto che la compie, che non riesce comunque a liberarsi – tranne che nella risoluzione commedica – dalla imputazione di ciò che ha compiuto. Nella forma del Destino o delle oscillazioni della volontà, la categoria fondativa dell'ontologia e dell'estetica occidentali ha un valore decisivo per capire non solo buona parte della nostra tradizione culturale, e americana in particolare, ma anche per comprenderne la strutturazione delle forme, narrativamente orientate e accorpabili in quelle “somi-glianze di famiglia” che sono i generi.

La vita come gioco

Il vincolo fra soggetto e azione si allenta quando la prassi o diviene strutturalmente equivoca e fallimentare come nella commedia, o smette di essere pensata come centrale ed esclusiva. E questo accade per esempio con la valorizzazione dell'idea di contemplazione (*theoria* contrapposta a prassi), e con quella di azione ludica su cui insiste Platone: “Si deve vivere giocando alcuni giochi, celebrando riti, cantando e danzando”⁵. In un certo senso, rispetto al tratto produttivo della prassi – anche solo quello di dar vita a storie – la pura visione, svincolata dal suo concatenamento pratico, darebbe vita a degli stati contemplativi che alleggeriscono il carattere stringente dell'azione. Quando Deleuze parla del cinema moderno come di ciò che nasce rompendo lo schema senso-motorio e avviando le immagini ottico-sonore pure sta proprio individuando (a partire da Bergson) questo passaggio: un allentamento dei legami pratici e dei conseguenti dispositivi narrativi che li strutturano (i generi) e l'avvio di un cinema dove la visione e il gesto – anche quello autoriflessivo del filmare – li soppiantano.

La modernità cinematografica – avviata dal neorealismo italiano – è il momento in cui il cinema opera una dissolvenza incrociata tra azione e visione, anche perché l'azione stessa in quel momento storico e sociale diviene problematica o pressoché impossibile (macerie, solitudine, città distrutte).

Il neorealismo italiano opera una frattura nella storia delle forme, sospendendo la forma d'azione e i generi classici americani, che tra le due guerre mondiali avevano caratterizzato la stagione d'oro di Hollywood.

Ma il punto non risiede solo nel fatto che in un dato momento, dove agire si rivela complicato, si sviluppa una messa in questione dell'a-

zione in forma di contemplazione conoscitiva. Il punto chiave è che ci sono azioni particolari che pur imitando le altre di fatto sono senza finalità. O meglio costituiscono esse stesse il loro fine. Come dice Tommaso: “Le azioni giocose sono talora esse stesse il fine, come quando chi gioca lo fa solo per il piacere di giocare”⁶. Come anche l’Aristotele dell’*Etica Nicomachea*⁷ aveva pensato, esistono azioni confermative del “carattere” (modo d’essere e non di fare) che le ha generate e che viene “imitato” dalle azioni stesse, che non sono dunque finalizzate a raggiungere un qualche obiettivo, e non generano pertanto né sofferenza né morte. L’*hamartema* comica (un errore lieve) libera dai destini senza sbocco della colpa tragica, da quello che Benjamin in *Destino e carattere*⁸ ha chiamato l’“infinita complicazione della persona colpevole” per accedere alla “naturale visione dell’innocenza dell’umano”. Vediamo emergere dunque una questione rilevante, il circuito dell’azione imputabile e dunque colpevole, viene messo in questione non solo dalla contemplazione ma anche e forse soprattutto dall’azione contemplata, dall’azione comica che si fa gesto, che ritorna sul “carattere” che la compie e che viene confermato per quello che è. È il caso per esempio delle maschere della commedia dell’arte, che tendono a ripetere i gesti confermativi della maschera e della sua perennità. Una maschera comica che non muore mai: basti pensare alla perennità di Pulcinella (che continua anche nel cinema più recente, da Pietro Marcello a Mario Martone).

Il gesto comico

Con le maschere della commedia vediamo la prassi tendere a ripetersi, tornare al carattere come momento originario, strutturalmente equivoco, maldestro, destinato comicamente a fallire. Pura medialità senza fini, o con i fini sempre mancati, è questa la prassi comica. Come nel *burlesque*, collocato all’origine della commedia, dove l’assenza di parola è accompagnata da una strutturale inabilità pratica, e dove in una maschera (l’imperturbabile faccia di Buster Keaton) o in un’andatura (la camminata di Charlot) si raccoglie e ritorna una presenza al mondo che non si fa mai vera azione.

La commedia, cioè, presentando l’azione nel suo modo fallimentare e allo stesso tempo ludico ci sottrae al tragico inesorabile a cui l’azione ci porta, aprendoci alla potenza del gesto intransitivo. Che non va da nessuna parte, che attesta la sua pura medialità di gesto, attraverso cui



V. De Sica, *Ladri di biciclette*, 1948

un carattere si conferma. E il gesto comico si fa “lazzo”⁹. Che significa in definitiva azione abortita, come mera traccia disegnata nell’aria e destinata a non avere effetti. Il lazzo è ciò che non si può narrare, che sospende il legame tra azione e narrazione fondativo della *Poetica*. Gesto che afferma la sua “vanità” e con ciò stesso la sua libertà. Su questo la tradizione italiana presenta esempi notevoli che, solo per limitarci al Novecento, vedono Petrolini, Totò, De Sica, Sordi, Gasman, Tognazzi, per arrivare a Carmelo Bene ecc., essere i cantori non tanto di un’azione destituita a favore di una contemplazione lirico-poetica, quanto di una guerra portata al cuore della prassi stessa attraverso gesto comico e maschera.

La *sophisticated comedy* americana ha proceduto invece diversamente. Ha sconfessato l’azione attraverso l’azione stessa, l’intreccio attraverso l’intreccio stesso e la sua costruzione esagerata, che passa per la velocità e insensatezza di dialoghi che girano a vuoto e non portano da nessuna parte. O meglio portano dove fin dall’inizio sapevamo avrebbero portato (*Bringing up, Baby*, 1938).

L’intreccio delle commedie è tanto più complicato in quanto deve far avanzare una macchina il cui senso liberatorio è in definitiva di non andare da nessuna parte.

Del commedico e della gestualità che lo abita nessuna tradizione culturale potrebbe fare a meno (sappiamo come nell’Antica Grecia la fine delle rappresentazioni tragiche fosse sempre seguita dalla commedia), ma è certo che la tradizione italiana a partire dalla Commedia dell’Arte e fino alla Commedia all’italiana è stata un contesto favorevolissimo alla presenza e alla perennità dei gesti e delle maschere comici.

Se è vero che il comico è ciò che è più propriamente umano, è anche vero che nella tradizione culturale ed estetica americana l’azione comica è venuta ad alleggerire il tratto dominante, epico e anche tragico, dell’azione imputabile, fulcro stesso della realizzazione di un individuo e della comunità a cui appartiene. Fulcro stesso cioè della sua responsabilità, della sua costituzione come soggetto responsabile.

Una cultura e una tradizione democratiche non possono non realizzarsi attraverso la contemporanea attuazione ed espressione della libertà individuale e di quella comunitaria. Senza prassi efficace l’uomo americano è inimmaginabile: “Without it he [the scholar] is not yet a man”¹⁰. E la commedia americana viene a compensare le identità rigide e colpevoli dei soggetti d’azione epico-tragici (con molti auto-



D. Risi, *I mostri*, 1963

ri – Hawks tra tutti – capaci di passare dall’una all’altra con grande capacità).

Nella tradizione italiana la prospettiva cambia e la dominanza pertiene alla maschera comica, che eccede perfino l’intreccio comico. Se si eccettua la commedia dei “telefoni bianchi” e alcuni grandi esempi di “neorealismo rosa” degli anni Cinquanta, la cosiddetta Commedia all’italiana degli anni Sessanta, garante di unicità e successo della nostra commedia cinematografica, è di fatto una galleria di maschere grottesche e di intrecci iperbolici che animano spesso intrecci episodici o film a episodi veri e propri (*I mostri*, 1963).

Ma questa tradizione del commedico non compensa l’azione impuntabile, perché questa è assente. Non esiste né *epos* né tragedia nella tradizione cinematografica italiana, semmai un pervasivo e popolare melodrammatico, dove credenze e luoghi comuni segnano il tratto chiuso, elusivo e regressivo dei personaggi e delle relazioni.

La comune assenza di “società stretta”, cioè di élite culturalmente e socialmente elevate (per riprendere ciò che Leopardi diceva dell’Italia¹¹), per una nascita radicalmente democratica della nazione americana da un lato, e per un municipalismo disseminato e anarchico approvato tardi a una instabile unità dall’altro, hanno determinato una riduzione delle “illusioni” sociali e dunque una maggiore vicinanza alla forza della vita di entrambe le culture, che si è tradotta nella teoria e pratica dell’azione efficace per l’America e dell’azione contemplata, cioè del *gesto* comico, per l’Italia.

È l’intera ontologia occidentale, nel differenziarsi dell’azione e della contemplazione, del tragico e del commedico, a essere dunque in gioco nel cinema americano e nel cinema italiano, e in un certo senso nel cinema *tout court*. Nello spazio tra azione classica (America) e gesto moderno (Italia) troviamo in sintesi quanto di più potente il cinema ci abbia riconsegnato. Tutto il resto non sono che declinazioni di questa articolazione.

Note

1. Aristotele, *Dell'arte poetica*, Mondadori-Fondazione Valla, Milano 1982, p. 23.
2. G. W. Hegel, *Estetica* (1835-1838), Einaudi, Torino 1997, p. 213.
3. Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2019.
4. Sulla distinzione tra grande e piccola forma dell'azione, cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Einaudi, Torino 2016.
5. Platone, *Le leggi*, Rizzoli, Milano 2005, 7, 803d.
6. Tommaso d'Aquino, *Summa contra Gentiles*, Utet, Torino 2014, 3,2,9.
7. Cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, Laterza, Roma-Bari 1999, 1135b, 18.
8. Cfr. Benjamin, *Destino e carattere* (1919), in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 31-38.
9. Cfr. G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Roma 2015; di Agamben, cfr. anche *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
10. R. W. Emerson, *The American Scholar* (1837), in Id., *Nature and Selected Essays*, Penguin, London 1982, p. 91.
11. Cfr. G. Leopardi, *Discorso sullo stato presente del costume degli Italiani* (1824), Feltrinelli, Milano 2015.