



**HAL**  
open science

## Emilio Cecchi e Buster Keaton : l'esperienza di un mondo alla rovescia

Caterina Miracle

► **To cite this version:**

Caterina Miracle. Emilio Cecchi e Buster Keaton : l'esperienza di un mondo alla rovescia. Barboni, Federica; El Matouni, Fatima; Perosa, Giulia. Sovrimpressioni e intersezioni : tra generi, intermedialità e transmedialità, libreriauniversitaria.it edizioni, pp.93-106, 2023, 978-88-3359-619-8. hal-04707248

**HAL Id: hal-04707248**

**<https://hal.science/hal-04707248v1>**

Submitted on 24 Sep 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

**SOVRIMPRESIONI**

Collana diretta da  
Massimo Natale

## **Sovrimpressioni e intersezioni**

## SOVRIMPRESSIONI

### Direttore

Massimo Natale (Università degli Studi di Verona)

### Comitato editoriale e scientifico

Zygmunt Baranski (University of Notre Dame)  
Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna)  
Michele Calella (Universität Wien)  
Fabio Danelon (Università degli Studi di Verona)  
Claudio Galderisi (Université de Poitiers, CESCO)  
Gregory Hutchinson (University of Oxford)  
Lino Leonardi (Scuola Normale Superiore – Pisa)  
Franziska Meier (Universität Göttingen)  
Uberto Motta (Université de Fribourg)  
Massimo Natale (Università degli Studi di Verona)  
Laura Peja (Università Cattolica di Milano)  
Paolo Pellegrini (Università degli Studi Verona)  
Andrea Rodighiero (Università degli Studi di Verona)  
Elisa Romano (Università degli Studi di Pavia)  
Alberto Scandola (Università degli Studi di Verona)  
Sabine Schwarze (Universität Augsburg)  
Evanghelia Stead (Université de Paris-Saclay)

‘Sovrimpressioni’ è una collana sottoposta a peer-review

‘Sovrimpressioni’ is a Peer-Reviewed Series

# Sovrimpressioni e intersezioni

Tra generi, intermedialità e transmedialità

a cura di

Federica Barboni, Fatima El Matouni, Giulia Perosa

***libreriauniversitaria.it***  
————— *edizioni*

Proprietà letteraria riservata  
© 2023 libreriauniversitaria.it Edizioni  
Webster, divisione di TXT SpA

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, distribuita o trasmessa in qualsivoglia forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore, a eccezione di brevi citazioni incorporate in recensioni o per altri usi non commerciali permessi dalla legge sul copyright. Per richieste di permessi contattare in forma scritta l'Editore al seguente indirizzo: [redazione@libreriauniversitaria.it](mailto:redazione@libreriauniversitaria.it)

ISBN: 978-88-3359-619-8  
Prima edizione: giugno 2023

Il nostro indirizzo internet è:  
<https://edizioni.libreriauniversitaria.it/>

Per segnalazioni di errori o suggerimenti relativi a questo volume potete contattare:

Webster, divisione di TXT SpA  
Via V.S. Breda, 26  
35010 - Limena PD

Tel.: +39 049 76651  
Fax: +39 049 7665200

[redazione@libreriauniversitaria.it](mailto:redazione@libreriauniversitaria.it)

Volume realizzato grazie al finanziamento del Corso di Dottorato in Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo, Dipartimento di Culture e Civiltà, Università degli Studi di Verona.

# Sommario

<b>Introduzione</b> . . . . .	<b>7</b>
-------------------------------	----------

## 1. CLASSICITÀ E MEDIOEVO

<b>Il dialogo “sovraimprime” il manuale. Lo strano caso delle <i>Partitiones oratoriae</i> di Cicerone.</b> . . . . .	<b>13</b>
Matilde Oliva, Università degli Studi di Firenze	

<b>Stazio e il Sonno: variazioni sul tema, tra <i>Silvae</i> e <i>Tebaide</i></b> . . . . .	<b>31</b>
Diletta Vignola, Università degli Studi di Genova	

<b>Sovrimpressioni donatiane: una nota sullo scolio 588, 1 del <i>Commento all'Eunuco</i></b> . . . . .	<b>51</b>
Camilla Poloni, Sapienza Università di Roma	

<b>Intersezioni medievali tra due forme narrative brevi: la favola e l'<i>exemplum</i>. L'uomo onesto, l'uomo bugiardo e il re delle scimmie (<i>étude de cas</i>).</b> . . .	<b>59</b>
Chiara Cracco, Università di Verona – Université de Poitiers	

<b>Il <i>Gui de Nanteuil</i>: spunti per un'analisi metrico-prosodica della letteratura franco-veneta</b> . . . . .	<b>75</b>
Federico Guariglia, Università degli Studi di Verona	

## 2. CONTEMPORANEITÀ

<b>Emilio Cecchi e Buster Keaton. L'esperienza di un mondo alla rovescia</b> . .	<b>93</b>
Caterina Miracle Bragantini, Università Roma Tre – ENS Lyon	

<b>«Un segno verso l'impossibile»: schede per <i>Ligabue</i> di Cesare Zavattini</b> . .	<b>107</b>
Jacopo Galavotti, Alexander von Humboldt Stiftung – Freie Universität Berlin	

<b>Forme di (auto)ritratto in <i>Sogni e favole</i> di Emanuele Trevi . . . . .</b>	<b>123</b>
Giorgia Gheri, Università di Pisa	

### **3. SPETTACOLO E MEDIA**

<b>L'ora di Ismene: la "sorella mite" secondo Antonio Piccolo e Massimiliano Civica . . . . .</b>	<b>139</b>
Anna Maganuco, Università degli Studi di Verona	

<b>L'estasi di Ingrid Bergman, il martirio di Jean Seberg. Incarnazioni di Giovanna d'Arco al cinema . . . . .</b>	<b>155</b>
Paola Zeni, Università degli Studi di Torino	

<b>La Linea intermediale di Cavandoli: Agostino Lagostina tra Carosello, cinema, fumetto e video musicale . . .</b>	<b>169</b>
Francesca Cecconi, Università degli Studi di Verona	

<b>L'orrore 2.0 tra intertestualità e intermedialità in <i>Lovecraft Country</i> . . .</b>	<b>185</b>
Stefano Franceschini, Università degli Studi Roma Tre	

### **4. NUOVE PROSPETTIVE TEORICHE**

<b>"Il Buon Dio fra i dettagli": morfologia del concetto di intermedialità e prospettive di ricerca negli studi sul cinema e sui media . . . . .</b>	<b>203</b>
Valentina Re, Link Campus University	

<b>Transmedialità in aula. Esperienze didattiche con le teorie del personaggio .</b>	<b>225</b>
Paolo Giovannetti, Università IULM	

<b>Indice dei nomi . . . . .</b>	<b>241</b>
----------------------------------	------------

# Emilio Cecchi e Buster Keaton. L'esperienza di un mondo alla rovescia

## Caterina Miracle Bragantini

Università Roma Tre – ENS Lyon

Tutto intorno incombono, tonde occhiaie spente, i riflettori. E i mobili lucidi del salotto, i tappeti, gli specchi, i quadri con le cornici dorate, i vasi coi fiori, le statuette, i portaceneri sul pianoforte e sui tavolini, tutti questi oggetti accuratamente scelti e disposti, che prima simulavano un vero salotto, una vera vita, assumono ora nel silenzio, nella penombra e nell'abbandono un'altra realtà, un'altra vita: qualcosa di spettrale, e di spirituale. Come una materia creata da intelligenti alchimie dell'uomo.

(Soldati 2003)

### 1. Genealogia di una «latente passione»

Nel 1951, autointervistandosi per il programma radiofonico *Scrittori al microfono*, Emilio Cecchi ricostruisce la genealogia della propria passione per il grande schermo identificandone l'origine nel preesistente interesse per le arti figurative e, più in generale, per l'estetica della visione:

Credo d'essere stato fra i primissimi scrittori italiani della mia età a occuparmi del cinema. E in un certo senso, già avevo cominciato quando, con grande entusiasmo, portavo i miei bambini a vedere Buster Keaton e Charlot. Nel 1930-31, un'attenta visita ad Hollywood, che allora era davvero la Mecca del cinematografo, può aver rinfocolato una latente passione. E in fondo a codesta passione, non potrà non ritrovarsi il mio costante interesse per le arti figurative; e per i fatti e problemi concernenti quel "gusto" del vedere che nella cultura contemporanea ha avuto ed ha tanta parte.<sup>1</sup>

L'immagine costituisce in effetti la chiave di volta del pensiero e della produzione dell'intellettuale fiorentino, che già nel 1923 confessava un autentico «feticismo» per le figure:

---

1 Cecchi 1951, in Bolzoni 1995, 124-125.

Perché io ho bisogno d'immagini, nelle quali mi cerco con altrettanta avidità che nelle parole dei poeti. E anche in senso più largo: sono un povero feticista, m'illudo di vivere in un mondo governato da figure. Tante volte avrei voluto fare come se una creatura non esistesse; o negare, distruggere una cosa. E le ritrovavo, dentro di me, in una forma, in un contorno che bisognava rispettarsi come un limite infrangibile: il limite che mi conteneva nell'ordine, e al di là del quale era l'arbitrio e la morte.<sup>2</sup>

Per interpretare, conoscere e dar senso al reale senza smarrirsi, egli necessita del codice delle immagini; così, non soltanto le ricerca esternamente nel mondo, che percepisce «governato da figure»,<sup>3</sup> ma le costruisce lui stesso, nella propria scrittura critica e creativa.<sup>4</sup> È questa multiforme propensione all'immagine ad attrarre l'autore verso le sue declinazioni più moderne: egli pratica da (talentuoso) dilettante la fotografia<sup>5</sup> e si avvicina come amatore, poi critico, infine produttore al cinema.

La scoperta del film avviene nelle sale dei quartieri popolari,<sup>6</sup> dove con pochi soldi Cecchi assiste alle proiezioni di vecchie pellicole con Greta Garbo, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Eric von Stroheim. Senza più l'aura di novità, i film acquistano ai suoi occhi la nobilitazione impressa dal tempo, spesso mostrando la loro riuscita proprio per l'indifferenza agli anni trascorsi. Nel 1931 un breve soggiorno a Hollywood, la «Mecca del cinematografo», sancisce l'inizio della sua carriera come critico cinematografico. Qualche mese dopo averne scritto per il «Corriere della Sera», al quale corrisponde una serie di articoli durante il viaggio negli Stati Uniti,<sup>7</sup> diventa titolare della rubrica *Prime visioni* dell'«Italia letteraria» oltre che collaboratore della rivista «Scenario», appena fondata dal consuocero Silvio D'Amico e da Nicola De Pirro. Nell'aprile del 1932 Cecchi fa il proprio ingresso nel mondo della produzione: dopo aver rifiutato l'anno precedente un posto nell'Ufficio soggetti e sceneggiature, accetta il ruolo di Direttore artistico della Cines, la casa cinematografica con sede a Roma che all'epoca detiene il monopolio della produzione ed è appena passata nelle mani del banchiere Ludovico Toeplitz. Nel biennio 1932-1933 sovrintende alla fase di pro-

2 Cecchi 1923 (1997), 249.

3 Ivi.

4 Tra i contributi più recenti a questo proposito cfr. Puccetti 2006; Stockbrugger 2016; Leoncini 2017; Dei 2020.

5 Cfr. Weber 2019, Weber 2020, Miracle Bragantini 2021, Lisini 2022.

6 Cecchi 1931c.

7 Riediti in *Messico* (1932; ora in Cecchi 1997, 545-692) e nella sezione iniziale di *America amara* (1939; ora in Cecchi 1997, 1115-1524).

duzione negli *studios* oltre che ad alcune questioni di distribuzione, cercando di inaugurare un nuovo corso del cinema italiano, che va lentamente industrializzandosi, con una politica cinematografica volta alla produzione di film né troppo ambiziosi né troppo commerciali. Si avvantaggerà a questo scopo della collaborazione di letterati (Soldati, Alvaro, Debenedetti, Pirandello), pittori (Levi, Martini) e musicisti (Malipiero, Labroca, Rota) per la creazione di sceneggiature, scenografie e colonne sonore. Dopo aver prodotto circa diciotto film Cecchi lascerà la Cines nel novembre 1933, continuando però a occuparsi di cinema: nei primi anni Quaranta collabora alle sceneggiature di alcune pellicole dei «calligrafici», oltre a scrivere recensioni per il settimanale «Voci», poi «Radiovoci», con lo pseudonimo di Maschera, e per il mensile «Mercurio» di Alba De Céspedes. Nel 1947 e nel 1948 lavorerà per la Fortuna Film a due documentari d'arte: *Vita e morte degli Etruschi*<sup>8</sup> e *Anatomia del colore*, tornando infine alla Cines dal 1949 al 1953 in qualità di consulente artistico.

### 2. Davanti e dietro la cinepresa

I trent'anni di riflessioni di Cecchi sul cinema formano un ricco corpus<sup>9</sup> che potremmo ripartire in due sezioni: gli articoli più tecnici (recensioni e approfondimenti critici) dedicati al prodotto finito, «spiacciato sulla tela»;<sup>10</sup> e il materiale (perlopiù inedito) che racconta l'ambiente cinematografico. Un corpus che, se anche noi volessimo rifugiarci nelle immagini, collocheremmo su un asse ideale che collega davanti e dietro la cinepresa, l'opera filmica al «surreale» momento della ripresa.

Da un lato, dunque, troviamo le teorizzazioni sull'arte cinematografica e sulla forma filmica, che restano legate a un'impostazione di stampo idealistico: nel confronto fra il cinema e le altre arti, il primo è considerato mediato, minore, volgare e popolare.<sup>11</sup> Si tratta di limiti enunciati senza finalità dispregiative, ma come onesto tentativo di definizione del campo d'azione della settima arte, della quale Cecchi ha ben chiare, d'altra parte, le potenzialità: «L'incanto più nuovo e segreto del cinematografo è in quella sua capacità a cogliere la viva frattura del vero nell'atto ch'esso s'illumina di "romanzo"; in quel continuo generarsi e fluire d'una immaginazione, per così dire "documentaria" che conti-

8 Cfr. Petrocchi 2008.

9 Il materiale edito è raccolto in Bolzoni 1995.

10 Ghilardi 1984, 9.

11 Cfr. Buccheri 2008, 283.

nuamente diventa “mitologia”». <sup>12</sup> Superando la ritrita contrapposizione tra artisticità e meccanicità della cinematografia, egli interpreta la ripresa e ancor di più il montaggio come strumenti funzionali «a cogliere lo scarto cinetico-visivo dall’esistenziale al poetico». <sup>13</sup> I fotogrammi catturati dal materiale «grezzo della vita e della realtà», <sup>14</sup> immessi nel movimento, vengono poeticizzati e solo a quel punto divengono “arte”. È dunque proprio la peculiarità meccanica del cinema a riscattare la sua menomazione di partenza, quella zoppia dell’immaginario e della creatività che pertiene invece alle altre arti. È per questo che l’autentica immagine cinematografica non può, secondo Cecchi, essere semplice illustrazione e accompagnamento visivo al racconto, ma deve contenere al proprio interno un «arabesco spaziale e temporale, un proprio ritmo». <sup>15</sup> Per interpretare quest’immagine, ci sembra utile fare riferimento a due disegni abbozzati dall’autore nel suo taccuino: all’interno di due rettangoli d’uguali dimensioni egli traccia le traiettorie dei corpi dei due dipinti *La strade degli innocenti* di Guido Reni e *Mosè difende le figlie di Jetro* di Rosso Fiorentino. Attraverso questo tipo di analisi, che pratica sin dalla giovinezza, egli ricerca le matrici della plasticità dei quadri, studia i punti in cui i pittori hanno accumulato l’energia dei personaggi perennemente pronta a esplodere e i blocchi invece più statici. <sup>16</sup> Similmente, Cecchi studia il film come un flusso di istantanee, di ciascuna delle quali ha a cuore la ricchezza visiva, la composizione, analizzata secondo gli stessi termini formali di un dipinto (ben si comprende allora la sua collaborazione con i calligrafici, il cui lessico «attinge a piene mani dalla tradizione pittorica»), <sup>17</sup> valorizzandone però proprio la principale differenza, ossia il fatto che nella pellicola l’immagine può compiersi orizzontalmente, consonando con la narrazione.

Contraddittoriamente, la plasticità in continuo divenire del linguaggio filmico, definendone l’artisticità, ne costituisce insieme il limite, poiché restringe il significato dell’opera al tempo della sua fruizione, al contrario delle altre arti visive, nelle quali l’esperienza estetica non è ancorata a uno sviluppo cronologicamente orientato, ma si rinnova continuamente per lo sguardo che la os-

12 Cecchi 1942, in Bolzoni 1995, 119.

13 Leoncini 2017, 270.

14 Cecchi 1945a, in Bolzoni 1995, 100.

15 Cecchi 1931b, in Bolzoni 1995, 199.

16 «Facevo gli schemi dei quadri: figure rappres.<sup>te</sup> da linee semplificate; paradigmi della composizione», Cecchi 1997, XXXII.

17 Brunetta 2009, 269.

## 2. Contemporaneità

serva.<sup>18</sup> La scena dipinta (scolpita, fotografata), peraltro, esiste nell'istante tra un prima e un dopo, e così conserva il proprio mistero, mentre il film consuma quel momento sospeso: «Il cinematogr. non dà un'espressione / dà un effetto, e per questa ragione un film non si rivede volentieri; ciò che il film aveva da dire si trova spiacciato sulla tela, già risolto».<sup>19</sup>

Seguono un percorso più carsico le considerazioni che porremo all'altro estremo dell'asse ideale, quello che riguarda l'esterno della cinepresa. La struttura di questo materiale è meno coesa, ma la tematica coinvolge Cecchi più intimamente: a incantarlo, dell'universo cinematografico, sembra essere soprattutto l'ambiente che prolifera attorno alla produzione del film. Tale fascinazione ha origine nella sua prima visita alla capitale mondiale del cinema, nel gennaio del 1931. Prima ancora di entrare negli stabilimenti della MGM, una delle *big five* (le cinque *major*, le maggiori case di produzione statunitensi) è Los Angeles che, offrendosi ai suoi occhi sotto una pioggia torrenziale, gli appare come un luogo surreale. In questa città che vive di contraddizioni, ogni località gli appare come «un campo cinematografico in abbandono».<sup>20</sup> Gli sembra che ciò che osserva sia il residuo di uno spettacolo che vi si è consumato, che nell'esaurirsi ha contagiato anche la realtà circostante. La percezione di una sovversione dei rapporti tra realtà e finzione si approfondisce con l'ingresso negli stabilimenti di Culver City, dove Cecchi incontra attori truccati e in abiti da sera, pronti per girare la prossima scena in notturna, che così acconciati pranzano assieme al resto dei membri della troupe; e i poliziotti in servizio, con l'uniforme a «bottoncioni e stelloni di metallo luccicante»,<sup>21</sup> che per la suggestione del luogo sembrano «personaggi finti: commodori d'una marina senza mare e senza barche».<sup>22</sup>

Ciò che è finto sembra reale, e viceversa. Cecchi progressivamente sviluppa l'impressione che la vera esperienza cinematografica si realizzi fuori dall'obiettivo della cinepresa, e tale sensazione non farà che acuirsi con il lavoro sul campo. Scrive infatti nei taccuini nel biennio Cines: «il cinema vero lo facciamo negli uffici e nei giardini; mentre nei teatri fanno un finto cinema, per giustificare l'industria. Mi meraviglio che, dentro le siepi di bossolo, e dentro

18 Cfr. Leoncini 2017, 271.

19 Ghilardi 1984, 9.

20 Cecchi 1997, 560.

21 Ivi, 563. Cfr. Soldati 2003, 69-75 per la suggestione esercitata dalla troupe intenta a cenare: «Il ristorante dello stabilimento è pertanto il teatro di una nuova commedia». Nel libro è riscontrabile una forte influenza del pensiero cinematografico di Cecchi, con il quale Soldati collaborò durante gli anni della Cines.

22 Cecchi 1997, 563.

gli alberi, nei tronchi, non sieno nascoste macchine da presa». <sup>23</sup> L'enorme apparato meccanico che presiede alla genesi del film provoca «una specie di naturale e vissuto surrealismo», impercettibile per il pubblico, ignaro della complessità determinata dalla moltitudine di professionisti che hanno collaborato in uno sforzo insieme individuale e collettivo, cadenzato da «prove e riprove interminabili, esaltazioni e scoraggiamenti, assurdità, contrasti, incidenti e ogni sorta d'imprevisti». <sup>24</sup> Inconvenienti che sono all'ordine del giorno, come se la *troupe* involontariamente creasse, specularmente all'opera, che è tendenzialmente definita nei suoi obiettivi principali, una sorta di spettacolo d'improvvisazione, il cui canovaccio è il medesimo del film ma dal punto di vista esterno, delle sue condizioni di realizzazione. Ciò nasce soprattutto dalla necessità che la realtà si pieghi docilmente alle esigenze della finzione: può quindi essere necessario girare una scena estiva in pieno inverno, recitare baci appassionati tra due attori che fuori dallo schermo si detestano, andare alla ricerca di oggetti assurdi perché ritenuti indispensabili all'effetto finale di una data scenografia.

Nel lavoro cinematografico v'è una precarietà e una contemporaneità che finisce col guastare l'occhio. Per esempio: fuor di stagione, dei mazzi di fiori che si veggono lì, così naturalmente. [...] Una costruzione che non si sa più se sia falsa o vera; e alla quale ormai, patinata dal sole e dalle piogge, e a forza di vederla ogni giorno, si fa l'abitudine al punto che diventa "vera". C'è una abitudine di scambio, di supposizione convenzionale, che alla fine influisce davvero sulla sensibilità. Si sentono sempre più difficilmente le stonature, i raccordi e le situazioni forzate. È come una grammatica arbitraria; della quale, volta per volta, bisogna rivedere tutti i nessi. <sup>25</sup>

Cecchi è ben consapevole della suggestione esercitata dalla traduzione letteraria di questa commedia alternativa; del resto, la «grammatica arbitraria» presiede ai migliori racconti. Così, nelle pagine dei suoi taccuini registra alcune scenette accadutegli, due delle quali, sviluppate e ampliate, usciranno dai quaderni personali dell'autore per arrivare sulle pagine de «La Lettura»: *Il provino*, edito nel giugno 1935, e *Parrucchieri*, nel gennaio successivo. I due brani costituiscono degli esperimenti in direzione di un'auspicata letteratura cinematografica, un genere per il quale Cecchi immagina testi che rappresentino le «ordinarie possibilità di rendimento immaginativo, la prolificità fantastica di

---

23 Id. 1976, 491.

24 Id. 1948, in Bolzoni 1995, 122.

25 Cecchi 1976, 492.

## 2. Contemporaneità

cotesto mondo».<sup>26</sup> Ancora nel 1955 egli constaterà la mancanza di una narrativa in grado di sfruttare letterariamente la moltitudine di occasioni, motivi, figure dell'industria cinematografica (*I quaderni di Serafino Gubbio operatore* è per lui «una delle più povere cose di Pirandello», il *Disprezzo*, tristemente convenzionale) e insisterà, introducendo il volume *Personaggi e interpreti* dello sceneggiatore Golfiero Colonna, che sotto la veste tecnica con la quale sono descritti diversi fenomeni sociali, economici e culturali della produzione cinematografica, si possono percepire «in pelle in pelle, il racconto o il romanzo».<sup>27</sup> In mancanza di tali opere, Cecchi s'impegna in prima persona a provare la vitalità narrativa dell'ambiente cinematografico a partire dai propri appunti della Cines, che riprende e rielabora, anche sovrapponendo più esperienze.<sup>28</sup>

*Il provino* descrive l'audizione di una giovane che, catapultata per un giorno negli studi cinematografici, vive un'esperienza alienante: il *loop* di una battuta ripetuta insistentemente sotto le luci bollenti del teatro di posa, vestita con l'abito indossato da un'innominata attrice nel film *Che passione!*, truccata in modo che «dietro a quella faccia, ella si sentiva rimpicciolita, come l'avessero costretta a rannicchiarsi in un angolo di sé stessa».<sup>29</sup> Con un tono tragicomico, il racconto esprime la condizione di surrealtà che Cecchi continuamente verifica nei set: non è l'indossare i panni di qualcun altro a disorientare e affannare la ragazza, ma le richieste, i ritmi e le modalità di questo mondo. Ella è ridotta a un corpo che rischia di dimenticarsi, manovrato in un limbo tra il mondo esterno e quello finzionale degli *studios*. La medesima dimensione tragicomica investe il racconto seguente, nel quale un parrucchiere, impegnatissimo durante i periodi di ripresa, soffre per l'inerzia dei momenti in cui non si gira. Cecchi lo descrive come il protagonista di un film drammatico completamente fuori contesto: «Riparandosi dietro agli alberi, egli s'accostava misteriosamente; e quando era impossibile evitarlo, sbucava all'improvviso. Non ci diceva nulla: ma bastavano quegli occhi, che s'attaccavano con insolente avidità alle nostre teste, e alle nostre gote».<sup>30</sup> I taccuini conservano innumerevoli altri motivi rimasti inattuati, che nella loro asciutta essenzialità risultano freschi e divertenti e rivelano con immediatezza le suggestioni narrative che vi coglieva l'autore. Sul set di *1860* di Alessandro Blasetti:

26 Cecchi 1948, in Bolzoni 1995, 122.

27 Cecchi 1955, in Bolzoni 1995, 127.

28 Ghilardi 1997, 1851-1852.

29 Cecchi 1935a (1997), 935.

30 Id. 1936 (1997), 929.

Garibaldi “scende a Quarto” maledetto dal direttore di scena. Aveva ritardato per i baffi. Se li era mangiati con la colazione. Stava impettito, austero, ritto sul bordo della barca, nel sole spiovente. “Prima donna”, “Lyda Borelli”, “jettatore” ecc. [...] E tutta la gente di Civitav. che stava inorridita a sentire.<sup>31</sup>

Oppure: «Una bestemmia tremenda sotto il microfono; dalla cabina sonora viene il controllo: “ottimo il sonoro”». <sup>32</sup> Cecchi inventa anche di sana pianta situazioni assurde e grottesche quali ad esempio la scomparsa di leoni del circo, ritrovati alla fine «nella sala del consiglio d’ammin., fra i resti sanguinolenti dei sei direttori generali»,<sup>33</sup> o il sogno a occhi aperti sul set di *Giallo*, diretto da Camerini:

Il salone («Giallo») nelle ultime ore della sera, si vuotava delle comparse; altre comparse erano distese sulle poltrone, avvilito, morte: i fiori chinavano il capo nelle coppe: si sentiva che fra poco sarebbe addirittura parso il salone di uno di quei transatlantici affondati durante la festa notturna; e dai finestrini sarebbero cominciati ad entrare i pesci.<sup>34</sup>

### 3. Buster Keaton, o del cortocircuito tra realtà e finzione

Tra i due estremi della riflessione cinematografica cecchiana cammina liberamente Buster Keaton. Egli «rappresenta il cinematografo nella sua quintessenza, di ritmo e movimento; nella sua nuda dialettica fisica. È un “arcaico” del cinematografo». <sup>35</sup> Al pari dei pittori primitivi, ai quali il critico lo paragona in più occasioni, egli usa gli strumenti della settima arte in maniera acerba ma schietta, senza sofisticazioni. Nei cortometraggi e lungometraggi che precedono il sonoro il racconto si sviluppa con «piena evidenza plastica»: <sup>36</sup> sono il corpo e le *gag* dell’attore a dominare la scena e a determinare l’avanzamento della narrazione, senza necessità di dialoghi e con un ricorso minimo alle didascalie. L’impassibilità, che gli valse l’appellativo di *The Great Stone Face*, si combina con la sua pantomima vertiginosa fatta di salti, cadute, fughe e rincorse a piedi o su mezzi fatiscenti, che perfettamente incarna quell’arabesco temporale e spaziale che Cecchi ricerca nelle scene dei film e possiamo vedere rappresen-

31 Id. 1983, 12-13.

32 Id. 1976, 505.

33 Ghilardi 1984, 13.

34 Cecchi 1976, 505.

35 Id. 1932, in Bolzoni 1995, 157

36 Ivi, 158.

Fig. 1. *Cops* (1922)



tato, ad esempio, dalla scena di *Cops* (Fig. 1) in cui il protagonista-Keaton, per sfuggire ai poliziotti che l'hanno accerchiato, si arrampica su un'asse di legno poggiata su un'alta staccionata, che percorre in avanti e indietro facendola dondolare. L'immagine è tagliata verticalmente dalla palizzata e orizzontalmente dall'asse di legno: Keaton agisce la scena, con la partecipazione dei poliziotti che, una volta a sinistra, una volta a destra, cercano di acchiapparlo.

Questa frenesia visiva, peraltro, si sviluppa all'interno di una realtà condizionata dal principio dell'equivoco, innescato dal tentativo dei personaggi impersonati da Keaton, di applicare la loro logica assurda e paradossale a quella "normale", comune. Le trovate più divertenti e fantasiose si manifestano nella «rivolta degli oggetti»,<sup>37</sup> il cui significato viene continuamente sconvolto dall'uso che Keaton tenta di imporre loro. È la dimensione di *The Navigator*, nel quale Keaton interpreta un giovane ereditiere incapace di badare a sé stesso, che vi si trova costretto quando lui e la ragazza che gli ha appena rifiutato la mano rimangono bloccati da soli su una nave che vaga in mare aperto: le esilaranti scene nella cucina manifestano con chiara evidenza lo scontro tra il suo (a)sistema e quello della realtà. Egli porta sullo schermo la contrapposizione tra razionalità comune e razionalità individuale attraverso un mezzo, quello cinematografico, di cui tra l'altro viene frequentemente ribadita la finzione. Sono frequentissime, infatti, le identificazioni del film con il sogno: è così per *Convict 13*, *The Haunted House*, *The Goat*, *Sherlock Jr.*, *The Playhouse*. Nei film vi è insomma una continua ambivalenza tra apparire ed essere, tra fantastico e razionale, realtà (fittizia) e sogno (fittizio), che è interamente gestita da Keaton, come attore e come autore, dal momento che è

37 Cremonini 1976, 25.

la sua visione del mondo, nel quale l'Io è frammentato, a essere tradotta in linguaggio filmico, ed è lui a oltrepassare materialmente e continuamente il confine tra davanti e dietro la cinepresa, dentro e fuori dal film. Quando lo incontra a Hollywood, l'attore provoca agli occhi del critico un cortocircuito tra la dimensione filmica e quella reale. «Buster Keaton ha il dono delle apparizioni. [...] non ha bisogno di nulla. È sempre pronto. E dovunque si presenti, crea una scena "alla Keaton"». <sup>38</sup> La sua recitazione, che affida totalmente il racconto all'immagine, alla dinamicità del suo corpo comico, gli conferisce un potere epifanico o un'«impressione metafisica», come se fosse «un essere più massiccio, duro; come se noi fossimo carne e lui metallo». <sup>39</sup> Il paesaggio che gli sta attorno si trasforma in «palcoscenico», prefigurando la sua apparizione e confondendo qualsiasi momento reale in un episodio tratto da un film. <sup>40</sup>

La visione dell'attore che si sposta negli stabilimenti cinematografici su «un automobilino lillipuziano, color giallo», da cui «si scorge appena quella faccia seria seria, che sembra apparire sull'orlo d'una bagnarola», <sup>41</sup> si trasforma in uno degli innumerevoli episodi che lo vedono alla guida di fragili e arrabattate automobili, con esiti solitamente disastrosi (ad esempio in *Three ages*, Fig. 2 e Fig. 3). Keaton in accappatoio a strisce che percorre il ristorante della MGM, seguito dal suo allenatore dopo un allenamento di pugilato, genera una scena che «potrebbe essere trasferita in uno dei suoi *films* senza cambiarci un ette», <sup>42</sup> con un richiamo esplicito a *Buttling Butler* (1926), nel quale il protagonista Alfred Butler, un giovane milionario nullafacente, si finge un grande campione di boxe.

Due fotografie inedite, scattate da Cecchi e conservate all'interno del suo fondo, <sup>43</sup> testimoniano un altro incontro inatteso con l'attore americano, poi raccontato nell'articolo *Buster Keaton*. Vagando negli stabilimenti della MGM, l'autore racconta di essersi trovato in una scenografia deserta,

come in un palcoscenico con le funi che pendono e le quinte arrotolate, se ci càpiti di giorno, quando non c'è nessuno. Ma c'era Keaton. Sbuco da una cantonata, piccino piccino, e prima di tutto lo riconobbi al passo, insieme strascicato e scattante. Stetti a vedere quel che faceva. C'era poco da sbagliarsi: con gli occhi al balcone, calcolava l'altezza d'un salto. In

38 Cecchi 1931a (1997), 565-566.

39 Id. 1976, 490.

40 Cfr. Leoncini 2017, 255.

41 Cecchi 1931a (1997), 566.

42 Ivi, 566.

43 Identificate e pubblicate da Weber 2019, 114.

## 2. Contemporaneità



Fig. 2 *Three ages* (1923)



Fig. 3 *Three ages* (1923)

quell'ambiente desolato, con una delle solite giacche fiammanti, era anche più Keaton del solito: una specie d'uomo nella Luna, che cammina sbadato, inciampando nei detriti d'un mondo capovolto.<sup>44</sup>

Le due immagini, nella loro successione, mostrano nitidamente l'apparizione improvvisa: nella prima c'è il set, vuoto, nella seconda, già in procinto di uscire dall'inquadratura, Keaton. Alla capacità funambolica di perpetuo sconfinamento fra realtà e finzione che aveva determinato il successo dell'attore, Cecchi attribuirà infine anche la sua rovina, aggravata dalla «corruzione formale»<sup>45</sup> che il sonoro andava compiendo soprattutto su un genere come la *slapstick comedy*. Buster, intrappolato nel suo personaggio senza più un pubblico a osservarlo, farà infine «di sé tutto il suo piedistallo ed il suo teatro»,<sup>46</sup> fino a trasformarsi in un fantasma, degenerazione ultima della «persona», la “maschera” attoriale. *Crepuscolo d'un mimo* è l'ultimo saluto all'attore, la cui perdita di senno viene paragonata a quella dei *Wahnbriefe* (“biglietti della follia”) nietzschiani firmati *Dioniso-Zagreos*, *Il Crocifisso*, *L'Anticristo*, concetti poetici e filosofici divenuti fantasmi. Nell'articolo Cecchi racconta di un viaggio compiuto da Keaton con un amico: i due, travestiti da commodori, avevano trasformato un enorme automobile in vagone-letto e bar in pieno proibizionismo, macinando chilometri lungo la costa californiana come in un «film in astratto»,<sup>47</sup> senza cineprese né operatori. Dell'attore rimane solo uno spettro, bloccato in un limbo tra finzione e realtà, davanti e dietro la cinepresa:

44 Cecchi 1931a (1997), 570.

45 Id. 1945b, in Bolzoni 1995, 107.

46 Cecchi 1976, 500.

47 Id. 1935b (1997), 945.

Invece di trasportare la vita nel cinematografo, sostituivano la finzione cinematografica alla vita. [...] La fantasia precipitava dalla sua sfera, ripudiava limiti e modi della sua naturale espressione, si confondeva alla realtà e la sovvertiva [...] nella creazione scenica o cinematografica, l'attore proietta la «persona» immaginaria ad oggettivarsi nell'emozione degli spettatori e nella sana evidenza dell'arte. Ma costì la «persona» rimaneva sospesa nell'assurdo, desolata e vagabonda come uno spettro. Uno spettro che non sapeva di esserlo, e imprudentemente s'affacciava alla luce del sole.<sup>48</sup>

## Bibliografia

- Bolzoni 1995 = F. Bolzoni, *Emilio Cecchi tra Buster Keaton e Visconti*, Roma, Centro Sperimentale per la Cinematografia, 1995.
- Brunetta 2009 = G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, Bari, Laterza, 2009.
- Buccheri 2008 = V. Buccheri, *Emilio Cecchi e il cinema*, in *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, a cura di R. De Berti e M. Locatelli, Pisa, ETS, 2008, pp. 279-295.
- Cecchi 1923 = E. Cecchi, *In una galleria di statue*, «Primo Tempo», I, 7-8, luglio-agosto 1923, pp. 179-181, ora in Cecchi 1997, pp. 249-251.
- Cecchi 1931a = E. Cecchi, *Buster Keaton*, «Corriere della Sera», 12/03/1931, ora in Cecchi 1997, pp. 565-570.
- Cecchi 1931b = E. Cecchi, «Figaro» di Camerini, «L'Italia letteraria», 49, 6/12/1931, p. 5, ora in Bolzoni 1995, pp. 196-200.
- Cecchi 1931c = E. Cecchi, *Passioni*, «Corriere della sera», 15/12/1931, ora in Cecchi 1997, pp. 938-943.
- Cecchi 1932 = E. Cecchi, *Buster Keaton*, «Scenario», 3, aprile 1932, p. 38, ora in Bolzoni 1995, pp. 156-161.
- Cecchi 1935a = E. Cecchi, *Il provino*, «La Lettura», XXXV, 6, giugno 1935, pp. 487-489, ora in Cecchi 1997, pp. 933-937.
- Cecchi 1935b = E. Cecchi, *Crepuscolo d'un mimo*, «Corriere della Sera», 22/12/1935, ora in Cecchi 1997, pp. 944-948.
- Cecchi 1936 = E. Cecchi, *Parrucchieri*, «La Lettura», XXXVI, 1, gennaio 1936, pp. 27-29, ora in Cecchi 1997, pp. 928-932.
- Cecchi 1942 = E. Cecchi, *Cinematografo e letteratura narrativa*, *Cinema italiano anno XX*, «Documento», 1942, pp. 14-19, ora in Bolzoni 1995, pp. 117-119.

---

48 Ivi, 945-946.

## 2. Contemporaneità

- Cecchi 1945a = E. Cecchi, *Macchina da presa*, «Radiovoci», 12, 24/03/1945, p. 11, ora in Bolzoni 1995, pp. 98-100.
- Cecchi 1945b = E. Cecchi, *Film a colori*, «Radiovoci», 27, 7/07/1945, p. 14, ora in Bolzoni 1995, pp. 107-108.
- Cecchi 1948 = E. Cecchi, *Il romanzo del cinema*, «Corriere della Sera», 28/09/1948, ora in Bolzoni 1995, pp. 120-123.
- Cecchi 1951 = E. Cecchi, *Perché entrai nel cinema*, in *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi*, a cura di L. Piccioni, Torino, ERI, 1951, pp. 30-34, ora in Bolzoni 1995, p. 125.
- Cecchi 1955 = E. Cecchi, *Introduzione* a G. Colonna, *Personaggi ed interpreti*, Roma, Filmcritica, 1955, pp. 7-10, ora in Bolzoni 1995, pp. 126-127.
- Cecchi 1976 = E. Cecchi, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Mondadori, 1976.
- Cecchi 1983 = E. Cecchi, *Gli anni della Cines. Inediti dai "Taccuini"*, in «Bianco e Nero», 4 (1983), pp. 7-22.
- Cecchi 1997 = E. Cecchi, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997.
- Cremonini 1986 = G. Cremonini, *Buster Keaton*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- Dei 2020 = A. Dei, *L'immagine reversibile. Il giovane Emilio Cecchi fra arte e letteratura*, «Ermeneutica letteraria», XVI (2020), pp. 27-34.
- Ghilardi 1984 = M. Ghilardi, *Cecchi al cinema. Immagini e documenti 1930-1963*, Firenze, Mori, 1984.
- Ghilardi 1997 = M. Ghilardi, *Note e notizie sui testi*, in Cecchi 1997, pp. 1691-1928.
- Leoncini 2017 = P. Leoncini, *L'etica del visivo e lo Stato liberale con appendice di testi giornalistici rari*, Lecce, Milella, 2017.
- Lisini 2022 = C. Lisini, *Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi*, «Firenze Architettura», 25/2 (2021), pp. 98-109.
- Miracle Bragantini 2021 = C. Miracle Bragantini, «*L'illustre fumatore di Papastratos colla Leica*». *Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi*, in *Archivi letterari del Novecento. Ricerche in corso*, a cura di F. Moliterni, Lecce, ESE Salento University Publishing, 2021, pp. 13-34.
- Petrocchi 2008 = F. Petrocchi, *Emilio Cecchi e il documentario d'arte: "Vita e morte degli Etruschi" (1947)*, in *Compagni di viaggio*, a cura di V. De Caprio, Viterbo, Sette Città, 2008, pp. 445-468.
- Puccetti 2006 = V.L. Puccetti, «*Esatta maschera verbale*»: *la critica per immagini di Emilio Cecchi*, in *Percorsi per immagini e per narrazioni. Dipartimento di Scienze Sociali e della Comunicazione 2003-2006/1*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, pp. 263-312.

- Soldati 2003 = M. Soldati, *24 ore in uno studio cinematografico*, Palermo, Sellerio, 2003.
- Stockbrugger 2016 = P. Stockbrugger, *Visività in Pesci rossi. Arti figurative e prosa "artiste"*, «Italianistica», 2 (2016), pp. 107-132.
- Weber 2019 = L. Weber, *Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi*, «Arabeschi», 14 (2019), pp. 108-123.
- Weber 2020 = L. Weber, *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, «Ermeneutica letteraria», XVI (2020), pp. 173-181.