



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 2 2018

ISSN 2465-1060

[online]

Miscellanea I

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Danilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa),
Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen),
Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick
University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway),
William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton
University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University),
Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of
Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio
Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli “L’Orientale”), Elena
Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal
manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa

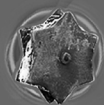


License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is
licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo



DRAD EK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 2 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Miscellanea I

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

La gag comica e
le sue implicazioni filosofiche.
Riso critico e comicità fisica nel cinema

Maicol Cutrì

Abstract

This essay is divided into two different sections. The first one presents a brief critical account of the main theories about the nature of comic, then a technical analysis of potential representative planes in which these theories can be exploited in films. The sociological function of physical comedy is therefore illustrated in its negative and positive values, and a deeper comprehensive critical function, concerning the way by which men categorize and live among the things of the world, is exemplified. The second section is the historical one, presenting an account of the essential comic solutions in the authorial making during the early mute period of the seventh art: a discussion of the philosophical criticism of such authors as Lumière, Méliès, Chaplin, Keaton, is finally linked with the points previously explained.

I.

Già nel 1907 L. W. Kline, forse il primo a proporre una classificazione oramai assunta come standard, aveva raggruppato “la molteplicità delle teorie del riso”¹ in quattro gruppi, in base all’ambito di funzionamento privilegiato (ma non esclusivo, dato che ognuna di queste teorie si vanta di essere completa e innovativa) in cui far ricadere le definizioni di riso, comicità e umorismo: una teoria della “superiorità”, che privilegia l’ambito sociale, formulata come “serio tentativo scientifico”² nella trattazione sulle passioni umane da T. Hobbes per primo³; una teoria della “incongruità”, che privilegia l’ambito gnoseologico, ben articolata, con tanto di ricerche in ambito fisiologico, da Schopenhauer⁴ sulla scia del Kant della *Critica del Giudizio*⁵; una teoria del “rilascio di energia”, che privilegia l’ambito fisio-psicologico, dapprima sviluppata su basi darwiniane da Herbert Spencer⁶, poi modellata sul parallelo del lavoro onirico da Freud⁷ (anche se Kline non arriva a includere anche questo studioso, data la contemporaneità di uscita degli studi freudiani sul motto di spirito); infine la teoria della “liberazione”, ovvero un tentativo portato avanti dallo stesso Kline⁸ di assorbire e superare le teorie precedenti in una più ampia prospet-

1 Cfr. Kline (1907), p. 422.

2 Croce (19484), p. 278.

3 Cfr. Hobbes (1839), pp. 45-46.

4 Cfr. Schopenhauer (1989), pp. 108-109 e Schopenhauer (1983), pp. 221-222.

5 Cfr. Kant (1999) pp. 266-267.

6 Cfr. Spencer (1891), pp. 458-462.

7 Cfr. Freud (1972), pp. 7-213.

8 Kline (1907), pp. 438-440.

tiva filosofica, forte anche del saggio di H. Bergson⁹ che fece allora scalpore.

Più recentemente J. Lippitt e J. Morreall¹⁰ hanno rilevato il minimo comune denominatore delle varie teorie, ovvero la considerazione del comico in quanto funzionale a determinati ambiti pratici, accettando come buono e quindi sviluppando l'ultimo raggruppamento di Kline, ovvero quello della 'liberazione' sociale: da un lato in negativo, secondo quella adulta "reazione difensiva" della società indagata da Bergson¹¹, dall'altro in positivo, secondo una certa fanciullesca "view of life" umoristica ricondotta da Lippitt a Nietzsche¹². Inutile aggiungere che l'ambiguità caratteristica dell'atto (cioè il riso) conserva entrambe le funzioni, a seconda del grado di spontaneità; giova invece ricordare come, da un punto di vista filosofico, la qualificazione del riso più generalmente a espediente metodico di conoscenza del mondo è servito spesso come punto di partenza per la messa in discussione del ruolo fondante della ragione¹³, e quindi delle norme e criteri su cui si strutturano le nostre immagini della realtà in cui viviamo.

9 Cfr. Bergson (1938⁴⁵), la cui prima edizione risale appunto al 1900.

10 In Lippitt (1991) e Morreall (2009).

11 Cfr. in part. Bergson (1938⁴⁵), p. 208: "il y ait dans la cause du comique quelque chose de légèrement attentatoire (et de spécifiquement attentatoire) à la vie sociale, puisque la société y répond par un geste qui a tout l'air d'une réaction défensive".

12 Cfr. Lippitt (1991), pp. 146-147.

13 Cfr., tra tanti possibili riferimenti, Plessner (2000), p. 145: "L'umorismo, come capacità di non perdere il senso del comico, non deve perciò essere concepito unilateralmente ed essere vincolato al sentimento o alla comprensione. Alla comicità risponde l'uomo nella sua totalità. Si tratta di contraddizioni, ambiguità e doppi sensi, addirittura di una contraddizione che si risolve nel fenomeno, non si colloca pertanto nella sfera razionale; in essa viene solo chiarita".

Ora, l'indugiare ancora su questi noti motivi teorici può essere giustificato dal fatto che proprio questa ultima tendenza è stata usata recentemente da Lisa Trahair¹⁴ come strumento di indagine del cinema comico in stretto legame con la contemporaneità artistica e culturale. Ciò reso possibile dalla natura stessa del mezzo, che rende l'opera finale di differente natura sia rispetto alla letteratura, sia rispetto alle rappresentazioni teatrali; il cinema comico, se osservato con attenzione, rivelerà infatti dei modelli di percezione del reale, quindi delle strutture dinamiche in cui la lettura dell'opera possa dare adito a riflessioni propriamente filosofiche. Ora si diano alcune nozioni generali per definire il contesto di cui si intende parlare, partendo dal lato tecnico per sfociare in quello più propriamente estetico.

Nel film la riproduzione meccanica dei fotogrammi dona l'illusione di osservare (vale a dire percepire) un "seul object changeant graduellement de forme et de position", quando invece, dal punto di vista tecnico, si tratta di "plusieurs objects différant entre eux graduellement de forme et de position" (Joseph Plateau)¹⁵; dicendo meglio, il film dispiega uno spazio virtuale dinamico al cospetto dello spettatore, tale per cui l'azione del dispiegamento (elettrico) del supporto rende effettiva la differenza tra la numerazione consecutiva di istanti-impressioni, che è la vera consistenza materiale del film, e il *continuum* del filmato esperibile nella nostra memoria di spettatori. E questa è già una spiegazione, pur anche ingenua-

14 Trahair (2007).

15 Riportato in Henry (1978), p. 16.

mente, bergsoniana¹⁶. Non è questo però il luogo per approfondire un dibattito sulla natura del mezzo qui preso in esame, che pertiene a ben altre e più approfondite ricerche estetiche, ma può essere utile fornire l'indicazione di base per comprendere come approcciarsi a una rappresentazione che assumiamo come permeabile a elementi artistici. Il modo di compiere questo sembra non essere altro da quello di proporre un modello formale su cui sviluppare le indagini.

Si torni ora, per delineare appunto questo modello, sull'importanza che hanno gli oggetti per il trattamento critico del cinema. Il regista Raúl Ruiz, dimostrando profondo acume teorico, parla di uno spazio filmico creato dagli oggetti “que l'un fonctionne comme toile de fond par rapport à l'autre”, onde per cui “l'histoire représente la manière dont les objets entrent en relation en tant que contenant/contenu”¹⁷. Ed è giusta la formulazione: “entrano in relazione”, perché rende il movimento continuo che caratterizza, poiché ne rende possibile l'esistenza, questo tipo di rappresentazione artistica rispetto alle altre. Di simile rimane il teatro, il quale però occupa lo spazio audio-visivo di un fenomeno in evoluzione all'interno di un contesto reale, in cui gli elementi-guida della rappresentazione devono essere enfatizzati attraverso l'emissione vocale e la stilizzazione della gestualità. Esso non conosce lo spazio virtuale che è proprio del cinema, una sorta di palinsesto nella memoria in cui si dispiegano i vari piani esegetici, in cui la narrazione può trovare luogo nella forma di quella che

16 Cfr. Deleuze (1983), pp. 9-22.

17 Ruiz (1978), p. 27 e p. 29.

acutamente Thomas Mann definiva “materia grezza e non filtrata”, “vita in primissima, calda e cordiale istanza”¹⁸; così come non conosce i limiti materiali della ripresa (*footage*), che rendono il film un prodotto in sé compiuto e sempre uguale a se stesso, più vicino in questo caso a oggetti estetici dai limiti rigidi (come libri e quadri), dove gli elementi costituenti la molteplicità che in filigrana adombra il palinsesto del ricordo sono ancora ripiegati al di qua della sintesi illusoria dello scorrimento a 24 fotogrammi al secondo. Ecco un possibile modello del film, diviso per comodo in questi due tratti costitutivi che stanno in proporzione tra loro come il tridimensionale sta al bidimensionale, che aiuta a comprendere come la definizione di costruzione critica di un tratto di realtà, cosa che rende il cinema passabile di interpretazione critica e filosofica, non sia così ingenua dopotutto.

Passando quindi a parlare del cinema comico, si dirà senza dubbio che alla sua base vi sono dei nuclei risibili che assumono termine tecnico del teatro ottocentesco, cioè ‘*gag*’, parola di origina onomatopeica che indica il soffocamento o comunque l’imitazione del suono uscito da una gola otturata, passato appunto come termine tecnico nel teatro comico per indicare ciò che fa ridere vividamente, senza controllo¹⁹. Tenendo d’occhio il modello filmico sopra delineato, possiamo ora affermare come la gag comica possa trovare spazio a diversi livelli dei due tratti costitutivi messi in evidenza, esplorando un ventaglio di possibilità sconosciuti agli altri modi di rappresentazione.

18 Mann (2012³), p. 1213.

19 Cfr. OED, *ad vocem*.

La gag inserita tra i piani esegetici del livello-palinesesto è “*toujours, initialement, tributaire d’un objet*”, dichiara F. Mars²⁰, tanto che anche il personaggio umano non risulta comico fino a che non “*dépersonnalisait une parcelle de son corps, pour lui octroyer l’indépendance passive d’un instrument*”, secondo espedienti di varia natura ed estensione, tanto che, “*a la limite du procédé, c’est l’individu tout entier qui se métamorphose en mécanique*”. Mars non fa altro che adattare la ‘regola di costruzione’ del comico elaborata da Bergson²¹, fondata sul principio di costatazione del contesto sociale dietro al riconoscimento di una ‘disarmonia’, nella scena reale che si svolge continuamente sotto i nostri occhi, di cui sono da indagare poi le cause particolari. Disarmonia che implica l’estraniamento della meccanicità delle azioni normative (resa immaginosamente da Bergson con l’idea di flusso) in una meccanicità fine a se stessa, o comunque fine a una funzionalità che “cade fuori dal campo”²², e questo è il “tributo all’oggetto”; implicazione però valida se con il termine (in senso ampio) ‘armonia’ si intende con lo Hegel dell’*Estetica* combinazioni e mutazioni, di oggetti in questo caso, che “non si fondano semplicemente sull’accidentalità e sull’arbitrio, ma sono sottoposte a leggi determinate”²³. Sarebbe forse più corretto parlare di stonature, piuttosto che di disarmonia, dal momento che per ottenere l’effetto comico la gag deve essere sempre riassorbita nell’ordinamento, salvaguardare la conti-

20 Mars (1960), p. 23.

21 Cfr. in breve Bergson (1938⁴⁵), pp. 207-208.

22 Plessner (2000), p. 144.

23 Hegel (1978), p. 1213.

nuità del flusso, apportando però un nuovo livello di osservazione critica dei particolari che compongono, rapportandosi dinamicamente, il modello di realtà che si svolge sotto i nostri occhi: variazione sul contrappunto del tema, per continuare l'analogia musicale. Se le cause del riso infatti sono tutte spaziali, riconoscibili a colpo d'occhio (perché si impongono) o con mirata osservazione (perché si distribuiscono e si annidano), il comico apparirà per forza di cose "alla temporalità, perché qui è la contraddizione", come nota S. Kierkegaard²⁴, ma tale che "non è possibile fermarlo e impedirgli di ingoiare, finalmente, tutta la temporalità"²⁵ nel punto-istante fino ad annullare anche sé stesso, se non fosse il riso la reazione di allontanamento e riappropriazione del soggetto nello scorrimento della sua coscienza: in effetti è lo stesso Plessner a ricordare che "il comico si manifesta solo attraverso il rapporto con una regola, dinanzi alla quale esso conduce e con la quale contrasta"²⁶, in un conflitto che si compie "nella replica a una sfida carica di contraddizione e da non prendere sul serio (sebbene talora considerata molto seria) lanciata dall'elemento inferiore"²⁷.

Ora, cosa significa in parole povere tutto questo? Semplicemente che in un film la comicità non può che emergere dalla composizione spaziale in cui trovano posto le relazioni tra gli oggetti, ma tale emersione sarà possibile solo in virtù delle continue modificazioni permesse dal movimento sopra descritto:

²⁴ Kierkegaard (2013), p. 577.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Plessner (2000), p. 142.

²⁷ *Ivi*, p. 143.

la gag infatti è data dalla combinazione di elementi spaziali e temporali, interazione tra oggetti presenti (o assenti) in un determinato spazio in più tempi, o nello stesso tempo in spazi diversi. Impossibile dare conto di tutte le varie modalità, ma si comprenderà che il momento discriminante che determina la nascita della gag è quello dell'identificazione da parte dello spettatore del particolare stonante nell'insieme dinamico che possiamo chiamare scena (e questo è anche valido per la costruzione della gag a un livello dialogico, o comunque linguistico). La costruzione di una buona gag starà nella capacità di variare, chiamiamolo così, l'ordine consueto degli oggetti, quindi la loro forma o la loro funzione, ma in modo tale che possano poi essere riconosciuti come tali e fatti rientrare nella nuova armonia, tramite quel riso che "riconcilia con il mondo e la sua generosità e contraddizione"²⁸.

Si sarà intuito dunque che, prescindendo da una sistematica elencazione dei vari meccanismi già indagati nel dettaglio da Mars nel suo studio, la gag si manifesta con varie e diverse soluzioni che devono le loro cause o a una sapiente orchestrazione di elementi comici in un contesto dinamico, o all'intervento di inaspettati accidenti che scombinano un ordine ben definito (nel corso della registrazione filmica); allo stesso modo il già citato Hegel riscontrava (e si usa questo esempio in senso analogico) il sorgere dell'elemento comico nei romanzi cavallereschi allorquando l'elemento essenziale della *quest* dei soggetti-pro-

²⁸ Traduco da una celebre recensione al più importante trattato ottocentesco sull'umorismo, in Carlyle (1900), p. 17

tagonisti viene spostato a livello di “accidentalità, in quanto vi sono da realizzare, al posto di un’opera universale, solo fini particolari, e mancano connessioni che siano in sé e per sé”²⁹ (nell’orchestrazione degli oggetti dello spazio), oppure quando esso viene trascurato “anche in considerazione dello spirito soggettivo degli individui”, per cui “viene così ad esserci arbitrio o illusione nei confronti dei disegni, dei progetti, e delle imprese”³⁰ (nelle interazioni accidentali tra gli oggetti dello spazio). Non si dimentichi che anche quando si tratta delle figure umane che trovano posto sullo schermo, esse assumono agli occhi degli spettatori lo statuto iniziale di oggetti, certo di un livello privilegiato, ma dopotutto forme dinamiche nel palinsesto filmico. Per fare solo un veloce esempio chiarificatore: un attore che entra da una porta e nel chiuderla con violenza fa crollare l’intera parete dell’edificio creerà una gag del primo tipo; diversamente, un attore che entra e involontariamente nello sbattere la porta fa tremare tutta la parete posticcia del set teatrale (se effettivamente questo particolare viene riconosciuto dallo spettatore) creerà un secondo tipo di gag, perché vediamo chiaramente che l’azione attoriale è protesa verso ben altri obiettivi, e questo momento accidentale permane nel prodotto finito solo per il fatto di essere sfuggito all’orchestrazione del regista o di essere stato graziato per la minima evidenza del suo errore, grazia forse giustificata dal basso budget a disposizione della produzione.

²⁹ Hegel (1978), p. 777.

³⁰ *Ibidem*.

Interventi sulla superficie, al di fuori del contesto diegetico, diventano invece fonte di gag nei momenti in cui trovano proiezione sulla tridimensionalità del palinsesto: per esprimerlo con termini non troppo legati alla tecnica registica, la duplice natura della gag sopra definita, interna (voluta dal realizzatore) o esterna (scoperta dallo spettatore), si trova anche a questo livello di superficie materiale, quando vi sia la creazione di un piano extra-diegetico che comunica con quello diegetico (e la comicità in questo caso è data dall'identificazione tra il distanziamento tra i tempi dello svolgimento filmico e il distanziamento della nostra presa di coscienza di elementi particolari del film), o quando elementi esterni appartenenti alla superficie materiale del prodotto filmico entrano accidentalmente in contatto con gli oggetti animati dalla riproduzione sullo schermo, con risultati inaspettati. Anche qui un paio di rapidi esempi chiarificatori: se nel corso di un film, nel momento in cui ci si aspetta l'apice di un climax narrativo, per esempio durante una scena d'amore, la pellicola presenta tagli o un commento extra-diegetico del regista (o di chi ne fa le veci), si avrà una gag del primo tipo; se nella stessa situazione è l'usura della pellicola ad aver operato un miracolo di comicità accidentale, si tratterà del secondo tipo. Spesso, data la primitività di questo livello di superficie, non è facile distinguere tra le due tipologie.

Tutto questo discorso critico è stato reso con magistrale rappresentazione dal professore di estetica e regista sperimentale Ken Jacobs nel film del 1969 *Tom, Tom, the Piper's Son*. Dei 124 minuti di sperimen-

tazione filmica in cui viene riproposto e decostruito, con le infinite variazioni permesse dalla manipolazione della pellicola, l'omonimo film del 1905, che dura una dozzina di minuti, il regista Stan Brakhage dice che "is probably an ultimate comedy", perché Jacobs ha saputo prendere "a simple comedy that was cranked out in the dawn of the film industry and reach all the way to the fullest possibilities of comedy that I have ever seen in one film"³¹.

La ragione di questa affermazione è che *Tom, Tom, the Piper's Son* mostra allo spettatore come si possa trovare la comicità in tutti e quattro i livelli sopra ipotizzati. Il film del 1905 presenta sul palinsesto filmico una narrazione di per sé comica, con personaggi che si ammucchiano in spazi ristretti e inaspettatamente si ribaltano e cascano di continuo nel loro inseguimento del ladro del porcellino cui rimanda il titolo; la situazione presenta gli elementi carnevaleschi riscontrabili nell'analisi che M. Bachtin fa della comicità corporale in Rabelais³², resi cinematograficamente con la giustapposizione di elementi convenienti e di elementi sconvenienti, elementi resi nella dinamicità dell'azione grazie a movimenti di qualificazione e riqualificazione degli oggetti in causa: vestiti eleganti di dame e tabarri neri indossati per la festa domenicale che si mescolano fra loro mentre l'azione mostra atti sconvenienti ai loro abitatori; ciò che figurativamente potremmo definire grottesco. Il secondo livello coinvolto, quello degli ingrandimenti operati da Jacobs, funge da incremento delle possi-

³¹ Brakhage (1989), p. 167.

³² Bachtin (1979), in part. le pp. 31-32.

bilità comiche, perché cambia il *focus* narrativo, scoprendo così relazioni comiche tra oggetti che sfuggivano alla concertazione (comunque caotica) operata dal regista Billy Bitzer.

L'attività di Jacobs tende all'astrazione degli elementi quando interviene su un livello talmente deformante di approfondimento dei particolari da rendere indistinguibili i singoli oggetti, tale che ora apre una circolazione dinamica tra i segni extra-diegetici che distinguono nella pellicola zona d'ombra da zona di luce, e che, conseguentemente, confondono i confini di contenente/contenuto definiti nell'intervento critico di Ruiz. Qui è possibile scorgere il delinarsi come di ombre cinesi di figure non ben definite, che spesso la giustapposizione sapiente di Jacobs, con diversi livelli di ingrandimento del palinsesto diegetico, rende comici in rapporto agli oggetti che poi essi vengono a costituire in una dimensione standard (effetto comico scaturito dal riconoscimento di oggetti dapprima non definibili). Al limite, questo processo arriva a mostrare la stessa pellicola che scorre a diverse velocità, o lo stesso proiettore su cui si osserva il film, creando all'interno dello svolgimento di *Tom, Tom, the Piper's Son* una zona di nebulose dinamiche del contesto extra-diegetico in cui l'elemento comico è regredito alla sua base minimale, cioè una contraddizione tra immobilità e movimento, in cui la meccanicità dello svolgimento del supporto materiale svela l'illusione di un brulichio di forme senza confini definiti che metamorfizzano costantemente i loro limiti, come microorganismi fotofili: una sorta di estensione analogica del concetto di ostacolo e meccanicità de-

finiti sopra in riferimento alle teorie di Bergson³³. Se da un lato l'analisi di questo film è servita strumentalmente come modello concreto delle nostre ipotesi sulla costituzione del comico nel cinema, dall'altro essa non fa altro che riprendere una tendenza riconosciuta allo stesso Jacobs "to retrain the eye to look at structural elements of our visual world and thus to discover how we live in that world"³⁴, cosa che potremmo dimostrare come caratteristica di ogni grande regista e interprete del cinema comico d'arte.

Il riconoscimento del comico può essere infatti visto come la possibilità concessa allo spettatore di iniziare un metodo critico di osservazione delle cose del mondo. Se l'ipotesi strutturale da noi avanzata si costituiva di quattro livelli tra loro ibridabili, il modello di metodo critico che se ne può trarre potrebbe avere similmente una quadruplica articolazione dalla fonte del comico, secondo i modi di lettura che si inseriscono in un contesto sociale e quindi comunicativo.

Esso infatti, secondo sempre un modello critico qui ipotizzato che nulla vuole sottrarre ad altre possibili e varie interpretazioni, sembra scoprire nella rappresentazione un primo lato che potremmo chiamare affettivo, in quanto interessa la recezione sentimentale dello spettatore: in questo caso esso consisterebbe in una certa emersione dell'infantile secondo le modalità del gioco, secondo un impulso di fuga verso il non-senso di fronte alla normatività della strutturazione che è stato ben spiegato da G. Bataille nei suoi

33 Cfr. in part. Bergson (1938⁴⁵), p. 43 e pp. 51-53.

34 Child (2012), p. 108.

studi sul concetto di ‘dispendio’³⁵. Un secondo lato affettivo potrebbe riguardare la riconoscibilità del minoritario in un sistema sociale, anche se rappresentato analogicamente in chiave compositivo-spaziale, tale che è il momento del rovesciamento che questo impone alla situazione standard a rendere liberatorio lo scoppio del riso, tanto più autenticamente profondo quanto più richiama quell’elemento “*rigeneratore* positivo del principio comico” di cui parla Bachtin³⁶.

Se questi elementi agiscono in modo tale da interessare un distanziamento da un processo razionale che rende omogenea l’esperienza del mondo a un livello affettivo e primario, altri elementi possono agire invece a un livello critico e secondario. In un primo caso sicuramente sarebbe interessato il comportamento sociale, attraverso l’emersione della sessualità in meccanismi più o meno complessi di rimandi analogici che trovano spiegazione nel concetto freudiano di ‘spostamento’ censorio³⁷. Il secondo caso non potrà quindi che interessare la funzionalità degli oggetti, tale che il mettere in discussione un criterio di riconoscibilità istantanea possa almeno rendere sospetto l’ideale di progresso non reversibile, implicato dalla stessa tecnologia in continua evoluzione usata per la rappresentazione dell’oggetto estetico preso in esame: e qui certa critica di radice marxista sulla mitologizzazione della merce a un livello di immaginario collettivo durante gli ultimi due secoli troverà riscontro.

35 Cfr. in part. Bataille (1976), pp. 217-218.

36 Bachtin (1979), p. 45.

37 Cfr. Freud (1972), in part. pp. 153 e sgg.

Ecco quindi che la comicità palesa la sua radice di metodo critico aprendo un ventaglio di problemi legati all'ordine razionale del sistema-mondo, agendo da un lato in modo veloce, in positivo, come reazione emotiva, e dall'altro in modo più lento, in negativo, come reazione critica; entrambi gli aspetti però tra loro intrecciati e presenti nel cinema all'unisono con enfasi di caso in caso più accentuata in un senso o nell'altro. Queste dense e alludenti formulazioni, qui abbozzate in simbiosi con i lineamenti di analisi strutturale di certi elementi cinematografici, saranno ora contestualizzate storicamente, facendo riferimento a una ristretta casistica di essenziali momenti dei primi tempi del cinema in cui sono state aperte le possibilità a gran parte delle successive rappresentazioni del comico. Sarà obiettivo della seconda sezione infatti dimostrare come i caratteri di analisi sociologica (rivolta del minoritario, denuncia dell'alienazione tecnica e morale) non siano scindibili, e anzi debbano essere ricollocati in coda a una più ampia analisi delle suggestioni in direzione di metodo gnoseologico (rottura con l'illusione delle apparenze, indice di riconoscibilità delle azioni meccaniche, manifestazione dei momenti di concettualizzazione degli oggetti dell'esperienza) che quello specchio dell'immaginazione collettiva dei tempi moderni che il film concede, secondo le peculiari costruzioni delle più forti personalità registiche, ai nostri occhi.

II.

“At the very beginning of things we find the simple recordings of movements”, scrive Erwin Panovskj³⁸. Infatti le primitive forme di registrazione cinematografica si accontentavano di ritagliare una realtà che avesse un valore o documentario o spettacolare, o un unione tra i due. Risulta quindi facile capire quindi come l’elemento comico emergesse o dagli incidenti catturati negli scenari naturali di là dalla macchina da presa, o dalla bizzarria di comportamenti, o dalla ripresa di spettacoli di varietà, anche solo vignette, appositamente inscenati.

Gli sviluppatori del meccanismo in area europea, i celebri fratelli Lumière, preoccupati soprattutto di documentare la realtà dei paesaggi e delle attività umane di tutto il mondo, talvolta lasciavano posto a un particolare gusto per lo scherzo e la burla che sorpassava il mero intento descrittivista. La gag comica dei Lumière è costituita dalla ‘riproduzione tecnica’ di un’infrazione all’ordine delle cose così come essa avviene in un ambiente naturale, come se la fotografia del momento della burla riuscita venisse dotata di movimento e testimoniassse i tre momenti della preparazione, del processo comico, della reazione successiva. Si ricordino le burle di *Le jardinier* (1885) o di *La paralytique* (1897), l’incidente comico di *Sauts au cheval en longueur* (1897), o il più complesso *Chiens savants: La danse serpentine* (1896), dove è presente l’autoironia di far eseguire da animali da circo uno spettacolo

38 Panovskj (1966), p. 16.

già ripreso altre volte con i suoi interpreti umani. I casi presentati, essendo tutte riprese al naturale di circostanze quotidiane, seppur ricercate, dimostrano una scala di possibilità che vanno dall'umorismo più accidentale a quello più costruito, in cui l'intento narrativo, puntando a provocare le risate secondo certi schemi già comprovati, comincia a precedere la documentazione dei fatti con una primitiva messa in scena. Sicuramente tra i serbatoi di idee più sfruttati vi sono le "bad nineteenth-century paintings and postcards [...] supplemented by the comic strips"³⁹, che ora la riproduzione cinematografica rende corrispondenti ai ritmi del pensiero secondo cui ci si rappresenta il mondo. Non v'è ancora il lavoro sulla creazione di un modello di realtà, quanto piuttosto la ricostruzione di frammenti di vita dove il criterio illustrativo prevale su quello costruttivo.

Spetta quindi al contemporaneo Georges Méliès l'aver sfruttato in modo del tutto innovativo, "comme au théâtre, de vrais acteurs, des décors artificiels"⁴⁰, ma secondo le possibilità offerte dal nuovo mezzo. Per comprendere tutta la ricchissima carica innovativa liberata da Méliès occorre ricordare che, prima di giungere al cinematografo nel 1894, egli aveva dapprima lavorato come caricaturista per la rivista anti-boulangherista *La Griffé* (1889-90) e come direttore degli spettacoli per il celebre Théâtre Robert-Houdin fin dal 1888: queste esperienze testimoniano le due principali fonti per la costruzione della gag co-

³⁹ *Ivi*, p. 17.

⁴⁰ Da un annuncio anonimo del quotidiano *Ce soir* del 5 ottobre 1937, in AA. VV. (1942), p. 9.

mica durante i primi anni di vita del cinematografo. A queste Méliès aggiunge un continuo aggiornamento con le contemporanee costruzioni e *performance* sviluppate nel gruppo americano di Eddison e in quello inglese di Williamson e Smith, e una personalissima vena creativa che attinge ai più profondi mitologemi della psiche tardo-ottocentesca europea, ottenendo così quella che Roger Regent ha definito “la révélation [...] des possibilités burlesque et fantasmagoriques du cinéma”⁴¹.

Nella maggior parte delle produzioni di Méliès, quello che nel ‘burlesco’ e nel ‘fantasmagorico’ si rivela come comico è dato, seguendo ancora una volta una felice formula di Regent, dalle “substitutions et métamorphoses d’objects et de personages”, sfruttando gli infiniti trucchi ora permessi dal montaggio. In *Le cauchemar* (1896), in *La cascade de feu* (1904), in *Le diable noir* (1905), la metamorfosi o la sparizione magica di oggetti e personaggi crea situazioni comiche in cui spesso il protagonista vede ricomporre o scomporre l’ordine atteso del contesto, scardinando la quotidianità dello scenario verso scenari illusori o comunque onirici. Nel capolavoro *Le Voyage dans la lune* (1902), le soluzioni comiche al limite dell’assurdo non si contano, per la maggior parte rappresentate dallo scontro tra l’uomo e la macchina, o comunque tra elementi umani ed elementi non-umani. Compiendo con geniale intuizione “the first splice in the motion pictures history, the attaching of one

41 *Georges Méliès artisan et créateur*, articolo dell’*Intransigeant* del 24 gennaio 1938, in AA. VV. (1942), p. 16.

piece of celluloid sequence of ‘stills’ to another”⁴², Méliès rivela non solo la possibilità poco originale di concretizzare l’illusione suprema di rottura delle leggi fisiche tanto sospirata dai maghi ottocenteschi, ma dimostra piuttosto come il nuovo meccanismo cinematografico non si limiti solo a riprodurre la realtà, quanto piuttosto ne può manipolare il flusso e la consequenzialità con infinite combinazioni diverse. Se si impara infatti a osservare il ‘burlesco’ e il ‘fantasmagorico’ dei film di Méliès non solo come un livello di rappresentazione ‘mitologica’ o teatrale, ma soprattutto in quanto livello ‘anamorfico’, come una rappresentazione cioè meta-cinematografica della battaglia del “moving against the immovable, the quick against the dead”⁴³, allora si comprenderà come un nuovo modo di espressione dell’arte comica stia vedendo la luce, in cui si possono ravvisare quegli elementi di rottura operati contro gli ordinamenti normalizzati dalla ragione che si sono precedentemente ricordati.

Anche Méliès però sfrutta talvolta il filone ‘realista’ della gag comica di più bassa lega, come in *Après le bal* (1897), dove si mostra una signora grassoccia spogliarsi nel suo boudoir fino a rivelare il suo abbondante deretano alla macchina da presa, in cui non a torto Panovskj ravvisa “that crude sens of humor, graphically described as ‘slapstick’, which feeds upon the sadistic and the pornographic instinct, either singly or in combination”⁴⁴. In realtà questa definizione

42 Brakhage (1977), p. 27.

43 *Ivi*, p. 28.

44 Panovskj (1966), p. 18.

dello *slapstick*, di per sé cioè la gag fisica assunta di peso dal repertorio vaudeville e clownesco⁴⁵, nasconde più verità di quello che sembra: la rappresentazione a un livello di simboli gestuali della sessualità (Eros) e dell'istinto di morte (Thanatos) non può che appoggiarsi su quelle immagini secolarmente codificate come, rispettivamente, 'pornographic' e 'sadistic', in ordine di provocare quel riso-censura di più basso e meccanico livello cui si è accennato sopra, elencando le modalità di liberazione del corporeo concesse dal comico. Ma è al contrario quando si rintraccia il livello 'anamorfico' delle opere di Méliès che il metodo conoscitivo del comico emerge in tutta la sua forza e il riso-filosofico erutta con piena libertà; ed è forse S. Brakhage che è riuscito più felicemente a formulare l'importanza di Méliès in quanto

the first man to recognize motion pictures as medium of both super-nature and underworld and instrument for unveiling the natural through reflection... and also the gateway for an alien world underneath the surface of our natural visual ability – an underworld that erupts into 'ours' through every machine which makes visible to us what we cannot naturally sense⁴⁶.

Il più maturo Méliès sperimenta anche un tipo di commedia costituito da un "ack-ack of gags", in cui la rappresentazione diegetica non è più carica di rimandi meta-cinematografici, ma si soddisfa nel focaliz-

⁴⁵ Cfr. OED, *ad vocem*.

⁴⁶ Brakhage (1977), p. 26. Da riferire alla funzione del riso secondo Bataille (vedi infra nota 35).

zarsi sul tentativo da parte dei “characters involved [...] to escape to safety”⁴⁷. I risultati sono pressoché coincidenti con gli sketch di scherzi e marachelle organizzati nei primitivi *studios* americani, e che verranno assunti a modello da tutto il cinema di genere successivo. Si confronti infatti l’americano *Tom, Tom, the Piper’s Son* di B. Bitzer del 1905 (di cui si è già parlato) con l’inaspettato *Jack le ramoneur* (1906) di Méliès: a parte il sogno-fantasmagoria introduttivo peculiare di Méliès, in entrambi i casi è centrale la fuga del ragazzo (emblema del minoritario sociale) dal gruppo di adulti che gli dà la caccia (emblema del maggioritario sociale), in cui viene sperimentato il montaggio sequenziale a raccordo del fuori-campo laterale, sviluppato proprio in quegli anni. Lo stile di Méliès è però ancora carico di quell’ambiguità artistica tipica di ogni arte primitiva: l’elemento orrido è mescolato a quello comico inestricabilmente, segno probabilmente che il lavoro su scenari artificiali è qui del tutto calato in un contesto corrispondente a una sorta di palinsesto mitologico dell’inconscio, che sarà poi sviluppato nella sua più autentica radice da quel filone assurdo e sperimentale che troverà primo grande risultato nel surrealista *Entr’acte* (1924) di René Clair.

Prima di ottenere una vera autonomia dell’elemento comico su quello orrido che raggiunga un eguale livello artistico, bisognerà aspettare almeno il periodo d’oro della commedia muta americana, e soprattutto le figure degli attori tuttofare di cui forse Charles Chaplin è la più alta espressione. Egli, venuto alla

47 Definizione presente in Kracauer (2012), p. 213.

regia dopo che la grande codificazione grammaticale di D. W. Griffith era stata sfruttata dal maestro del genere Mack Sennett, diede nuovo significato artistico al cinema *slapstick*, grazie al compendio della sua esperienza al teatro vaudeville e di uno straordinario senso dell'osservazione, occhio sociale più che analitico, pervaso sembra dal miglior spirito dickensiano.

Se le prime espressioni dell'arte comica nel cinema si hanno attraverso "simple recordings of movements", come nella riproduzione *même à même* di scenari realistici nei Lumière, poi attraverso le "substitutions et métamorphoses d'objets et de personnages" negli studi allestiti di Méliès, infine nella scoperta del potere narrativo di un montaggio temporalmente e spazialmente sequenziale per lo sviluppo delle gag comiche, con Chaplin invece la comicità si riappropria del livello 'mitologico', decretando la separazione dall'ambiguità del lato 'infernale' che ancora pervadeva i lavori di Méliès: il mito ricade sulla terra, incarnato nei celebri baffetti di Charlot. La creazione dell'eroe comico non più generico ma individuale, marcato da indici espressivi subito riconoscibili, può saldare ora il metodo comico di conoscenza degli oggetti (già indagato artisticamente e in certo senso ristretto da Méliès) al loro contesto reale. Tale formulazione può sembrare o ingenua o poco chiara, ma alla luce degli esempi concreti che ora si forniranno dimostrerà tutta la sua portata storica (che certo sorpassa il genio individuale del solo Chaplin, ma in esso trova una delle sue espressioni più emblematiche e archetipiche).

Raccontando in forma romanzata l'inizio della sua carriera nel 1914 come attore e regista dei suoi film, Chaplin rileva come la più grande lezione che imparò dopo la proiezione dei suoi primi lavori fu la distinzione tra due tipi di risata suscitata dalle sue gag: uno “*shrieking laugh*” e un “*chuckling laugh*”⁴⁸. Se lo *shrieking* sembrava causato dal momento in cui l'atto comico risultava visibile, il *chuckling* emergeva dall'attesa per il momento comico propriamente detto, che il personaggio di Chaplin dava la sicurezza di conseguire. Similmente il critico A. Bazin afferma che nelle sale cinematografiche è stato testimone di due tipi di risa diverse: un riso immediato e meccanico, simile a uno scoppio, e un riso fuori tempo e idiosincratco, ritardato o anticipato, simile a un riverbero⁴⁹. Lavorare in modo certosino per raffinare i meccanismi che causano quest'ultima reazione è certo uno dei tratti peculiari di Chaplin, e si può dire che ottenga questo intrappolando il corpo del personaggio nell'istante, mentre la mente è già da sempre in anticipo sulle azioni: ecco il paradosso del controllo assoluto sullo spazio proprio nel momento in cui annulla la durata del tempo nel flusso. Ciò avviene nel momento in cui Chaplin acquista pieno controllo della sua regia, donando al suo personaggio una naturalezza codificata e idiosincratca che gli è assolutamente propria (Bazin parla di “un personnage mythique qui domine chacune des adventures auxquelles il est mêlé”, riconoscibile soprattutto per le “constantes internes et réellement constitutives”, come “sa façon de réag-

48 Chaplin (1916), pp. 228-229.

49 Bazin (1958), p. 100.

ir à un type d'événements donnés"⁵⁰), innaturale per ogni altro personaggio che non sia lui, e quindi attesa e non rifiutata dal pubblico; inoltre intrappolando, come si accennava, il corpo nell'istante stesso della gag, secondo quella che Bazin definisce "sa tendance fondamentale à ne pas dépasser l'instant, [...] l'improvisation même, l'imagination sans limites devant le danger"; quindi infine "au lieu de résoudre le problème, Charlot n'a d'autres ressources que d'en supprimer les apparences"⁵¹. Ecco che lo "supprimer les apparences" diventa la tecnica privilegiata di chi usa baffetti e canna da passeggio come armi per scalzare la superficie e i comportamenti processati dal flusso di situazione del reale: in *One A. M.* (1916), per esempio, uno Charlot ricco e ubriaco combatte con un letto meccanico che gli impedisce di dormire, e non trova altra soluzione che cercare ogni volta di adattarsi alla nuova configurazione dell'oggetto nello spazio.

Primo elemento notevole dei film di Chaplin è lo sdoppiamento di sé in quanto corpo che assume un valore metodologico; secondo elemento, è l'utilizzo degli oggetti come una sorta di partner per la danza, quindi l'inserire le singole individualità inorganiche in un ritmo coordinativo dello spazio che è quello provocato, come il movimento di un grave provoca la curvatura-piegamento di tutta la rete gravitazionale che definisce un certo piano geometrico, dal movimento dello stesso Chaplin-regista-attore; terzo elemento è la gestione dell'attenzione dello spettatore ottenuta grazie a un montaggio parallelo, sempre però decli-

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 97-98.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 101-102.

nato sulla presenza/assenza del corpo mitologico di base. Elementi tutti perfettamente compendati nella sequenza di *The Floorwalker* (1916), in cui Charlot litiga con il capo-reparto mentre, approfittando della confusione del momento, i clienti rubano uno dopo l'altro la merce esposta sul bancone. È quella figura cinematografica che G. Deleuze⁵² ha definito “ellittica”, in quanto da un lato (ellisse in senso geometrico, figura definita da due fuochi tra loro opposti) la baziniana “soppressione delle apparenze”, operata dal movimento-metodo del corpo mitologico, libera l'ambiguità, l'equivocità degli elementi spaziali, la compossibilità e addirittura reversibilità di funzionale (senso sociale o dividuale) e non-funzionale (senso a-sociale o individuale), e dall'altro (ellisse in senso retorico, figura definita da un vuoto, da una mancanza puntuale nel discorso), l'altrettanto baziniana intuizione che “les réflexes de défense aboutissent chez Charlot à une résorption du temps par l'espace”⁵³ serve a giustificare l'evoluzione naturale degli incidenti secondo una dimensione tutto-azione, in cui il corpo mitologico è appunto in sé metodo poiché vive nelle allusioni a un contesto che nella sua interezza non si dispiega se non per ricostruzione progressiva.

Ciò che conta è che poi questa figuratività si ha anche a livello narrativo, poi elaborata, ricucita e dilata nei lungometraggi successivi agli anni '20, quindi perfettamente comprensibile se si fa riferimento alla scena d'apertura di *City Lights* (1932), dove ellittico (1) è l'equivoco grembo-letto della statua monumen-

⁵² Deleuze (1983), pp. 220-226.

⁵³ Bazin (1958), p. 102.

tale sulla quale Charlot si è assopito, ed ellittico (2) è il risveglio di quest'ultimo del tutto mancante di contesto reale (solo la nostra conoscenza del corpo mitologico ci dà le ragioni logiche del *trump*); o alla fin troppo celebre 'danza dei panini' del capolavoro del 1927 *The Gold Rush*, per il quale si può fare una identica esegesi critica. Eppure il germe più fecondo della comicità chapliniana si nasconde proprio nello scarto, non sempre individuabile, tra la costruzione spaziale della sua figura comica e la corrispondente costruzione narrativa, che attinge a piene mani dalla retorica della redenzione sociale e del compatimento assimilata dai romanzi londinesi di Dickens. Proprio come le grandi intuizioni filosofiche, spesso diluite, come scheletri di strutture concettuali, nel discorso letterario degli scrittori. La formula del successo della comicità chapliniana sta infatti, si potrebbe osare di dire, nella memoria, anzi nel differenziale tra la capacità di rimembranza del corpo-attore, che al limite di smemoratezza tende all'automatismo, e della mente-spettatore, che al limite della forma mnemonica riesce a seguire le movenze e le espressioni di Charlot fino a vivere la comicità fuori dalle gag.

Altra formula di ben altro tipo di successo è quella di Buster Keaton, che rivendica natali scenici simili a quelli chapliniani, ma giunse alla regia solo nel 1920. Egli da Chaplin coglie l'importanza della memoria per una nuova e più duratura forma del comico, memoria costruita tramite un uso già codificato in una declinazione realista del *plot* griffithiano e del *character* 'faccia-di-pietra' codificato negli spettacoli vaudeville, mentre il suo rapporto con gli oggetti risulta

invece un'evoluzione della psicomachia rappresentativa sfruttata al massimo da Méliès. Ma la conciliazione tra le due istanze risulta difficile a comprendersi in modo astratto, se non presupponendo che ogni elemento con cui Buster entra in rapporto rivelerà il suo lato meccanico che porta allo spostamento disilludente della trama romantica di riferimento: come nota il già citato Brakhage, "Buster, growing smaller and finally tiny, insect-like in relation to [...] Machinaes, [is] least practically able creature on earth who yet wins every heroic battle by pure necessity [...], and the giant toys of [...] final films benevolently aid him in his plights of fancy"⁵⁴.

Il suo programma è molto esplicito:

The camera allowed you to show your audience the real thing [...]. I realized that my feature comedies would succeed best when the audience took the plot seriously enough to root for me as I indomitably worked my way out of mounting perils. [...] Only things that one could imagine happening to real people, I guess, remain in a person's memory⁵⁵.

Eppure la compresenza di questo con elementi mélièsiani, crea quel paradosso tra scenari realistici, in cui il corpo keatoniano deve compiere delle vere e proprie acrobazie per andare avanti nella trama, e i disagi psichici, che il suo scivolamento impassibile, si direbbe quasi 'apollineo', arriva a oggettizzare sul piano dinamico, che fa risultare un'arte comica davvero unica e indimenticabile nella storia del cinema.

⁵⁴ Brakhage (1977), p. 175 (con punteggiatura leggermente modificata).

⁵⁵ Keaton (1960), p. 93 e p. 176.

Se la giusta metafora per comprendere l'incarnazione di Chaplin-personaggio in un corpo reale è quella della mitologia, allora per comprendere quella di Keaton si dovrebbe parlare di eroismo.

Siano le piccole macchine, come gli strumenti di morte non efficienti di *Hard Luck* (1920), siano le grandi macchine, come la locomotiva del capolavoro *The General* (1926), o addirittura siano i surrogati della macchina, come la moglie di *My Wife's Relations* (1922) o la schiera di donne furiose di *Seven Chances* (1925), in ogni caso Keaton impernia un ritmo continuativo-progressivo di trasformazione dello spazio sulla differenza motrice del suo corpo elastico con la rigida geometria delle varie declinazioni della macchina, che è oggetto caratterizzato da un ritmo ripetitivo e simile a se stesso. Intuita dalla scuola di Griffith la formula di un primitivismo cartesiano in cui "narrative was ever a sign of weakening vision"⁵⁶, Keaton fa in modo che tale 'visione' permanga negli interstizi aperti dalla gag, e liberi un'energia comico-sovversiva che si generi proprio dalla tragica differenza sopra esposta, ma di una tragedia non vissuta dal pubblico nella climatica ascesa alla catarsi emotiva (legata quindi alla costruzione narrativa), quanto piuttosto dal sacrificio iconico di una minorità psico-fisica al, diciamo così, altare della Necessità, per la sopravvivenza nella rigidità della maschera.

Probabilmente questo tipo di comicità, osservata nel complesso delle sue costanti, è quanto di più avvicicabile vi sia nella storia del cinema al concetto di 'dispendio' già ricordato in relazione a Bataille.

⁵⁶ Brakhage (1977), p. 154.

Certo, come afferma Deleuze, in Keaton si può parlare “d’un grand écart entre la situation donnée et l’action comique attendu” (il paradosso del realismo sopra definito), ma tale scarto difficilmente potrà essere compreso appieno se si ignora la funzione fondante del riso filosofico secondo Bataille, la quale riposa sulla “*differenza del senso*, l’intervallo *unico* che separa il senso da un certo non-senso”⁵⁷, inassimilabile alla funzionalità razionale dell’utile economico (economico che vale giusto risparmio di energia, anche corporale), e quindi dispendiosa. “Ingénuité”, “absence de préjugés intellectuels”, definizioni che M. Mardore utilizza per Keaton⁵⁸, vanno ad assumere nuovo e più pregnante significato se identificate con il ‘non-sapere’ di Bataille, il quale “implica nello stesso tempo fundamentalmente angoscia, ma anche soppressione dell’angoscia. Diventa così possibile fare furtivamente l’esperienza furtiva che io [Bataille] chiamo esperienza dell’istante”⁵⁹. Per poter ottenere questo, si può dire che quando, nel corso delle sue narrazioni, Keaton opera azioni sensate interagendo con gli oggetti, è perché la trasformazione continua lo ha fatto identificare con la situazione, mentre egli era nella sua *durée* del non-senso, e lo scoprimento che la narrazione opera sull’immagine continuamente macinata alle sue spalle non è altro che il corrispettivo dell’esperienza dell’istante che vive lo spettatore.

Le indicazioni a operare con scenari reali (a lume naturale cioè) date dai Lumière sono da Keaton ap-

57 Derrida (1990), p. 330.

58 Mardore (1962), p. 37.

59 Cit. riportata in Derrida (1990), p. 341.

plicate alla messa in scena di macchinazioni costruite sull'orlo del non-senso indicate invece da Méliès, private però dell'alone mitologico e dal contesto onirico: lo sguardo ingenuo, fanciullesco si direbbe, di Keaton dona al metodo comico di conoscenza del mondo, grazie alla rappresentazione dell'interazione con gli oggetti, un valore propriamente artistico che si faticherebbe a cercare nelle produzioni coeve e non; e di questo ne era cosciente lo stesso attore-regista:

Slapstick comedy has a format, but it is hard to detect in its early stages unless you are one of those who can create it. The unexpected was our staple product, the unusual our object, and the unique was the ideal we were always hoping to achieve⁶⁰.

Questo dovrebbe far capire anche come l'introduzione della grande rivoluzione tecnica che è la sonorizzazione del film abbia graziato Chaplin (benché inizialmente riluttante) e abbia condannato invece Keaton: il commento sonoro non poteva infatti che enfatizzare e accompagnare come *leitmotiv* i minuziosi e calcolatissimi gesti chapliniani, mentre la differenza comica di cui vive il Keaton personaggio non poteva che risultare bataillanamente soltanto dal silenzio.

Per concludere, le più incisive figure attoriali e registiche del cinema muto hanno saputo dimostrare come gli elementi comici dei loro film non agissero solamente a un livello di riconoscimento di 'disarmonie' sociali, ma anche e soprattutto a un livello di costruzione di modelli super-narrativi sulle relazioni

⁶⁰ Keaton (1960), p. 93.

tra il corpo e gli oggetti, quindi sulle capacità di osservazione e su quelle di categorizzazione gnoseologica dello spettatore. Si tratta di una potenzialità che la gag apre nella costruzione narrativa del film, che raggiungerà il più alto risultato con i successivi film sonori di Jacques Tati, e che non a caso Brakhage⁶¹ così descriveva:

Laughter is the dance of the audience. It is accompanied by Vision. That vision can be attended, as Art, like music [...] for what it is in itself. One can attend and dance at one and the same time.

Bibliografia

- AA. VV. (1942): *Recueil des articles relatifs à George Méliès depuis 1937*, Paris: Bibliothèque nationale de France, coll. département Arts du spectacle, 8-RSUPP- 1025.
- Bachtin, M. M. (1979): *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di M. Romano, Torino: Einaudi.
- Bataille, G. (1976): *Conférences 1951-1953*, in Idem, *Oeuvres complètes*, vol. VIII, Paris: Gallimard, pp. 185-242.
- Bazin, A. (1958): *Introduction a une symbolique de Charlot (1948)*, in Idem, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Paris: Éditions du Cerf, pp. 97-106.

61 Brakhage (1977), p. 118.

- Bergson, H. (1938⁴⁵): *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: F. Alcan.
- Brakhage, S. (1977): *Film Biographies*, Berkeley: Turtle Island for the Netzahualcoyotl Historical Society.
- Brakhage, S. (1989): *Films at the Wit's End*, Kingston (NY): McPherson & Co.
- Carlyle, T. (1900): *Jean Paul Friedrich Richter (1827)*, in Idem, *Critical and Miscellaneous Essays*, vol. I, New York: Charles Scribner's Sons, pp. 1-25.
- Chaplin, C. (1916): *Charlie Chaplin's Own Story*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.
- Child, A. (2011): *The Piper's Son: Content and Performance in the Films of Ken Jacobs*, in *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, ed. by M. Pierson, D. E. James and P. Arthur, New York: Oxford University Press.
- Croce, B. (1948⁴): *La dottrina del riso in Vico (1910)*, in Idem, *Saggio sullo Hegel, seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Bari: Laterza, pp. 277-283.
- Deleuze, G. (1983): *Cinéma 1: l'image-mouvement*, Paris: Les éditions de minuit.
- Derrida, J. (1990): *Dall'economia ristretta all'economia generale. Un hegelismo senza riserve (1967)*, in Idem, *La scrittura e la differenza*, trad. it. di G. Pozzi, Torino: Einaudi.
- Freud, S. (1972): *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio (1905)*, in Idem, *Opere 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, ed. it. a cura di C. L. Musatti, Torino: Bollati Boringhieri, pp. 3-213.
- Hegel, G. W. F. (1978): *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Milano: Feltrinelli.

- Henry, J.-J. (1978): *L'espace d'un instant*, in «Cahiers du cinéma», n° 285, février, pp. 16-19.
- Hobbes, T. (1839): *Leviathan*, in *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, ed. by W. Molesworth, vol. III, London: John Bonn.
- Kant, I. (1999): *Critica del giudizio*, a cura di A. Bosi, Torino: UTET.
- Keaton, B. (1960): *My Wonderful World of Slapstick*, with C. Samuel, Garden City (NY): Doubleday & Company.
- Kierkegaard, S. (2013): *Il concetto dell'angoscia*, in Idem, *Le grandi opere filosofiche e teologiche*, a cura di C. Fabro, Milano: Bompiani, pp. 356-589.
- Kline, L. W. (1907): *The Psychology of Humor*, in «The American Journal of Psychology», vol. 18, n° 4 (October), pp. 421-441.
- Kracauer, S. (2012): *Silent Film Comedy (1951)*, in Idem, *American Writings. Essays on Film and Popular Culture*, ed. by J. von Moltke and K. Rawson, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, pp. 213-217.
- Lippitt, J. (1991): *Philosophical perspectives on humour and laughter*, Durham (UK): Durham University Press (<http://theses.dur.ac.uk/6201/>).
- Mann, T. (2012³): *Sul cinema (1928)*, in Idem, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano: Mondadori, pp. 1211-1214.
- Mardore, M. (1962): *Le plus bel animal du monde*, «Cahiers du cinéma», n° 130, avril, pp. 34-37.
- Mars, F. (1960): *Autopsie du gag (I)*, in «Cahiers du cinéma», n° 113, novembre, pp. 22-31.

Morreal, J. (2009): *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Malden (MA): Wiley-Balckwell.

OED: *Oxford English Dictionary* (<https://en.oxforddictionaries.com/>).

Panovskj, E. (1966): *Style and Medium in the Motion Pictures* (1934), in *Film: An Anthology*, ed. by Daniel Talbot, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, pp 15-32.

Plessner, H. (2000), *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, trad. it. di V. Rasini, Milano: Bompiani.

Ruiz, R. (1978): *Les relations d'objets au cinéma*, in «Cahiers du cinéma», n° 287, avril, pp. 25-31.

Schopenhauer, A. (1983): *Parerga e paralipomena*, to. II, a cura di M. Carpitella, Milano: Adelphi.

Schopenhauer, A. (1989): *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, Milano: Mondadori.

Spencer, H. (1891): *The Physiology of Laughter* (1860), in Idem, *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, vol. II, London-Edinburgh: Williams and Norgate, pp. 452-466.

Trahair, L. (2007): *The Comedy of Philosophy. Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*, Albany (NY): State University of New York Press.