Roberto Mordacci

Corpo filosofico, corpo filmico e corpo comico

Che cosa è il corpo filmico?

Qual è la natura del corpo filmico? In quale senso è possibile parlare di *corpi* in riferimento alle *immagini di corpi* che vediamo sullo schermo? La visione di quelli che consideriamo corpi – ma che hanno caratteristiche palesemente diverse da quelle dei corpi "reali" – ha generato una diversa percezione del corpo proprio nell'esperienza umana? La figura e il gesto che definiamo umani sono ancora gli stessi dopo l'avvento dei corpi filmici?

Nei limiti consentiti da un breve articolo, mireremo anzitutto a formulare la questione della natura del corpo filmico nella sua radicalità, in particolare in riferimento alle concezioni della corporeità umana derivate dalla tradizione filosofica. Nel quadro delle diverse prospettive che la filosofia ha elaborato, e che richiameremo in modo stilizzato, l'esperienza del cinema rappresenta una sfida che va raccolta, non soltanto in termini teorici, ma anzitutto nella prospettiva di un ampliamento dell'esperienza della corporeità vissuta. Vivere in un contesto pervasivamente attraversato da immagini di corpi che possono fare ciò che una corporeità "reale" non può fare impone una reinterpretazione di ciò che siamo. Questa reinterpretazione è ancora più urgente se si considerano le tecnologie più recenti: non solo l'uso del digitale nella produzione di effetti scenici, ma anche la diffusione di video generati dall'intelligenza artificiale e ormai non più distinguibili da quelli che ritraggono scene dal vero. Non è più necessario disporre delle sofisticate tecnologie in dotazione agli studi cinematografici per creare non solo effetti visivi ma contenuti completamente artificiali, spesso realizzati nel preciso intento di creare una falsa immagine con la scusa dell'intrattenimento.

I corpi che vediamo sono dunque spesso svincolati da ogni rapporto con il reale. Questa trasformazione può essere interpretata come una progressiva liberazione dei corpi vissuti da alcuni aspetti della finitezza e della materialità. Al tempo stesso, questa esperienza audiovisiva presenta un'ovvia frizione con l'esperienza incarnata, che resta insuperabilmente ancorata a forme, forze, tempi e spazi chiaramente delimitati. Il cinema è stato il luogo in cui è stato possibile esplorare questa "eman-

Title

Philosophical body, cinematic body and comic body

Abstract

The filmic body represents a challenge to our understanding of ourselves as thinking and free bodies. In cinema, the body has multiple dimensions and is limited differently from physicality. The filmic body has several dimensions (the actor, the image/character, the viewer, the film itself) and in any case its material remains an unsurpassable datum. In particular, the comic body, as happens in Buster Keaton, represents the persistence of the real body in the cinematographic dimension.

Keywords

Body
-
Philosophy
-
Cinema
-
Comic films
-
Buster Keaton

cipazione" dalla limitatezza dei corpi in maniera progressiva, in un movimento paradossale per cui più il cinema diveniva realistico (l'introduzione del sonoro, il colore, la definizione del dettaglio), più si allontanava dalla semplice rappresentazione, passando da semplici effetti scenici alla ricreazione dell'intera immagine dal nulla. Questo ha riguardato anzitutto proprio il corpo, un frammento inizialmente irriducibile di realtà materiale reso sempre più malleabile e, infine, replicabile e sostituibile (come accade nelle scene realizzate ringiovanendo gli attori o addirittura ricreandone le movenze in loro assenza).

Di un tema così ampio non potremo occuparci qui se non focalizzandoci su un suo dettaglio. Ci concentreremo su una particolare modalità di rappresentazione del corpo, quella del corpo comico, prendendo come esempio principale dell'esplorazione la figura/personaggio di Buster Keaton nei corti del suo periodo classico. Il comico ha infatti la caratteristica di investire la corporeità in modo imprevedibile, spesso forzandone i limiti. L'attore comico si contorce, salta, corre, cade, danza: tutto ciò che nei corpi può suscitare un ammirato sorriso o una risata di scherno fa parte del suo repertorio. Questo accade in realtà già nell'esperienza teatrale, dunque da sempre.

Tuttavia, il cinema abolisce alcune delle limitazioni imposte dalla fisicità dei corpi e consente quindi di estendere le loro potenzialità almeno in immagine. L'epoca del cinema muto è per ovvie ragioni il periodo in cui questa esplorazione è spinta al massimo grado consentito dalla tecnica del tempo. Ed è significativo che questa estensione sia stata esplorata soprattutto, in quell'epoca, nel registro del comico. Senza l'ausilio di suoni e parole, il corpo deve farsi carico di tutto l'arco narrativo e della tensione drammatica della trama. Questo ha generato da un lato la recitazione espressivista (come, per esempio, si può vedere – per citare un solo capolavoro – in *Greed* di von Stroheim del 1924), dall'altro le infinite sperimentazioni della *slapstick comedy*[1], dalle origini francesi alla definizione classica

1 Va da sé che lo stile *slapstick* ha origini teatrali: la fonte del termine stesso è la commedia italiana dell'arte, in cui il "battacchio" (un bastone – *stick* – a doppio

del genere nei lavori di Harold Lloyd, Harry Langdon, Roscoe Arbuckle, il primo Charlie Chaplin, Laurel e Hardy, i fratelli Marx e, naturalmente, Buster Keaton.

È proprio quest'ultimo a raccontare che il suo ruolo nel *vaudeville* itinerante della famiglia (i *Tre Keaton* – il padre Joe, la madre Myra e lo stesso Buster) era precisamente quello di essere lanciato dal padre in tutte le direzioni: contro gli sfondi, sopra tavoli e sedie, persino in platea[2]. E questo dall'età di quattro anni fino a circa vent'anni, quando appunto si apre per Buster un accesso deliberatamente cercato nella nascente industria del cinema. L'esperienza del lancio, della contorsione e della capacità di non farsi male cadendo nei modi più improbabili è fondamentale nell'esplorazione del corpo che Keaton svolge nei corti degli anni Venti. Questo, come vedremo, ci offre la possibilità di comprendere una parte della radicale trasformazione del corpo vissuto che si produce attraverso il cinema, ovvero, appunto, di indagare la natura del corpo filmico. Prima di addentrarci in questa breve analisi, è però necessario ricostruire la nostra precomprensione culturale della corporeità. Ovvero, ripercorrere sia pure schematicamente alcune delle filosofie del corpo che operano – spesso a livello pressoché inconsapevole – nel nostro immaginario.

---

corpo utilizzato per schiaffeggiare – *slap*) viene usato per percuotere l'attore comico facendo un fragoroso rumore di scena. Per paradosso, le commedie slapstick del periodo muto non potevano ovviamente sfruttare il suono amplificato del battacchio e dovettero perciò puntare molto di più sugli effetti che le percosse avevano sui corpi: farli ruzzolare, saltare, sprofondare. Si trattava dunque di "commedie del battacchio" senza il rumore del battacchio.

2 Per esempio: «Anche durante i miei primi show ci guadagnammo la reputazione di fare i *vaudeville* più violenti. Questo come risultato di una serie di interessanti esperimenti che mio padre fece su di me. Cominciò portandomi in braccio per poi farmi cadere a terra. In seguito cominciò a spazzare in terra con me come scopa. Quando si accorgeva che non mi lamentavo cominciò a lanciarmi per il palcoscenico, dietro le quinte, e a farmi cadere sulla grancassa nel pozzetto dell'orchestra», B. Keaton con C. Samuels, *Memorie a rotta di collo*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 12.

La comprensione filosofica del corpo

L'autocomprensione della nostra natura di corpi pensanti e liberi è costituita di molte stratificazioni. Non siamo i corpi che pensiamo di essere solo per effetto di un'esperienza immediata e contemporanea della corporeità: come accade per ogni concetto, il modo in cui esso agisce nel linguaggio e nel pensiero è il risultato di una storia degli effetti, ossia dell'accumulo e delle tensioni che si formano nel tempo e nella cultura intorno a un nucleo esperienziale originario. Questo è il campo di ciò che si suole chiamare storia delle idee. Non è naturalmente possibile dare qui conto della complessa e millenaria stratificazione di concezioni che riguardano il corpo. Ci limitiamo a uno schematico sommario relativo ad alcune concezioni filosofiche, che ha lo scopo di richiamare parte delle caratteristiche integratesi nell'idea (occidentale) della corporeità. Alcune di queste caratteristiche sono particolarmente sfidate dall'esperienza del corpo filmico, ed è su queste che concentreremo l'attenzione.

La prima e forse più antica eredità proviene dagli strati della gnosi, dell'orfismo e della filosofia platonica. In questa prospettiva – per il modo in cui questa tradizione agisce sottotraccia nel senso comune[3] – il corpo rappresenta la materia e il limite, l'involucro in cui risiede la natura spirituale non solo dell'umano ma dell'intera realtà. Dell'esperienza della corporeità – a cui pure Platone non nega valore in sé e a cui è affidato l'ambito non negativo del piacere – viene qui sottolineata proprio la dimensione della finitezza, o più precisamente dell'incompiutez-

3 Naturalmente, la presenza di una concezione storica – per esempio quella platonica – nel senso comune per lo più irriflesso non è assimilabile a una comprensione filologicamente e storiograficamente corretta di tale concezione. La semplificazione anche estrema di una certa elaborazione teorica nel tempo è proprio ciò che il lavoro storiografico cerca costantemente di contrastare ricostruendo la concezione originaria. Questo prezioso lavoro riesce talvolta a modificare anche il senso comune, benché ciò richieda tempi di assimilazione piuttosto lunghi. Qui ci limitiamo ad un resoconto essenziale. Sulle concezioni del corpo nell'età antica, si veda il sempre valido G. Reale, *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone,* Cortina, Milano 1999.

za rispetto a un destino più alto. La caratteristica principale del corpo, in quest'ottica, è la mortalità. Emblematica di questa visione è la conclusione del *Fedone*, in cui Socrate presenta la morte come una transizione e – secondo alcune interpretazioni – invoca un'offerta a Esculapio per la guarigione dalla "malattia" della corporeità. Il limite del corpo è anzitutto la vulnerabilità alle passioni, ma vi è anche l'idea della limitazione rispetto al potere che – per esempio – le divinità greche mostrano nelle loro azioni. Il mito di Atlantide, riferito da Platone nel *Timeo* e nel *Crizia*, descrive una popolazione che ha virtù e poteri sovrumani in forza della sua origine divina, ma che scivola progressivamente nel vizio e nel conflitto man mano che si fa più umana, più fisica.

Nel mondo greco vi è, tuttavia, anche una visione più armonica della corporeità. In Aristotele, il corpo è propriamente sinolo di materia e forma, ossia congiunzione di potenzialità (*dynamis*) e atto (*energheia*): in questa forma, la vita – che qui fa la sua comparsa come termine filosoficamente tecnico – è equilibrio in movimento: le sue manifestazioni principali sono l'azione e la generazione. Il limite della mortalità ha la funzione essenziale di rigenerare il movimento in nuove forme. Il corpo, in questa prospettiva, è il luogo in cui si dispiegano le capacità propriamente umane: le virtù *etiche*, come il coraggio, la magnanimità, la temperanza e soprattutto la giustizia, sono dispiegamenti delle facoltà sensibili dell'anima, quelle cioè inestricabilmente legate al corpo. Le stesse virtù dianoetiche, come saggezza, sapienza e intelligenza, non possono svilupparsi in assenza delle virtù del corpo. La vita contemplativa, che pure in Aristotele è la forma più alta di esistenza, è tutt'altro che separata dal corpo: essa richiede una società giusta e la capacità di ordinare il corpo a una vita salubre che crea le condizioni della vita intellettuale. Soprattutto, in questa visione il corpo è una realtà dinamica, la cui figura principale – nei frequenti esempi di Aristotele – è l'atleta o, appunto, l'attore.

La modernità ha concentrato sulla corporeità una molteplicità di concezioni, spesso in conflitto fra loro. La sfida più radicale è quella lanciata dalle visioni radicalmente materialistiche:

che cosa altro può essere il corpo se non materia e movimento (eredità di un'altra concezione antica, quella atomistica), liberato di ogni pregiudizio animistico e spiritualistico? Quale immagine del corpo è più reale di quella di un meccanismo mirabilmente complesso ma niente affatto misterioso, che si forma all'incontro di forze interamente spiegabili con le leggi della nuova scienza – la fisica – e che ha nella nascita, crescita, degenerazione e morte semplicemente un ciclo in cui nessuna forma o essenza è necessaria? Non si tratta solo di Hobbes, del meccanicismo o dell'*homme machine* di La Mettrie. Si tratta della concezione in cui la corporeità prende la forma oggettiva di una realtà del tutto indipendente dal soggetto e solo perciò concretamente studiabile e misurabile. Non ha del tutto torto Foucault quando, nella *Nascita della clinica*, ricorda che la via allo studio scientifico della biologia è avvenuta attraverso lo studio del cadavere, ossia del corpo immobile e privo di vita[4]: la dissezione separa il corpo dalla vita, che è poi la fisiologia a dover riunire in un'unità che la biologia chiama vita e che è in realtà l'unione forzata di elementi astratti e separati. Al tempo stesso, questa visione apre lo scenario di una corporeità modificabile e trasformabile, che può essere integrata da ogni tipo di strumenti e aggiunte, incluso quello dell'immagine in movimento: il corpo filmico interagisce costantemente con macchine e apparati, spesso soccombendo (Chaplin in *Tempi moderni*) ma altrettanto spesso facendone una propria estensione. E la prima estensione meccanica del corpo filmico è precisamente l'immagine, che è materia (chimica nella pellicola, siliceo-numerica nel digitale) in movimento.

La modernità ha tuttavia elaborato idee ben più complesse di questa – che resta forse quella predominante nel senso comune. Due visioni in conflitto riguardano il corpo come apparenza e, rispettivamente, il corpo come presenza. L'idealismo, da Berkeley a Fichte, sembra proiettare la corporeità nella dimensione del fenomeno, che pure è però interamente espressione della

4 M. Foucault, *Nascita della clinica. Il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane,* Einaudi, Torino 1969. Si veda in particolare il cap. VIII.

totalità. In questo, la nozione di vita in Hegel costituisce la più radicale interpretazione del corpo come realtà storica, dinamica perché il reale stesso è interamente dinamismo. E, paradossalmente su questa stessa linea, il vitalismo che si sviluppa nella seconda metà dell'Ottocento, culminando in Nietzsche e nella *Lebensphilosophie*, sviluppa questa idea di vita, presente anche in Dilthey, come dinamismo originario, più precisamente come forza – questa volta non solo spirituale ma anzitutto fisica.

Il movimento come «tormento della materia», come scrivono Marx ed Engels sulla scia di Jakob Böhme[5], è già una metafora *ante litteram* del cinema come tormento della chimica. La pellicola sprigiona un movimento che essa non sa di contenere e che solo nello spettatore diviene sensazione e vita, sentimento e riso. L'oggettivazione dello spirito nella pellicola è in realtà vita allo stato elementare, pre-organico, che riceve un'anima inattesa dalla percezione e dall'investimento emotivo ed energetico dello sguardo. Il corpo attraversa una rarefazione estrema solo per essere restituito alla pienezza nel corpo dello spettatore. Come diceva André Bazin, il cinema è fondamentalmente una macchina idealistica, ma il suo effetto ultimo è un realismo estremo o, appunto, un «realismo delle apparenze»[6].

Dall'altro lato, la fenomenologia, proprio nello scavare a fondo l'esperienza dell'apparire, ossia del fenomeno, restituisce al corpo il senso di una presenza insormontabile: la percezione è, per esempio in Husserl e in Merleau-Ponty, la modalità della duplice presenza a sé del soggetto, l'esperienza elementare dell'io come punto originario della soggettività e dunque della libertà e della socialità. In modi speculari, idealismo e fenomenologia riportano la soggettività al centro del corpo: il primo interpretando la totalità del reale come soggetto, il secondo riabilitando

5 F. Engels, K. Marx, *La sacra famiglia* (1845), Editori Riuniti, Roma 1986, p. 124; ora in K. Marx, F. Engels, *La concezione materialistica della storia*, Editori Riuniti, Roma 2016, p. 51: «Fra le proprietà naturali della materia, il movimento è la prima e la principale, non solo come movimento meccanico e matematico, ma ancor più come *impulso, spirito vitale, tensione*, come – per usare l'espressione di Jakob Böhme – *tormento* della materia».

6 A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, pp. 328-329.

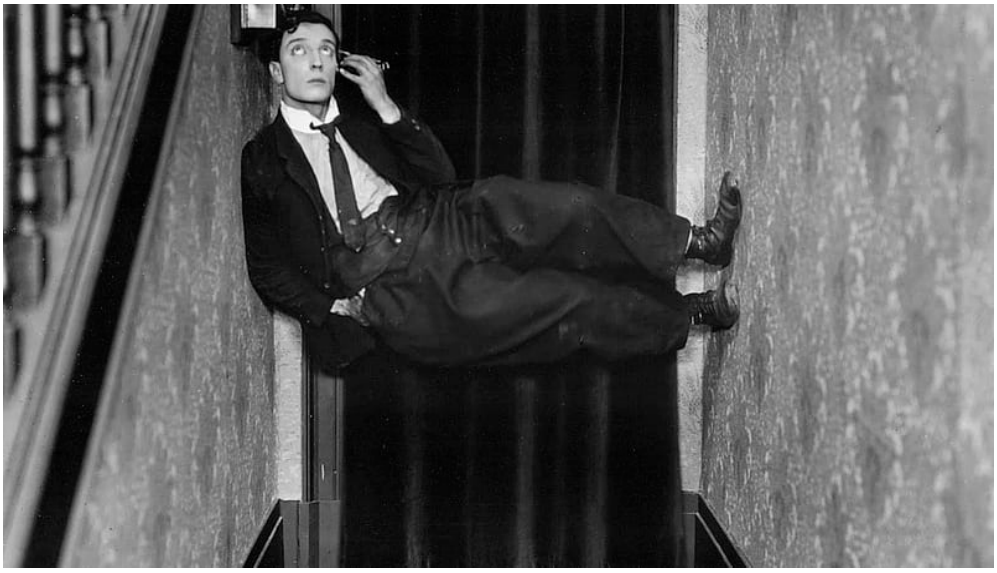
il soggetto concreto, individuale, come fonte di un'esperienza e di una conoscenza che può avere validità universale, sia nel campo conoscitivo sia in quello pratico. Nelle nostre precomprensioni del corpo agisce costantemente questa tensione fra apparire ed essere, fra risultare solo un'immagine (come quella sullo schermo) e agire come espressione di un'interiorità che è tutt'uno con la posizione nel tempo e nello spazio, ossia nel corpo fisico.

Ancora, l'idea sartriana della situazione non è solo relativa alla libertà, ma anzitutto al corpo, che si muove da un preciso punto nel mondo e che prende consapevolezza di non essere vincolato da nessuna delle condizioni date in quanto semplicemente date. Siamo qui già in pieno Novecento e il cinema ha già agito sulla autocomprensione estetica (nel senso della sensibilità) dell'umano. Ma appunto, il cinema eredita al contempo queste stratificazioni e agisce su di esse, confondendole e costringendoci a un ripensamento costante del corpo.

Dunque, nella precomprensione implicita dello spettatore si sommano confusamente almeno queste diverse concezioni: prigione, sintesi, macchina, spirito oggettivo, presenza soggettiva, vita compressa e mortale ma inarrestabile, libertà imprevista e imprevedibile di movimento. Il corpo comico, specialmente nella versione *slapstick* del muto, è precisamente uno sfondamento di ciascuna di queste concezioni, una sorta di esperimento ironico contro di esse, che ha però l'indulgenza – espressa per contrasto proprio nelle *trame* dei corti del periodo classico di Buster Keaton – di vedere e accogliere la sconfitta, il dramma e solo talvolta il trionfo di un corpo che, non a caso, è anzitutto *flessibile* alle assurdità del vivere.

La progressione filmica del corpo

Il corpo è dunque una costruzione: morale, sociale, politica, biologica e tecnologica. È la costruzione che si realizza nell'autocomprensione di quei corpi riflessivi e liberi che chiamiamo persone. Ma questa costruzione ha ricevuto nel corpo



Charles Reisner,
Steambor Bill Jr.
-
(1928)

filmico una sfida che essa ha dovuto integrare nelle proprie architetture e che è motivo di una costante riprogettazione e ridefinizione. L'estetica del corpo presente, ossia la sua percezione effettiva, è fortemente mediata dall'immagine di corpi in movimento proiettati su schermi di vari formati che pervadono l'esperienza comune. Il corpo che ci si presenta su questi schermi può essere chiamato corpo filmico: sebbene oggi esso non si manifesti affatto solo nella forma cinematografica classica, l'origine di quel tipo di rappresentazione (essenzialmente diverso dal corpo statico della fotografia e, prima di essa, della pittura e della scultura) è dovuta indiscutibilmente al cinema e più precisamente proprio alla sua versione filmica – ossia quella basata sulla pellicola (film) e sul rapporto fra luce e buio nell'impressione della celluloide. Senza il film/pellicola non avremmo il corpo cinematografico e nemmeno quello digitale: geneticamente, dunque, ogni corpo visualizzato tramite schermo è un corpo filmico.

Ma, appunto, il corpo filmico si presenta in molti modi, per giunta molto enigmatici. Il primo tratto è quello di una certa immaterialità. Il corpo filmico è indiscutibilmente reale: agisce, subisce, lo percepiamo, lo interiorizziamo come presente. È reale perché è ancora materia ma è soprattutto realtà che è stata agita, ripresa e ricreata nell'immaginazione che rielabora le percezioni. È reale nella memoria dello spettatore, è reale nel corpo dell'attore, è reale nell'immagine proiettata sullo schermo, è reale nell'impressione della pellicola.

Qui si incontra un'intuizione che Gilles Deleuze ha brevemente tracciato, ma che qui possiamo rielaborare[7]: vi sono almeno tre stratificazioni nel corpo filmico, che Deleuze chiama rispettivamente immagine-percezione, immagine-azione e immagine-affezione. La prima è quella appunto del *corpo dell'attore*: esso è reale, ma intoccabile, visibile solo sotto condizione (e a pagamento), presente ma solo come immagine e solo nei modi controllati dall'autore/regista, il quale a sua volta può giocare con la propria apparizione fantasmatica, sfidando l'attenzione dello spettatore (come significativamente fa Hitchcock). È Buster, che riconosciamo da una gag all'altra, dai corti classici degli anni Venti allo struggente *Film* del 1964 sceneggiato da Samuel Beckett (Buster sempre di spalle, inseguito, visibile solo nell'ultima scena): insieme maschera e persona, le movenze e il *pork pie flat hat*, ma in fondo niente altro che l'uomo che abbiamo imparato a riconoscere in mille situazioni diverse.

La seconda è quella del *corpo immagine*, che non è l'attore (che è colei o colui che vediamo *attraverso* l'immagine) bensì il personaggio e che è reale, intoccabile (toccare lo schermo non è toccare l'immagine) e però sempre visibile, per definizione: il corpo immagine è *solo* quello che vediamo, niente altro e mai altro da sé; rivedere una sequenza è rivedere gli stessi corpi ripetere esattamente gli stessi movimenti – e anzi il corpo ripetuto delle immagini è subito noia dell'eterno ritorno, stanchezza immediata dell'identico.

La terza stratificazione è quella del corpo dello spettatore: anch'esso reale, ma di una realtà che lo spettatore vorrebbe confondere con quella del corpo immagine, il quale però fa cose che egli non può fare; un corpo nascosto nel buio, percepibile solo dall'interno, ma proprio per questo immerso nell'illusione di potersi liberare della sua propria materialità e pesantezza. La realtà del corpo dello spettatore è innegabile, ma è messo

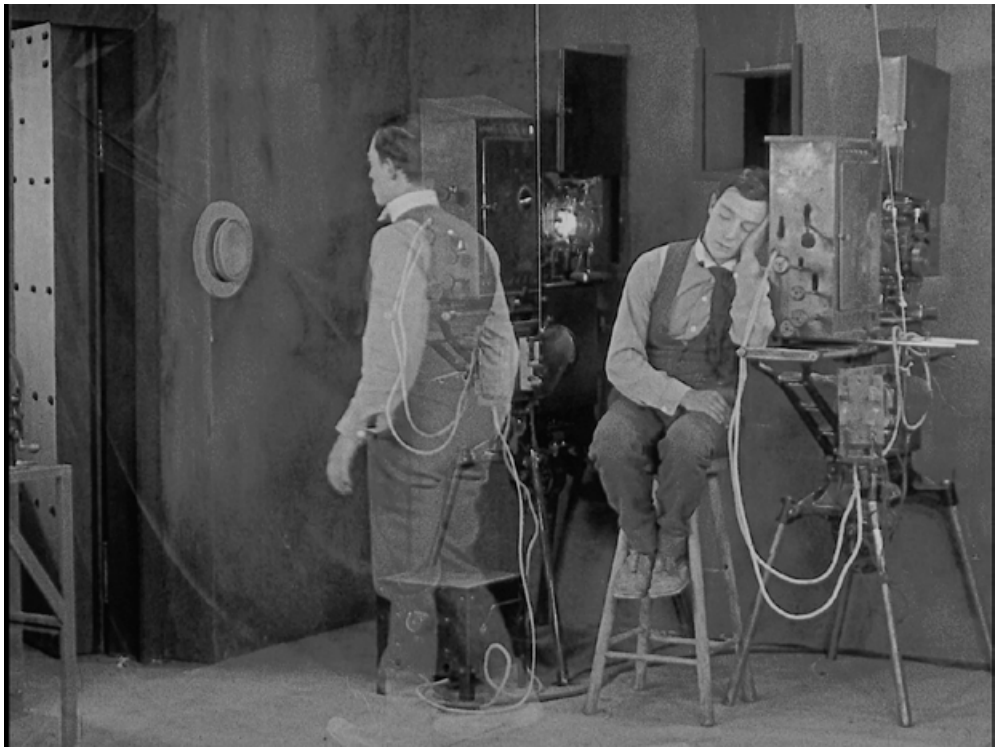
7 G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1,* Ubulibri, Roma 1984, pp. 80-90, in cui vi è anche una breve analisi di *Film,* la pellicola realizzata nel 1964 su sceneggiatura di Samuel Beckett e che ha come unico protagonista Buster Keaton.

in discussione da un diverso livello di realtà, quello dell'attore e quello dell'immagine, cui esso accetta di appartenere per il tempo della proiezione.

E tutto questo è reso possibile, al di là delle suggestioni deleuziane, da una *quarta* stratificazione del corpo filmico: quella appunto della pellicola. Il supporto digitale non fa eccezione, perché anche le sequenze alfanumeriche richiedono una materia per generare immagini: nel vuoto non esiste immagine digitale. Il corpo della pellicola – quello che è letteralmente corpo filmico – è reale, può essere toccato (come si fa nel montaggio) ma con grande cura e mai direttamente se non si vuole rovinare l'immagine. È visibile solo in controluce, ha bisogno del buio per apparire e della luce per dispiegarsi. È l'effetto di luci e ombre e genera nient'altro che luci e ombre, ma ha una potenza triplice: raccoglie in sé il potere dei corpi ripresi (gli attori), quello dell'immagine proiettata e quello dello spettatore per cui è stato creato (ma anche da cui è stato creato: il primo spettatore è sempre il regista).

Sono livelli e modi diversi di esistenza. Tuttavia, sempre di realtà si tratta. Una realtà che in un certo senso è sempre capace di sfuggire alla materia: il corpo filmico è presente in dieci sale contemporaneamente, salta e sprofonda come nessun corpo fisico potrebbe fare, cambia posizione con un semplice cambio di scenario, si altera e trasforma come nemmeno il più abile trasformista riuscirebbe. Esattamente come fa il corpo segnato di Buster in *Sherlock Jr.,* a sua volta un paradosso: un corpo che entra nello schermo proprio per mostrare che lì succedono cose che nemmeno il suo corpo di saltimbanco, di primo acchito, concepisce: tuffarsi da una roccia sul mare e trovarsi conficcato nella neve, passeggiare in montagna e ritrovarsi fra due leoni (veri: Buster Keaton racconta in un'intervista a Kevin Brownlow come fu girata quella scena, con tanto di domatore armato a pochi passi in caso di emergenza)[8].

8 K. Brownlow, *Alla ricerca di Buster Keaton*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 21. Segnalo che questo libro fa parte dell'edizione integrale in tre volumi dei corti classici di Keaton, in DVD e Blu-Ray.



Buster Keaton,
Sherlock Jr.
-
(1924)

Lo stupore dell'attore incarna quello dello spettatore davanti alla radicale trasformazione del corpo e dello spazio che il cinema realizza. Il paradosso è che in Buster Keaton (e in Chaplin, Lloyd, Arbuckle, Langdon) il corpo è ancora interamente un corpo solo umano: nessun artefatto, nessuna modificazione fisica in post-produzione (tranne l'immagine fantasmatica che dà l'idea del sogno, un retaggio che deriva direttamente da Méliès), nessuna trasfigurazione digitale; solo gli scenari cambiano, sorprendono il povero Buster, che però nel giro di un secondo si riadatta e, seppure sconcertato, riprende la sua ricerca dell'amata. Come scrive Gianluca Solla, «forse è questa l'ambizione segreta dei film di BK: consumare la storia e così rilanciare i singoli corpi proprio nel flusso inarrestabile degli accadimenti»[9]. Il cinema libera il corpo dalla prigione platonica, lo espande, lo moltiplica, lo deforma, lo concentra, lo potenzia e infine lo dissolve. La paradossale immaterialità del corpo è il grande miracolo del cinema.

In questo senso, il corpo filmico è una ri-creazione del corpo reale, che non può non diventare un feticcio: esso è, ma solo come è stato creato; è immutabile, eppure infinitamente

9 G.L. Solla, *Buster Keaton,* Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 173.

interpretabile; non può sorprendere, perché ogni suo movimento è precisamente coreografato, ma al tempo stesso esiste per nient'altro che la sorpresa. E il comico, in realtà, si affida soprattutto all'estemporaneità dei corpi: Buster Keaton racconta che molte delle sue gag erano improvvisate con la troupe, gli altri attori e la situazione e che alcuni dei suoi peggiori film derivavano da un'eccessiva invadenza degli sceneggiatori di Hollywood[10].

Essenzialmente, il corpo filmico è semplicemente immagine-movimento – come ha giustamente ricordato Deleuze. Ma, più radicalmente, esso è tempo e materia, nella forma paradossale per cui il tempo/movimento libera la materia dalla staticità e dal suo stesso limite: il cinema è nella sua essenza più profonda niente altro che possibilità, ma non in astratto, bensì come esplorazione di innumerevoli possibilità nascoste nella materia, nella *dynamis* del reale, nelle figure dei corpi. Il cinema è l'apoteosi del gesto, inteso nella sua originaria valenza di movimento portatore di significato. Ed è precisamente al corpo filmico che, nella maggior parte dei casi, è affidato proprio il compito di dare *letteralmente* corpo al significato, di renderlo visibile non in metafora ma in un corpo in carne ed ossa, quello dell'attore, perché sia presente in un altro corpo reale, quello dello spettatore. In questo senso, il corpo filmico smentisce l'idea "platonica" che il corpo sia una *diminutio* del reale, mera apparenza contingente di una realtà metafisica. Il corpo filmico è quanto di più materialista esista, pur dentro a una macchina – come si diceva – essenzialmente idealistica.

Restituiti ai corpi

L'effetto di questo controintuitivo materialismo del corpo filmico è duplice: da un lato, esso ci restituisce – dopo la visione – all'esperienza dei nostri corpi "reali" ma ormai irrimediabilmente sminuiti, pallida approssimazione del potenziale

10 B. Keaton, *Memorie a rotta di collo,* cit., pp. 165-171.

che il corpo filmico ci ha appena dispiegato davanti agli occhi. Dall'altro, il vissuto del corpo reale diviene più profondo e consapevole, proprio per differenza: noi *non siamo quei corpi*, non quello del personaggio (ormai irraggiungibile nelle trasformazioni digitali) e nemmeno quello dell'attore, sempre più evanescente e comunque modello solo contemplabile, icona più che immagine. La materialità del corpo proprio è brutalmente restituita allo spettatore, con insieme però la consapevolezza di essere, appunto, "reale" in senso proprio, di non confondersi con il personaggio, di poter ancorare a una materia solida, animata, pensante quel grado limitato di libertà che solo illusoriamente viene surclassato dal corpo filmico. La materia ultima del corpo cinematografico è, in ultima analisi, illusione, o più precisamente finzione: il gioco mai troppo serio di fuoriuscire dal reale entrando nella pellicola o nello schermo, un gioco ripetuto mille volte dal cinema dopo il primo geniale esperimento di *Sherlock Jr.* (un esempio fra i più fedeli allo spirito dell'originale: *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen).

La finzione, tuttavia, non è necessariamente inganno: se si è accettato il gioco e ci si è immersi nel corpo filmico, subito dopo si palesa il limite e insieme la forza del corpo reale, la sua consistenza e la sua presenza. Chi avevamo accanto riemerge dall'ombra, chi ci stava di fronte è svanito, chi era soltanto evocato resta come gesto e racconto, ma niente più che questo.

Tuttavia, proprio il corpo *comico* resiste a un'opposizione troppo netta fra realtà e finzione: Buster Keaton, seduto sul rostro di una locomotiva, a rischio di finirci sotto; mentre si cala da una sbarra mobile per cadere precisamente sul sedile dell'automobile che passa in quel momento; investito dalla cascata d'acqua di un enorme serbatoio (il che gli creò un grave infortunio, che lo tenne lontano dalle scene per mesi). Questo personaggio è indiscutibilmente l'attore (il concetto di controfigura è un ossimoro per il cinema comico); e quell'attore è ineludibilmente la persona, il funambolo in carne ed ossa, erede di tutti i teatri e i circhi del mondo, dove *non* ci sono immagini ma *solo* corpi reali, in platea, sul palcoscenico e nell'arena. Il corpo comico è più del corpo reale, ma non è un corpo di finzione. Ecco la magia della

slapstick comedy, del muto e di quegli attori che hanno traghettato la corporeità naturale in quella filmica senza perderne la realtà e la potenza, anzi mostrando che, più cambia il contesto e più avanza la rarefazione dell'esperienza, più il corpo resta sé stesso: flessibile, grottesco, vivo e in fondo indistruttibile, perché la vulnerabilità nel comico è sospesa, esorcizzata, simbolica. Il corpo comico non esce mai del tutto dalla sua realtà: il Keaton palombaro di *The Navigator* provvede a portare con sé, sul fondo del mare, il cartello «uomini al lavoro» e quando combatte come uno spadaccino contro un pesce spada ci ricorda che il duello per la vita e per la morte è uno a uno e ad armi pari, non nella distanza di un'arma da fuoco su un corpo inerme.

In questo senso, il corpo comico salva il corpo filmico dalla dissoluzione. Negli attori comici, a tutt'oggi, non si ammira l'astrazione fumettistica di un *action movie* fatto di robot e replicanti, ma si vede precisamente quel volto prendere le fattezze più improbabili (Jim Carrey), si ride all'ineleganza e sgangheratezza della camminata (Chaplin, ma più recentemente il *Piccolo diavolo* di Benigni), si registra l'infantilismo di un corpo adulto con la spudoratezza dei bambini (Mr. Bean, ma più propriamente Rowan Atkinson). Solo il corpo reale è veramente comico. Se non è reale, è solo un esperimento tecnologico. Oppure è animazione, che sa essere infinitamente comica: ma oseremmo dire che Tom e Jerry sono dei corpi reali?

La nostra percezione contemporanea dei corpi deve molto al cinema e in particolare proprio alla resistenza offerta dal comico. Non è più la gabbia platonica, non è solo la materialità riduzionista della biologia, non è la soggettività cognitiva della fenomenologia, ma non è nemmeno la rarefazione estrema del digitale. Quest'ultima si trasferisce da sé nel dichiaratamente irreale, mentre la profondità del cinema è precisamente nel suo essere confine, spazio intermedio fra il *dato* e il *possibile*. E il corpo comico è precisamente il luogo di quel possibile che non è totalmente irreale: è Buster che capitombola sul ponte della nave (*The Navigator*), che fa il vecchissimo trucco della moneta da dietro l'orecchio per impressionare la ragazza dei suoi sogni e subito dopo, goffamente impacciato dalla telecamera, non sa

come indossare il cappello (*The Cameraman*), che scivola lungo una scalinata stregata come niente fosse, per nulla spaventato dai fantasmi (*The Haunted House*), perché – potremmo dire – lui *sa* di essere *reale*. Se, dopo 130 anni di cinema, non abbiamo perso la cognizione del nostro corpo, forse, è grazie alla pervicace resistenza del comico.

La filosofia tarda a registrare questa esplorazione del possibile tramite la persistenza di un corpo che affronta tutte le avversità: il corpo comico è un manifesto di lotta e di critica che non smette di ripresentarsi e che la magnificenza irreale della finzione assoluta vorrebbe sconfiggere in una totale resa all'ordine costituito. Il corpo comico è la ribellione che il cinema non ha mai cancellato da sé e che la filosofia può intercettare se non si limita a vedere nel cinema solo immagine e movimento, bensì anzitutto corpi e tempo. Così, forse, eviterà di farsi irretire dall'inconsistente irrealtà delle pure forme logiche.