

Marco Settimini

Il rapporto tra uomo e mondo nel cinema di Buster Keaton

- appunti di ricerca -

Secondo Deleuze, la forma filmica che l'attore e regista americano Buster Keaton ha realizzato, sarebbe quella egli definisce grande (e che risponderebbe dunque allo schema che da una situazione porta, per tramite di un'azione, a una situazione diversa: lo schema S-A-S'). Questo, nonostante il fatto che il cinema *burlesque* rientri abitualmente nella forma alternativa, nel cinema classico, ossia quella che egli definisce piccola (e che risponderebbe allo schema che da un'azione porta, per tramite di una situazione, a un'azione diversa: lo schema A-S-A'). Perché, dice Deleuze, quel che il *burlesque* fa di solito è imporre una piccola differenza tra due azioni (A/A'), una differenza che svela poi una distanza «infinita» tra due situazioni (S/S'), distanza che viene messa in evidenza attraverso una sorta di concentrazione comica (A-S/S'-A, ossia lo schema A-S-A'). Per esempio, con l'«identificazione» di un personaggio con un ambiente, come in *Luci della città* di Chaplin, in cui l'uomo pare una statua, o con una deviazione nella maniera in cui s'impiega un certo oggetto, un certo strumento, con una piccola *differenza introdotta*, la quale determinerà delle «funzioni opponibili», e quindi delle situazioni opposte, come con le macchine di *Tempi moderni*, sempre di Chaplin, con cui egli si scontra, così smisurate, così grandi che la situazione d'impiego dello strumento «si converte automaticamente nella situazione contraria». Perché uno scarto minimo è sufficiente a rivoltare la macchina contro l'uomo, come «l'umanesimo» di Chaplin vuol dirci, assoggettando il personaggio, e torturandolo.

Secondo Deleuze, si tratta in questi casi di *confusioni* e *deviazioni* nelle azioni, le quali impongono una distanza tra due situazioni, da una normale a una strana, due azioni o eventi prossimi (A/A') e una coppia di situazioni distanti (S/S'), la cui diversità è tuttavia sottoposta a quello che chiama «riavvicinamento», in *una azione data che viene convertita in una differente per via della situazione*, d'un indizio, d'un dato della situazione che accosta le due azioni e le converte. Questo è ciò che determina l'elemento comico, abitualmente in uno schema A-S/S'-A', con una concentrazione delle due situazioni, di solito molto distanti, *nel Centro*, in cui il *burlesque* le accosta e contrarre, nel caso di Chaplin, ma anche, per esempio, di Harold Lloyd. Ma non nel caso di Keaton, dice Deleuze.

Secondo Deleuze, ciò che caratterizza Buster Keaton è infatti il suo definire una situazione che va fuori dal *burlesque*, pur restando in esso, in un «limite» del *burlesque*. Non è difatti più una piccola differenza che richiama due situazioni opponibili, quanto una grande differenza tra la situazione data e la situazione che ci si attenderebbe (S/S'), con una azione comica, caratterizzata da uno scarto comico (A/A'), che cambia l'andamento delle cose, *una azione che giunge a convertire la situazione data in una differente*, trascinandolo tutta la serie d'eventi, di cui è parte. E questa forma corrisponde a uno schema S-A/A'-S che va al di là del *burlesque*, oltre, o *sul Limite*, in una «immagine-limite», immagine che polarizza tale limite.

L'oggetto, in questa immagine, «non si definisce con l'immenso» bensì «implica l'immenso». Lo implica e insieme l'attrae, attrae un limite, e richiama questa immensità su di un limite. Per esempio impiegando una macchina enorme, sproporzionata rispetto ai corpi umani, e che tuttavia è sottoposta a un cambiamento, a una modifica d'uso, da parte di questi ultimi. Ciò che viene alterato non è quindi soltanto lo schema del *burlesque*, che passa dalla piccola forma alla grande forma, quanto pure lo schema della grande forma medesima, poiché non si dà il normale schema S-A-S', con uno scarto cioè tra S e S', ma uno scarto tra A e A', con un movimento sul limite, tipico della *gag* keatoniana.

La *gag*. Da una parte c'è l'inseguimento, che Deleuze chiama stratagemma della «*gag*-traiettoria», contraddistinto da una corsa che domanda chiaramente un tipo di montaggio rapido, ritmato, per traiettorie continue, senza salti di montaggio. Più che un rapporto di montaggio tra il Bene e il Male, tra il protagonista e il personaggio suo oppositore, come nel cinema di Chaplin, Keaton opta per la traiettoria pura, la linea pura, continua, indivisa. Lo si può notare in *Sherlock Jr.*, allorché in una azione in continuità, il protagonista scende sul treno attraverso una botola, corre sui vagoni del treno sfilandoli uno a uno, afferra la catena di scarico di un container, con l'acqua che lo riporta a terra.

Secondo stratagemma, la «*gag*-macchinica», che rivela il gusto di Keaton, tutto dadaista, alla Picabia, per le macchine più insensate e magiche, alle quali si potrebbe aggiungere pure il cinematografo. Se in Chaplin le macchine sono un dispositivo, l'attrezzo, lo strumento che determina una dialettica nel rapporto con l'uomo, in Keaton si tratta di macchine pure, e non l'oggetto di un soggetto. La macchina è piuttosto alleata di Keaton, essendo che, sebbene possa pure sfuggirgli, è egli stesso a farla, inventarla, e se durante l'uso può pure diventare assurda, e «complicare» quel che è semplice, non smette mai «di servire una finalità segreta più alta» rispetto a quanto appare in prima battuta.

La «*gag*-traiettoria» e la «*gag*-macchinica» non sono altro che due caratteristiche della stessa realtà, nel quadro del *socialismo anarchico* di Keaton, di contro a un *socialismo comunista* proprio a Chaplin. Secondo Deleuze, se la concezione di Chaplin è «socialista» e «umanista», quella di Keaton è difatti piuttosto «anarchica», in questo suo essere sottomessa alla macchina, a una serie di macchine, a grandi geometrie pure, a grandi traiettorie pure, a un «disegno» in cui s'inscrive il suo corpo con la rivelazione del suo essere individuo sempre assoggettato a un potere, del suo essere-ingranaggio, o meglio l'essere-di-ingranaggio-in-ingranaggio che è proprio degli individui – il che, sia aggiunto di passata, già descrive la vanità di qualsiasi idea anarchica –, con *l'uomo posto, come corpo, nella molteplicità delle componenti che l'assoggettano e lo determinano*.

Il corpo di Chaplin si oppone alla macchina, e nondimeno si trova a esso collegato, e ancor più assoggettato. Il sistema di Keaton, diversamente, fa sì che la macchina sia sua alleata, lasciando spazio a una meccanicità del suo corpo. Il corpo con la macchina e la macchina con il corpo. Ed entrambi verso un «limite» che è «l'oggetto di una serie», di un *sistema globale* non soggettivo, una «massa» complessiva, in cui si definisce il soggetto.

Secondo Deleuze, di ingranaggio in ingranaggio, di frammento in frammento, in ogni prova che il corpo di Buster Keaton si trova ad affrontare, ogni singolo elemento della serie di macchine non ha alcun *rapporto esplicito* con una finalità manifesta. Il corpo, come ogni altro elemento, non è appare immediatamente funzionale alla grande macchina, e tuttavia lo diviene secondariamente, nella rivelazione di un *rapporto implicito* tra l'elemento e la serie, tra l'elemento e il sistema nel suo complesso. Ciò che serve per la rivelazione, è un *rapporto organico*, inglobante, tra soggetto, corpo e ambiente. Sia esso un sistema, un ambiente meccanico, o la Natura. Perché Keaton

sa che la Natura non è per nulla indifferente, e lo mette alla prova Keaton, s'impone come situazione enorme, smisurata, quanto smisurato può essere un meccanismo, e mostra quanto sia minuscolo l'uomo, per esempio di fronte a una catastrofe, in *The boat*. La Natura è d'altra parte il mondo più proprio a Keaton, diversamente dalla metropoli di Chaplin. La sensazione è che Keaton ami più la Natura e la vita, e Chaplin l'asfalto e il denaro. E che Keaton preferisca una logica fisica e spontanea, e Chaplin una logica metaforica e retorica.

Questa logica fisica che Keaton preferisce a qualsivoglia forma metaforica e retorica, è simile alla grande forma di D. W. Griffith, afferma Deleuze. Ma Keaton v'inscrive, precisa, tutta una serie di deviazioni e salti che sovvertono tutti i riferimenti e tutti, i codici. A dimostrazione di ciò, i personaggi, i corpi si vengono a trovare in situazioni che generalmente non li presupporrebbero, compiono azioni che non ci si aspetterebbe che compiessero, operando così delle trasformazioni comiche, col ritmo della traiettoria, dal tragitto non-logico, che elude ogni senso nel momento in cui si dipana, per poi svelare il proprio senso, il proprio disegno giusto alla fine. Non funzionale in atto e funzionale in conclusione è l'azione di Keaton, in una grande forma dalla logica, o non-logica, o logica esaltata, in cui ci si può spingere al di là della più normale relazione tra sensazioni e i movimenti, tra i corpi e l'ambiente, tra il soggetto e l'oggetto, fuori dal legame tra causa ed effetto, o sul limite, in una sorta di «esaltazione» delle relazioni tra sensazioni e movimenti, tra corpo e mondo. Le connessioni sono moltiplicate «ingrandite e precipitate», scrive Deleuze, prolungate verso l'infinito, verso un limite, «a formare un insieme proliferante», che Keaton riesce a tenere insieme specialmente col volto, un volto «intenso e mobile», che «si inserisce e si difonde» in questa forma comica, con il suo rapporto forte, fondamentale, esplicito, tra l'uomo e il mondo che lo circonda.¹

Un volto, uno *sguardo* che risultano ieratici, quasi inespressivi, e insieme mobili e intensi. Nel primo piano, il volto di Keaton non è una serie di smorfie, di movimenti facciali, di virtuosismi mimici, come invece in Chaplin. E' un volto che è soprattutto sguardo, uno sguardo che esprime un rapporto di tipo mentale, e a un tempo materiale, con il mondo, punto di volta del rapporto tra il corpo nella sua completezza e l'ambiente. Lo sguardo di Keaton, e il suo volto in generale, è qualcosa che *salta fuori*, quasi si trattasse di un periscopio che osserva per verificare e comprendere l'ambiente, la Natura, o il meccanismo in cui si viene a trovare. Un volto duro, tanto da apparire quasi indifferente, e che tuttavia indifferente non è, come non lo è la Natura, essendo assolutamente *aperto e vigile in rapporto a ciò che ha di fianco o di fronte*.

Se Chaplin si mette in scena come centro delle immagini, Keaton mette l'accento anche su quanto che gli sta attorno, sulla minaccia del grande meccanismo che l'ingloba, anche se non particolarmente quando è volto in primo piano. Per esempio con gli occhi, con lo sguardo. Il campo lungo, in rapporto a un primo piano dello sguardo, gli serve così a *mostrare il rapporto* tra il suo corpo e l'enorme macchina, l'intera traiettoria nella quale è preso. Secondo Deleuze, insomma, la grande forma di Keaton, realizza un circuito logico attraverso il primo piano che il cinema americano fa suo a cominciare dai film di Griffith. Ma Keaton aggiunge un accento sul circuito logico, il quale corre verso un suo limite svelando l'elemento assurdo che lo pertiene, prima d'arrivare a una risoluzione.² Lo sguardo, il volto, è insomma una finestra sul mondo, uno specchio del rapporto fisico col mondo in cui la ieraticità si fa sintomo di una resistenza nei confronti del mondo, come dice Benayoun, che Deleuze impiega come riferimento ma non il segno di una rassegnata incapacità, quando l'espressione di un legame sintetico col mondo, e di un automa, di un «manichino

¹ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 78

² Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 196-205

interiore», che, come afferma sempre Benayoun, «falsamente ieratico, esprime direttamente l'attività mentale di analisi» del mondo, con cui finisce con l'identificarsi, facendo corpo unico con esso stesso. Per esempio, nel caso di *Sherlock Jr.*, operando uno sdoppiamento del corpo in un sogno cinematografico, e penetrando nelle immagini.³

L'espressione è insomma monotona senza essere una mancanza d'espressività. Si tratta piuttosto di una *tensione interiore continua*, transitano sul volto, sul quale si esprime una sorta di qualità universale che l'uomo, in quanto *everyman*, e cioè uomo qualunque, ha in sé. Un volto unico, quindi, senza la moltiplicazione di maschere di un Jerry Lewis, per esempio. E mentre Chaplin rappresenta dei personaggi, degli individui *coscienti e partecipi* di una certa condizione sociale, ossia marxisti o capitalisti – Chaplin è d'altra parte un grande bardo di questa duplice ideologia del Lavoro e del Denaro, del marxismo e del capitalismo, che dominano la modernità occidentale –, che per esempio provano il desiderio d'intrattenere relazioni coi ricchi, Keaton, rimane diversamente al di là di ogni categoria e determinazione sociale. La sua inferiorità non sarà mai *sociale*, ma semmai *tecnica*.

Quanto allo spazio disegnato da Keaton, esso è essenziale, lineare, geometrico logico, denso, semplificato, e in esso tutto è sotto controllo, tutto è chiuso. Uno spazio d'attraversamento, un universo di traiettorie di movimento, e d'azioni essenziali, dotato di straordinaria *profondità inglobante* con cui Keaton ovvia alla natura bidimensionale delle immagini cinematografiche con una prospettiva interna, impiegata tuttavia «naturalmente», in maniera non barocca, come invece si può osservare in Welles o Renoir, per rendere un rapporto logico, seppur nelle sue assurdità, tra gli individui, gli oggetti e gli spazi.

Logico e geometrico è pure il movimento del suo volto, e di tutto il corpo, centrato e lineare, assolutamente monolitico, come appunto lo spazio. Un corpo automatico che a questo spazio deve reagire, trovare una soluzione, talvolta con l'intelligenza, ma più spesso con un gesto automatico, o involontario, azione d'*innocenza spontanea*, in linee, traiettorie d'equilibrio attivo non determinate tuttavia dal di fuori, da «una determinazione superiore ed esteriore» quanto piuttosto dalla sua interiorità, dalla sua volontà, da un «auto-dinamismo», *libero* e non *fatale*, da una *forza interiore*, dice Lebel. Il quale scrive però che nel corpo di Keaton si rivelerebbe pure una sorta d'«azione del mondo».⁴ Più precisamente si può parlare allora di una coordinazione tra tale dato interiore e un qualcosa di superiore, una *forza esteriore* che l'aggancia e, assoggettandolo, lo trascina, nella quale Keaton è libero soltanto nella sua capacità di lasciare che tale forza che sta fuori di lui lo prenda e lo determini.

Non si tratta di un'azione, pertanto, del corpo di Keaton. Il corpo di Keaton non è tanto il promotore di un'azione, ma ne è viceversa l'esecutore, il tramite automatico, l'ingranaggio, nel quale si rivela appunto quanto il soggetto sia parte di un dispositivo a lui superiore. E in quanto corpo «mobile», tipico del *burlesque*, quello di Keaton è come dice Schefer, un corpo deformabile, continuamente mobilitato dal di fuori, e definito al di là della rappresentazione di una certa idea, a incarnare una certa idea. Un *cliché*, direbbe Deleuze. E' un corpo «incomprensibilmente istantaneo», il corpo di Keaton, pura presenza corporea, che si dà in una serie di corpi «inammissibili», irreali, impossibili, surreali, che rivelano tanto la sua «umanità» quanto un automatismo meccanicista non umano, ma del mondo.⁵

Nel caso di *Sherlock Jr.*, per esempio, un automatismo del mondo del sogno, legato in questo caso a quello del dispositivo cinematografico, con il ritmo del sogno e quello del cinematografo, con la mostruosità del montaggio, cui Keaton con difficol-

³ Cfr. R. Benayoun, *Lo sguardo di Buster Keaton*, Milano, Emme, 1982, pp. 175-176

⁴ Cfr. J.-P. Lebel, *Buster Keaton*, Parigi, Editions Universitaires, 1964, pp. 41-42, p. 81

⁵ Cfr. J.-L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Parigi, Cahiers du Cinéma, 1980, pp. 51-53

tà si adegua. Il dispositivo e il sogno, con il loro ritmo assoggettano il suo corpo, che si deve adeguare, adeguare dunque alla manipolazione del reale che il sogno cinematografico compie, capace com'è di far apparire reali, veritieri, degli eventi e delle presenze corporee che non lo sono, come Keaton mostra in un altro suo capolavoro, *The cameraman*.

Secondo Deleuze, Keaton, quanto Buñuel con il suo *Un chien andalou*, ha realizzato l'immagine-sogno di Bersgon, grazie alla naturale «affinità» del *burlesque* con il surrealismo e con il dadaismo. *Sherlock Jr.* è caratterizzato difatti da una serie di passaggi, di immagine in immagine, nella sequenza in cui Keaton penetra col suo corpo nel film-nel-film, non tanto con la complessità sovraccarica delle sovrimpressioni e delle disinquadrature, quanto con una sobrietà compositiva nella quale regna il «montaggio-taglio», un montaggio scandito da salti, con un «continuo sganciamento che fa sogno», e che lo fa pur con degli oggetti abituali. Il tutto in un sistema che, come dice Deleuze, completa il metodo di Keaton, che in esso vira verso la classicità hollywoodiana, e vale a dire l'attribuzione del sogno a un sognatore e l'attribuzione della «coscienza del sogno (il reale) allo spettatore».⁶

Il montaggio è insomma ciò che è più problematico, per Keaton regista e per il suo corpo nelle immagini. Il ritmo del montaggio rigetta il corpo di Keaton fuori dalle immagini del film-nel-film di *Sherlock Jr.*. Laddove, scrive Coursodon, «la resistenza del mezzo si manifesta, tecnicamente, col montaggio: il passaggio continuato da un piano a un altro piano squilibra (letteralmente) l'intruso», con il corpo di Keaton che non riesce a integrarsi nelle immagini e con il dispositivo cinematografico, per via di questa mostruosità del montaggio, il quale resta per molti versi «contrario a Keaton». Il montaggio non è di certo lo strumento cinematografico che Keaton trova più adeguato. Può impiegarlo per realizzare un effetto di sorpresa, con il salto in un piano del tutto inatteso, ma è gli è più congeniale il piano-sequenza, per *travelling* laterali che hanno anche la funzione di seguire il corpo del protagonista nelle sue traiettorie, mettendo così in movimento, nel ritmo, lo spettatore, lanciandolo lungo le stesse traiettorie, che rappresentano le linee percettive del film, e provocando così una sorta di «euforia» percettiva nel corpo stesso dello spettatore, dice Coursodon. Un'«agitazione» non solo del corpo *nelle* immagini quando, insieme, *delle* immagini medesime, con il *travelling* che fa corpo unico con la gag, accelerando allo stesso tempo il movimento del film, il quale corrisponde a un movimento più grande, quello della grande macchina, del grande dispositivo che il film descrive.⁷

In questa dinamica, viene peraltro a mancare una vera e propria gerarchia tra il corpo, la sua soggettività, e gli oggetti e gli spazi che esso incontra. E' un movimento d'*incontro* tra il corpo di Keaton e il mondo attorno a lui, e a dominare questi film è difatti il *contatto* tra corpo e materia, in una sperimentazione sensibile del reale. Con un agganciamento e assoggettamento comico del corpo del soggetto alla macchina – un elemento tanto presente nella comicità di Harlod Lloyd fino ai film quasi fantascientifici di Jacques Tati (*Mon oncle* e *Playtime*) e Blake Edwards (*Hollywood party*) –, sia essa un treno, una motocicletta, una nave, o il dispositivo cinematografico, e tra il corpo del soggetto e quel grande meccanismo automatico che è il mondo. Laddove Chaplin metaforizza continuamente retorica, Keaton è più puramente materiale, al di là di ogni categoria e posizione, in una sorta d'orgia oggettuale.⁸

La sua solitudine, poi, se essa è sì connaturata nel cinema comico (Sennet, Harold Lloyd, Max Linder, Chaplin, Tati, Jerry Lewis, Peter Sellers, Allen, ecc.), non è

⁶ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., pp. 70-72

⁷ Cfr. J.-P. Coursodon, *Buster Keaton*, Parigi, Seghers, 1973, pp. 241-251, p. 269 e seguenti

⁸ Cfr. F. Revault D'Allonnes, *L'homme burlesque du cinéma*, in J. Aumont (a cura di), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*, Parigi, Cinémathèque Française, 1995, p. 53 e seguenti

una solitudine imposta, né è motivata da un rifiuto da parte della società, ma dal fatto in sé del suo isolamento, che Keaton non intende superare, tanto meno per accedere alla ricchezza. La sua idea d'uomo, è inevitabilmente diversa da quella della cultura di Chaplin, per cui egli resta un soggetto ai margini, nelle immagini come nella sua biografia, determinandosi e operando ai margini. Non imponendo alcun discorso di matrice ideologica, né affermando alcun modello antropologico da diffondere alle masse del mondo intero, in nome di una sola idea d'uomo.

(Viareggio, novembre 2006)