

Alle origini del cinema comico: da Mack Sennett a Buster Keaton

POLVERE E CARTACCE DELLA VECCHIA AMERICA

Nelle prime farse quello che più colpisce è il paesaggio: non il mondo dei miliardari, nè quello dei cow-boys, ma una immagine di periferia, di realtà suburbana e solitaria - Le torte in faccia, la caricatura della vita e il « crollo delle dignità » - I due poli degli « anni dieci »: Charlot e Ridolini, epiletto manovale della risata

Una condizione che impone una riforma radicale

Un milione di lavoratori studenti

Gli alti costi umani e materiali della scuola serale - Un convegno a Milano - Le proposte dei comunisti e la necessità di un movimento unitario, autonomo, di massa

Il fenomeno dei lavoratori-studenti ha ormai raggiunto una dimensione numerica che si avvicina sempre più al milione di unità... circa dell'intera popolazione scolastica italiana...

nella lotta per determinare una diversa condizione. Sono noti, inoltre, i costi materiali e soprattutto umani della scuola serale: 200-300 mila lire annue per tasse nelle scuole private...

La scuola serale ebbe il suo boom agli inizi degli anni '60, in concomitanza con le allentanti previsioni dei tecnocrati della programmazione...

Tutto questo, invece, è stato assente dal convegno di Milano, almeno dalla sua parte « ufficiale », e più in generale è assente nei discorsi del governo...

Sarebbe facile, dinanzi alla mancanza di risposte, parlare di una fuga in avanti; basti pensare alle gravi carenze della scuola dell'obbligo e alla mancata riforma della secondaria superiore...

Partendo dalla premessa che la rigidità delle strutture scolastiche professionali impedisce un pronto adeguamento alle modifiche della produzione e del mercato...

Impatto, però, con un mercato del lavoro che non offrisse sbocchi adeguati al maggior livello culturale e professionale acquisito; la critica alla oggettività della organizzazione del lavoro propagandata dal padrone come risultato della scienza...

Parlare di « politica del libro » (come si è fatto in un precedente articolo) è evidentemente un modo riduttivo di impostare il problema della diffusione della cultura italiana in senso democratico...

Nelle commiche più vecchie del cinema, nei primitivi francesi e americani, nelle farse marca Keystone almeno fino alla rivelazione di Chaplin — e spesso anche dopo — quello che più ci ha colpito è continuata a colpirci non è né l'attore, molte volte mediocre, né la situazione. È piuttosto il paesaggio...



Mack Sennett interpreta se stesso e prende in giro la Metro Goldwyn Mayer in « Il ragazzo di Hollywood » (1924)

Tragedia e commedia

È la prima scoperta del mondo attraverso il cinema. Non l'America dei miliardari né quella dei cowboys, entrambe subito soggette a sofisticazione, a truccatura. Bensì il segno della immensa distanza intermedia, un deposito e un'anticamera di proporzioni gigantesche: terra di cartacce, di gatti, di bazar e di deserto, come l'ha cantata Hart Crane...

La nuova tecnica espressiva è mimica, soggettistica senza precedenti. Aiutano le scene accelerate, rallentate, sovrapposte. È sensazione massima, esce dalla lenza cruda del giorno il clown senza più maschera, o con maschera « visibile »...

Il fondamento della primissima scuola comica sono tre: la rapidità frenetica, la realtà suburbana e metropolitana come fonte di gags altrimenti impossibili, la solitudine (comica, eroica, eroicomico, drammatica) dei protagonisti. Nell'uragano delle peripezie il personaggio principale non ha amici. Certo sono farse affollatissime, vanno in gruppo le Bellezze al Bagno e i poliziotti; ma quando l'inseguimento si scatena, corrono tutti dietro a uno solo.

L'uomo che organizza la metamorfosi della cultura dal palcoscenico al plein air, ne moltiplica le trovate e fa nascere Charlot, si chiama Mack Sennett. È stato saltimbanco, cattivo cantante d'opera e comparsa di Griffith. Sarà in seguito regista senza genialità e teorico cinematografico abbastanza ingenuo; ma per un decennio, tra il 1912 e il 1922, anima come super-vero, produttore, inventore fertissimo la migliore corrente comica americana...

origine da un lavoro da orologeria. Tempi esattissimi, equilibrati al millesimo di secondo. Max Linder L'arguzia sennettiana era candida, ma sapeva farsi anche appuntata, defamante. Certo è servita ad attori importanti per maturarsi. Chaplin esce presto dal clan di Sennett, ma non tace il debito di esperienza che ne ha tratto. Giova dire comunque che, analogamente a quanto avveniva allora negli Stati Uniti in molti campi, i pionieri stavano entrando svelatamente nei panni dei plutocrati e Sennett non fa eccezione alla regola. Nel 1924 è particolarmente indicativo un film. Il ragazzo di Hollywood (presentato anche dalla nostra T.V. nella fascia meridiana del sabato, dove si possono reperire ogni tanto campioni interessanti), da lui realizzato a gloria di se stesso. È un pretesto per reclamizzare gli studi Sennett dell'epoca e gli attori che tiene sotto contratto. Si vede Sennett, imperturbabile « padrone » al centro d'una ridda di scalmanati, con un leone vivo sulla scrivania; lo sberleffo alla Metro Goldwyn Mayer è evidente.

Su Chaplin non abbiamo niente da aggiungere, né ci corre l'obbligo di riportarlo alla memoria del lettore. È vicino a tutti noi da quasi sessant'anni (ha esordito sullo schermo nel 1913). Scriviamo un attimo di lui parlando di un altro comico antico, il solo che sul piano della recitazione Chaplin abbia riconosciuto come maestro. È il francese Max Linder e milita nel cinema fin dal 1905. In apparenza nulla di più dissimile tra lui e Charlot. Linder è un gaudente senza pensieri, agghindato ed elegante; Charlot è quale la miseria e l'indigenza lo vogliono, afferrato e rifiutato da cento miserie, vagabondo d'autostrada, addosso ai muri di mattoni dell'America. Ma al secondo sguardo già l'abisso tra i due diventa meno profondo. Linder è un uomo non brutto e non insolito, piacente, ma non un vero ricco o un viveur autentico. Vorrebbe esserlo, ma tutta la sua condotta da un film all'altro resta quella di uno zerbino di seconda schiera, di un poveraccio che difende la propria dignità. Nel mondo che si è scelto Max Linder sta scomodo come Charlot sotto

parco dei ponti. Per rimanere dove commettere di continuo una battaglia di cortesia e di vanità, spesso vialmente caricaturale. Le situazioni buffe, goffe, rovinose in cui è travolto ricevono maggior rilievo dalla sua preoccupata rigidità che s'incrina sempre e non si spezza mai. Certamente lo spunto d'ogni avventura è in Linder il caos, non un atto sociale come in Chaplin: si può tuttavia pensare che proprio la componente « tutta della dignità » sia quella che meglio accomuna i due attori. Una dignità avvertita come qualcosa di non rinnegabile, da costruire pezzo per pezzo a dispetto d'ogni scherzo di fortuna per poi restarvi ostinatamente fedele.

Ma c'è a proposito di Chaplin un'altra precisazione da fare su un aggancio molto recente e molto televisivo. Avrete veduto anche voi, in apertura del ciclo su Buster Keaton, un Mario Soldati agitato come un derisivo slanciarsi alla esaltazione di Keaton usando come argomento la minimizzazione di Chaplin. La bravura di Buster non si discute, anzi in quella occasione sarebbe stata da analizzare sarebbe stata da analizzare più a fondo. Ma con sommaria da imbastire — « tu lo dico qui lo mago » — Soldati ha creduto di spazzar via Chaplin proclamando che il suo non è nemmeno vero cinema, perché avrebbe potuto essere realizzato allo stesso modo sulle scene di un teatro.

Fin dal 1914 Chaplin, nel suo secondo film (s'intitola « Charlot si distingue ») appariva come presenza di disturbo in un documentario sulle corse automobilistiche di Venice, fondendo alla viva realtà il casacco di uno sguardo staccato e malizioso e inserendosi inesorabilmente in una geografia americana impossibile a ricuperarsi se non attraverso l'obiettivo. E la lunga strada finale su cui si incammina ogni volta il suo Vagabondo, con quale simbolo lo potremmo immaginare raccontata in teatro, in questa « aria chiusa » acquisterebbe la stessa dimensione disperata? In che forma se non in un cinema da lui stesso inventato Chaplin avrebbe potuto darci, ad esempio, il finale di « Il pellegrino »? O, per intero, « Charlot soldato » che al confronto di « Il generale Keaton » militarista e antimilitarista, nelle parole di Mario Soldati, ha il torto di essere soltanto antimilitarista?

Le avventure impossibili

Quando a Sennett-Ridolini spendere una parola per questo epiletto manovale della risata può essere ancora piacevole. Ridolini correva e fuggiva senza pretesto purchessia. Non tanto perché facilitate e canonizzate lo inseguivano interminabilmente ma perché, si direbbe, era forgiato lui stesso nella materia del proiettile di schioppo e della palla di cannone. Non era umano, dunque era invulnerabile. Usciva dal nembro di dinamite e di petrolio solo per passare ad altre fughe. « I suoi film » scriveva Aldo Buzzati « non raccontano le sue avventure come quelli di Charlot o di Buster Keaton; sono delle macchine per far ridere, che l'operato Ridolini, vestito suole di cuoio di tutto il lavoro comico, mette e poi mantiene in moto veloce fino alla fine. Dopo di che (si può pensare) ... tornava a casa a leggere il giornale, senza preoccuparsi d'altro fino al giorno dopo ».

Ma il fulmine può avere abitudini domestiche? Per nostro conto solo un altro personaggio cinematografico gli somigliava, e non era né un uomo né un carattere, ma un ideogramma senza sosta, in bianco e nero come lui: il Mickey Mouse delle origini. Sennet aveva lavorato come disegnatore di fumetti comici a New York prima di entrare nel cinema. Che sia stata quella la sua prima ispirazione, la sua prima scuola di avventure impossibili? Eternamente la stessa ridda, la stessa festa. Vorremmo dire lo stesso balletto. Certi svicolamenti, certi saltavaghi in extremis, certi dondoli sul precipizio fanno davvero pensare a un balletto impazzito, a un Pierrot traballante e senz'anima. Ma sono commozioni che vengono dopo, languori di cineteca. Giustamente Ridolini avrebbe potuto riproporci a faccia franca come Mack Sennett: « Mai visto un balletto in vita mia ».

Tino Ranieri

E' POSSIBILE UNA « POLITICA DEL LIBRO » ? IL PUBBLICO IGNORATO

Fondamentale, per una modifica dell'attuale situazione che vede largamente predominanti le scelte dell'industria editoriale, il rapporto con i giovani e la scuola - Primi passi da compiere verso la democratizzazione delle strutture produttive e distributive e verso la riduzione dei prezzi

Parlare di « politica del libro » (come si è fatto in un precedente articolo) è evidentemente un modo riduttivo di impostare il problema della diffusione della cultura italiana in senso democratico; perché privilegiare il libro su altre forme d'espressione quali il cinema, il teatro, la musica, gli spettacoli radio-televisivi? Ragioni obiettive non ve ne sono; il solo fatto di anteporre la problematica del « libro » alle altre, può autorizzare il sospetto che si attribuisca a questo particolare prodotto dell'industria culturale un significato di carattere aristocratico, in aperto contrasto con la dimensione popolare che la cultura deve avere per mantenere validi i propri contenuti. E poi: di quale specie di libro stiamo parlando? Di saggiatura, di poesia, di narrativa? Volendo limitarci alla narrativa, ci troveremo già costretti a compiere una ulteriore distinzione fra romanzo e libro di racconti, essendo noto che la novellistica gode in Italia (e forse non solo da noi), di un credito di gran lunga inferiore al romanzo. I libri accolgono malvolentieri i volumi di racconti se non sono scritti da autori noti (e forse non basta ancora); il pubblico non li compra; quindi gli editori li respingono.

Si tratta evidentemente anche qui di un condizionamento di mercato, ma poiché nulla viene fatto per sbloccarlo, la conseguenza è che gli scrittori preferiscono astenersi dai complotti, e se hanno un'idea anche fragile, semmai, la dilatano fino a farle raggiungere la dimensione indispensabile allo « smercio ». Sarebbe interessante compiere un'analisi critica su romanzi italiani divenuti tali solo per un processo di enfatizzazione volontaria. Si vedrebbe allora come la pubblicità (in questo caso non rivolta ai libri sin goli ma ai generi letterari), in fluisca anche sullo stesso rigore compositivo che dovrebbe essere alla base di ogni seria produzione artistica.

Ogni forma di espressione ha ancora, oltre i suoi canali specifici di irradiazione, i propri nuclei di potere economico e politico. Le proprie « istituzioni », il proprio particolare « malcostume » da difendere: sia che si parli di Rai, T.V., di teatro, di musica. Se unico può essere il discorso politico-culturale da svolgere, ci si trova comunque costretti a diversificarlo nelle linee di attacco. Ci si dovrà quindi accontentare inizialmente di andare alla ricerca di qualche punto di contatto fra le modalità di pubblicazione di questa o di quella branca culturale?

In tal caso, un elemento di riflessione sulla problematica del libro potrebbe essere offerto dai progetti di riforma del festival veneziano del cinema, dopo le esplosioni contestative del '68, che condussero all'abolizione del Leone d'oro. Per la letteratura qualcosa di analogo venne tentato con la trasformazione del Premio Chiambiano, da cui non uscivano né vinti né vincitori, ma un discorso critico sui libri presentati, in grado di informare il pubblico sul significato delle singole opere. Il problema del rapporto con il pubblico resta in ogni caso centrale.

È inevitabile pensare il primo luogo al « pubblico » delle scuole, rigorosamente all'oscuro di quanto avviene ogni anno nel settore dell'editoria. Gli studenti ricevono soltanto casualmente notizia dei libri che vengono pubblicati; e siccome le leggi del mercato predominano, i libri di cui « sanno », sono giocoforza i libri più venduti o premati. Il tradizionale « addio per l'attualità » che affiora e ancora affligge la scuola italiana, troverebbe un efficace ostacolo in un mezzo, tutto da idearsi nelle sue strutture, atto ad informare con tempestività, quel particolare pubblico; gli scrittori non avrebbero più la sconcertante sensazione di poterlo raggiungere soltanto attraverso il proprio, tardivo inserimento nelle « antologie », o attraverso il « gusto » degli insegnanti; e la cultura troverebbe un concreto stimolo ad aktualizarsi a propria volta, avvertendone dalla base la sollecitazione.

Un collegamento diretto, o efficacemente mediato o imposto, fra l'editoria ed il pubblico delle scuole, comporterebbe come conseguenza una revisione dei prezzi, sempre altissimi. I libri economici, si sa, sono libri già passati attraverso un processo selettivo secondo i modi tradizionali, e di per se stessi non rappresentano altro che una ripetizione di un « successo » già ottenuto in vesti più suntuose. Il filtro selettivo rimane sempre il pubblico borghese

EDITORI RIUNITI CANDELORO, Il movimento cattolico in Italia Universale pp. 570. L. 1.500 La storia delle organizzazioni cattoliche in Italia dal Risorgimento in crollo del fascismo. AA. VV., Dossier sul neofascismo Il Punto pp. 160. L. 900 La documentazione completa tra organizzazioni neofasciste e ambienti industriali a Bologna.

Dall'8 luglio a Pesaro mostra di Ceroli L'Amministrazione Provinciale, il Comune e l'Azienda Autonoma di Soggiorno di Pesaro organizzano, per il periodo 8 luglio - 20 settembre 1972 una mostra di Mario Ceroli. Mario Ceroli è nato a Castelfranco (Chieti) nel 1928. Nel 1962 cominciò la sua ricerca di sculture. Realizzò successivamente le scenografie per il « Riccardo III », per « Orgia » di Pier Paolo Pasolini allo stabile di Torino, per il « Candeloro » di Giordano Bruno al Festival del Teatro alla Biennale di Venezia e per il film « Addio fratello crudele » di Patroni Griffi. Ha preso parte, negli ultimi tempi, alla Quadriennale di Zurigo, alla Biennale di Venezia, alla Biennale di Parigi e alle rassegne di Graz, Pittsburgh, San Marino, Tokio, Darmstadt.