

Spettacoli Cultura

Charlot e Topolino: protagonisti dei due brani da noi liberamente scelti dal libro «Al cinema» di Giacomo DeBenedetti curato da Lino Micciché che ha il Marsilio si appresta a mandare in libreria. Nell'ovale Giacomo DeBenedetti



Mettete Chaplin sul divano di Sigmund Freud e vedrete la Grande Guerra

I divi del muto, i film americani, il cinema come cultura di massa: Giacomo DeBenedetti cominciò fin dagli anni Venti a scoprire e a studiare la nuova arte del Novecento. Marsilio pubblicherà a giorni questi suoi scritti inediti, ne anticipiamo alcuni brani

Topolino e Charlot!

Mickey Mouse inventò il sonoro (ed era anche meglio di Clark Gable)

di GIACOMO DEBENEDETTI

UNA VOLTA, in treno, succedevano le avventure di viaggio. Oggi, in treno, come dappertutto, si parla di cinematografo. massiccio, quando si voglia celare l'aria con una bella ignota. L'ignota quella volta era una francesina, e il discorso si volò rapidamente sui divi e sulle stars. Chi era l'attore prediletto? Chaplin o Frolich, Clark Gable o John Gilbert o Olive Brook? E del francese? Chi? Préjean? Chi? «Notre plus grand acteur c'est Miké?». Miké? — guardavo con spavento l'ingenua provinciale di Digione che fondava le mie fatue arie di competenza. Del più grande attore, francese si intende, io ignoravo dunque, non pur la figura, ma perfino il nome. «Mals quel film a-t-on tourné avec cet acteur là?». Voyons, voyons... écoutez... mais, savez, Miké c'est une petite souris. Capitot!

Si, Miké è veramente il più grande attore: e diciamo di più, il più grande attore di film sonoro, se così posso dirlo. Vedete come questa... Vedete come siamo bravi! Alle immagini dello schermo non mancava che la parola — e noi, questa parola, gliel'abbiamo data. Le figure del film, in una soluzione pura del problema sonoro, non parlano ma danno l'illusione del parlato. Il privilegio di Topolino non consiste soltanto nella sua fantasmagorica incolumità per cui superi fantasmagorici e malati di cuore. Potenza di cinema, la ragazza che portava un bambino per mano, dopo lo spettacolo, si fermava sugli usci e entrava nelle botteghe per dire: «Quando lei, che ha freddo, si soffre sulle mani, ci credete?», si sente il respiro.



psicologia: scaltro venditore di «hot dogs», o avido divoratore di focaccine, innamorato della sua topolina, e paladino di lei contro le insidie dei mostri più paurosi e bizzarri, Topolino è un essere che si impara cartatamente, schiacciando nelle sue dimensioni, le apparenze di questo mondo, per imitarne le apparenze delle concitazioni causali e verificarsi in maniera inaudita, evasiva e meravigliosa le leggi. Che cos'è la musica di Topolino? È il suo completamento, la sua integrazione dimensionale. Topolino ha due dimensioni spaziali: i miracoli ch'egli compie, invece che i miracoli sarebbero trucchi. Se Topolino avesse un corpo vero, naturalistico, la sua non sarebbe più una farsa, diventerebbe illusionismo da giocoliere. Ebbene, la musica, annettendogli una terza dimensione, gliela contraria — anzi che nello spazio — nel tempo. La musica — lasciatemi dire ancora una volta — è l'onomatopea di questo tempo. Onomatopea di un fatto essenziale-



mente ideale e psicologico, quindi onomatopea idealizzata lirica. Quando Topolino rotola per le terre e precipita per gli spazi, la sirena sovraccata che lo accompagna nel suo volo, è precisamente il tempo della caduta, la contrazione sensoria dell'essere fisico che cade, diventa turfo e brivido sonoro. Ma prendiamo un qualunque episodio sonoro di Topolino: supponiamo una sua corsa che diventa suono mediante una trascrizione per orchestra jazz del finale della sinfonia del Guglielmo Tell. Quella musica è divenuta tutta ritmo, ritmo deformato anche, a disegnare il tempo della corsa di Topolino. Onomatopea dunque. E quando Topolino grida con la sua vocetta, poco importante le parole che dice: basta l'onomatopea, l'accento, l'inflessione. (...) Ma, badiamo, il valore dimostrativo di Topolino come attore sonoro consiste proprio in questo: che egli è un carattere specifico della nuova scoperta tecnica ed esaltando in chiarezza e coerenza palmari, quasi dimostrative. Da allora in poi le poche rinfanti comparse non hanno fatto più primavera. L'unico tentativo preciso ed autorevole di appurare un suono del film sonoro mi pare che si trovi nel saggio del Pudovkin, testé apparso in traduzione italiana. L'idea dell'asincronismo, del contrappunto tra suono e visivo considerati veramente quali due linee svolgentesi simultaneamente per orizzontale, e non come un succedersi di amalgami verticali.

Il primo italiano che capì il cinema

STORIE, cronache e antiche memorie incitano che all'inizio degli anni Trenta, nelle cittadine di provincia, nelle sale di proiezione sparivano cartelli con scritte di questo tenore: «Parlate di questo tenore». A volte, dandosi il caso, «La pellicola non è consigliabile alle persone impressionabili e malati di cuore». Potenza di cinema. La ragazza che portava un bambino per mano, dopo lo spettacolo, si fermava sugli usci e entrava nelle botteghe per dire: «Quando lei, che ha freddo, si soffre sulle mani, ci credete?», si sente il respiro.

forte sotto lo schermo. Piansi con qualche tara (uno aveva il miglio della mano destra anchilosato) e musicisti col melodramma in puro stile verdiano o verista nel cassetto sospiravano le glorie perdute ancor prima di averle ottenute, concedendosi intanto al mestiere domenicale di pianista nel buio di un cinema. Uno di questi, per non cedere del tutto e per conservare agli occhi degli ignoranti stile e compostezza, era un certo Lino Micciché, che aveva un'oca al guinzaglio.

La conversione al cinema fu difficile, e più difficile fu capire che il cinema era un'arte autonoma, ancor più difficile fu poi affermare che il cinema non continuava il romanzo del diciannovesimo e che la musica non era un semplice accompagnamento. Se gli uomini che ebbero in sorte di assistere all'affermarsi del cinema come arte (Marsilio editore, pagg. 303, lire 18.000). E ha ragione lui, nel saggio introduttivo, quando afferma che DeBenedetti ebbe un'esplicita co-

scienza teorica del cinema, e lo dimostra quando parla del passaggio dal film al cinema e dal melodramma al cinema. Poi la generazione di DeBenedetti, alla quale toccò di assistere alla trasformazione del cinema in spettacolo di massa, la conversione fu difficile proprio per lo sdegno distacco degli intellettuali dalle arti popolari, come appunto, il melodramma. Sicché, la loro conversione avvenne quando le masse si erano già convertite. Cioè, nonostante, il cinema divenne «il luogo d'incontro degli intellettuali con la massa». Ma perché furono gli intellettuali che accettarono questo luogo e questo incontro? Poiché. Correvano gli anni Venti. Per riflettere su questo in-

Toccò anche a lui la Corte riservata ad alcuni scrittori italiani, che poi egli scelse ed elesse, di svolgere qui (DeBenedetti avrebbe detto in solitudine, in provincia) la stessa ricerca che i grandi maestri svolgevano nel cuore d'Europa. Nel suo caso, e bisognerebbe continuare a dirlo e a dirlo, i nomi che affiorano (non si fanno paragoni) si parla di tempestività e di genialità nella ricerca dei campi d'indagine sono quelli di Lukás, di un Adorno, di un Benjamin. Egli capì subito che il cinema, nato dalla scienza e presto catturato dall'industria, non era cosa da farsa delle meraviglie a prezzi popolari. Capi che l'opera cinematografica non aveva niente a che fare, nonostante tutti i pareri in contrario, con il naturalismo, del quale pareva figlia diretta e legittima. E «realismo

ingenuo ed elementare» fu quello che consigliò di applicare la parola all'immagine cinematografica. Il problema era un altro, e consisteva nel passare, con il sonoro, da uno spazio narrativo a uno spazio lirico, nel tradimento di un'occasione di tutte le occasioni possibili: in una onomatopea universale. Il sonoro era appena nato, e già DeBenedetti condanna-va quel residuo naturalismo e, insieme, quel mlope conservatorismo che continuava la musica nel ruolo secondario di accompagnamento come ai tempi del pianoforte e del muto. La musica, sì, ma autonoma, fittizi più complice. La vittoria di Topolino si delinea con soddisfazione del critico: «Quando Topolino rotola per le terre e precipita per gli spazi, la sirena sovraccata che lo accompagna nel suo volo, è precisamente il tempo della caduta, la contrazione sen-

non fare meraviglia che DeBenedetti trasferisca il suo ragionamento intorno al «parlato» e al «sonoro» all'«asincronismo» di Pudovkin. Di suo aggiunge un geniale «di più»: «Così tra la teoria dell'asincronismo e del contrappunto bandita dal Pudovkin e la pratica del sincronismo materiale e naturalistico inavalsi presso i soliti produttori di film, proponerò — in linea generale — una concezione del sonoro come scatenamento immediato — dionisiaco, direbbe Nietzsche — del movimento che anima il fotografico». Non fa meraviglia che DeBenedetti trasferisca il suo ragionamento intorno al «parlato» e al «sonoro» all'«asincronismo» di Pudovkin. Di suo aggiunge un geniale «di più»: «Così tra la teoria dell'asincronismo e del contrappunto bandita dal Pudovkin e la pratica del sincronismo materiale e naturalistico inavalsi presso i soliti produttori di film, proponerò — in linea generale — una concezione del sonoro come scatenamento immediato — dionisiaco, direbbe Nietzsche — del movimento che anima il fotografico».

NON È un caso che il cosiddetto «complesso di inferiorità» sia stato scoperto e descritto dal prof. Sigmund Freud, israelita di Vienna. Tutti i moti, tutte le reazioni dell'anima possono dividersi in materia di poesia: la volontà di potenza come il complesso di inferiorità. Di quest'ultimo Charlot è l'eroe, Chaplin il poeta. Le labbra fini e sottili di Charlot hanno quella dolcezza umana, che è come un raggio sul pianto. Gli occhi riscattano in una luce umida e amica il volto di «quello che prende gli schiaffi». Egli cammina, sì, eretto, ma su piedi divaricati, strascinati come portassero il peso rinunciatario d'un corpo millenario, questa angoscia della persecuzione radicatasi come terrore degli uomini, del mondo, della natura medesima? Si direbbe che anche la fortuna, quando lo coglie, sia una manovra del caso e gli crudi addosso come una beffa. Non gli vale il terrore e la tenace fede nella giustizia e nella bontà: a scorgerne in concreto i segni, barcolla quasi ricevesse un pugno in pieno petto.

Perché questo tipo psicologico, più o meno frainteso nelle «comiche» dell'anteguerra, dove già le sue principali caratteristiche erano esposte e declinate, diventa poi personaggio popolare, fratello di tutti, provvisorio e specchio dell'anima comune? Badiamo che a Chaplin è riuscita la parabola in cui aveva trionfato Molière: l'attore popolare che matura e arricchisce la propria materia, farsesca e tradizionale, fino alla grande poesia comica. Ora questo è stato tentato da quasi tutti gli attori della stessa origine (un Petrolini, un Viviani, per fare degli esempi pressoché) ma senza giungere a creare, sotto le sembianze e le contorsioni della commedia, una nuova obblio tragica al mondo. Perché, invece, Chaplin vi è arrivato? Perché la sua ispirazione coincide con lo stato d'animo diffuso nel dopoguerra. La tragedia aveva segnato la fine di un certo feudalesimo dell'individuo borghese, sovrano nella propria casa, nella propria azienda, nella propria città, nella propria classe, nel proprio stato. La strage aveva rimesso l'uomo di fronte alla sua precarietà. Tornato dalla trincea, egli si sentì smarrito ed esule tra le masse che assumevano una nuova coscienza e una funzione nuova. Quindi il senso d'un paradiso perduto, di una caduta irrimediabile dal mondo euforico e nevrotico del secolo scorso. Ricerca di un rifugio, della casa tra la bufera. Fosse pure l'incredibile e minacciosa capanna della «Febbre dell'oro»: quella libratà sull'abisso, fra la tempesta.

Quest'angoscia trovò, allora, innumerevoli poeti. E di quegli anni, per tutta l'Europa, il postumo e contagioso successo del personaggio «inadattato» di Cecov e, in Italia, il riconoscimento di un vecchio romanziere, Italo Svevo, cui l'ammalato intorno a un protagonista del genere, erano rimasti fino allora senza eco. Di questo personaggio-incubo, di questo parente povero, Chaplin trova l'espressione definitiva: la più plastica e la più celebre. Si sa che Chaplin viene dal «music-hall». Ma è essenziale che, malgrado tutto, egli abbia salvato la forma esteriore dell'eccellenza dei propri mezzi mimici. Anzi, sottolinea una volta di più la geniale espansività della grande arte, che può diventare popolare senza perdere nulla della propria altezza. Così, per esempio, i melodrammi di Verdi, a traverso l'apparente facilità della melodia, arrivano a identificare i sentimenti segreti della vita amorosa. Il lazzo non è che l'intermediario tra Chaplin e il pubblico. La pantomima: il salvacoda che permette alla sua tragedia di giungere alle profondità più pudiche e dolenti. Si capisce come un'espressione così ricca non abbia più bisogno della parola. D'altronde, un dialogo per i film di Chaplin dovrebbe essere scritto da uno Shakespeare o da un Molière. Se volessimo divertirci con le ipotesi, un Bernard Shaw sarebbe già troppo prosaistico, polemico e ragionato.

Si arriva al prodigio di una commedia che rimuove il senso universale della compassione. Rifiorisce nel più insospettato dei luoghi la comunione del dolore umano. È tuttavia la forza di Chaplin come scrittore che si rivela con più evidenza che poi la scienza ha dichiarato: il lazzo è un'astuzia dell'incoscio, una forma di difesa per eludere quegli atti, che la parte più cieca dell'essere vorrebbe compiere. Ricacciati dall'inibizione, — specie di censura dell'anima, — quegli atti si cercano un'altra uscita. Sono rissapate, per esempio, le disavventure della vita amorosa e coniugale di Chaplin, le conseguenze senza dubbio di qualche incoscia inibizione. Ma Chaplin ha una maschera in cui ripiama idealmente la propria autobiografia, e alla quale affida i suoi lazzi. Ci domandiamo ora: il clima attuale, di travolgenti energie e ideologie collettive, è ancora così propizio ad una poesia di questo tipo, romantica ed anarchica, che è quella di Charlot? Egli è un eroe romantico, sempre più sperduto in mezzo ad un mondo che non vuol più saperne di nostalgici ritorni dell'individuo. La solitudine e la malinconia, di cui le sue opere erano infuse, oggi possono anche parer presagi. Non conosciamo «Tempi moderni», ma dalle anticipazioni è lecito per il supporto che si tratti di un supremo tentativo di ripescare il senso di un'epoca, la satira patetica, un dominio che sfugge. Uno dei maestri della grande critica europea, Francesco De Sanctis, negava valore alla prosa di Giacomo Leopardi, argomentando che risultava inadeguata ai «tempi del telegrafo e del vapore». Donde può anche sorgere un capzioso malinteso, che varrà a metterci sull'avviso. Non oseremo, dunque, contestare a Chaplin il diritto di ricattare il suo tempo, di ricattare da masse e intellettuali la poesia contrita e fallimentare dell'individuo e dell'«inettitudine». E peraltro quella poesia, protratta di là dal suo clima, rischia di vivere sentimentamente di soli ricordi, stilisticamente di sole trovate e virtuosismi. Il sospetto è lecito. (1936)

Ottavio Cecchi