



Fatty Arbuckle e Buster Keaton in una delle comiche girate insieme

Fatty Arbuckle protagonista delle Giornate del cinema muto Il ciccone che piaceva alle donne

«Mostro» comico sullo schermo, il geniale attore divenne nel 1921 anche un «mostro» vero, da esorcizzare: aveva ucciso o fu una montatura?

Era grasso, sì. Era talmente grasso (ovvero *fat*) che il suo nome d'arte era Fatty, ed era talmente grasso da fare paura. Orson Welles, Amin Dada e l'Ubu di Jarry ci hanno insegnato che la pinguedine può creare mostri. E Fatty, mostro comico sullo schermo, divenne nel 1921 anche il «mostro» da esorcizzare per l'opinione pubblica americana. Aveva 34 anni e divenne il «divo assassino».

DAL NOSTRO INVIATO
ALBERTO CRESPI

PORDENONE. Anni dopo, David Yallop ha ricostruito il «caso Fatty» in un libro, *Quel giorno smettiamo di ridere*, che ora esce anche in Italia (editore Pirelli, Napoli). Il tutto in concomitanza con l'omaggio a Fatty organizzato dalle Giornate del cinema muto di Pordenone, e con il centenario della nascita (1887, in un angolo sperduto e polveroso del Kansas) di questo geniale attore-regista che lavorò con i migliori dimostrandosi, qua e là, migliore di loro. Fu scoperto da Mack Sennett, fu partner di

Charlie Chaplin e Mabel Normand, scoprì a sua volta Buster Keaton che dichiarava «di aver imparato da Fatty tutto ciò che so della regia di un film».

Nel 1921 era miliardario, al vertice della fama. Si recò a un party a San Francisco. A quel party c'era anche una giovane attrice, Virginia Rappe, che fu trovata morta (e orribilmente violentata) in una stanza. Fu accusato Fatty. Al terzo processo fu assolto. Yallop, nel suo volume, riesce a dimostrare che la sua iniziale colpevolezza era una

montatura. Eppure, come scrive Petr Kral nell'omaggio a Fatty pubblicato sull'ultimo numero della rivista *Griffithiana*, come si può negare che «l'accusa per l'omicidio di Virginia Rappe costituisce una semplice proiezione sull'attore dei fantasmi che egli ha ispirato al suo pubblico? In poche parole, il personaggio Fatty era un mostro. Come dimostrare, in epoca di grande confusione di linguaggio e di immagini, che l'uomo Roscoe Arbuckle (si, diciamo finalmente il suo vero nome) non lo era affatto? Ma stiamo parlando di un comico, direte voi. Che c'entrano mostrosità, omicidi, attrici stroncate sulla via della gloria? C'entrano. E non solo perché stiamo parlando della Hollywood dei ruggenti anni Venti della permessività sessuale, del party a suon di whisky clandestino. Anzi. Lasciamo pure da parte la cronaca nera. Limitiamoci al cinema. I mostri non spariranno.

Roscoe «Fatty» Arbuckle, dicevamo all'inizio, era grasso. La sua mole è importante, per due motivi. Perché era l'unico protagonista in un cinema che relegava i grassoni a ruoli di spalla (negli anni Dieci la cosa valeva, ad esempio, anche per Oliver Hardy, che sarebbe diventato un divo solo al confine tra muto e sonoro). E perché la

suu sfericità è essenziale per la sua comicità. Il comico è pulsione istintiva, prurito primordiale, fisicità. Ma sullo schermo il comico è anche geometria, arte dello spazio, e questo nessuno l'ha mai dimostrato meglio di Buster Keaton, allievo di Fatty. Keaton è geometria allo stato puro, lineare come un quadro di Mondrian. Nei film realizzati in coppia, Fatty irrompe nel mondo di Keaton con la forza e la volgarità di un uomopalla disegnato da Bosch. È la sfera che si contrappone alla linea retta. Ed è la carnalità che devasta l'intelletto.

The Garage, in cui i due compari gesticolano l'autorimessa del titolo, è un vero e proprio trattato di filosofia. Fatty combina cose orrende: si impiastrietta d'olio, distrugge automobili e clienti, dà fuoco alla città. Buster sembra osservare perplesso. Si muove in altri cieli. In una sequenza rimane in mutande. Nessun problema: ritaglia un gonnellino scozzese da un manifesto e lo trasforma in abito. Ma il kilt lo copre solo sul davanti, e Fatty gli si piazza dietro, camminando in sincronia con lui, e coprendogli il sedere. Da un lato c'è uno spirito olimpico, sovrumano, dall'altro l'immersione brutta nella materia.

Fatty è pancia, faccione, occhioni, sedere. Si abbuffa con i cibi più immondi. Fa spesso il cuoco, o il macellaio. Insidia le donne. E nonostante la mole e la laidezza (questo è il suo grande paradosso) ha, con le donne, un successo strepitoso. In *Leap Year* (che, del '21, è già un Fatty «tardo», diretto da James Cruze con uno stile lieve che fa pensare a Lubitsch) sono addirittura quattro le fanciulle che tramano di sposarlo. Spesso si traveste da donna, e in vesti muliebri tocca i vertici dell'oscenità più sfrontata. Diventa una donna enorme, aggressiva, esuberante: un vero incubo. Eppure, in fondo, è un bambino. Come in *The Little Teacher* del '15, dove lui e Mack Sennett sono due alunni un po' cresciuti e Mabel Normand la maestra. Che senza dire camicie per tenerli a bada.

Fatty, sullo schermo, si prende un sacco di soddisfazioni. In ultima analisi è un vincente. Perché è l'incarnazione più alta di un egoismo cosmico. Come scrive Francesco Ballo sempre in *Griffithiana*, il suo edonismo è quello di soddisfare le proprie voglie; una specie di ritorno all'inconscio infantile del pretendere senza dare.

Era un comico modernissimo, un attore capace di mescolare le gag più carnali e le trovate più surreali. In *Out West* e in *A Deserter Hero* organizza (nel primo, insieme a Keaton) una sublime parodia

del western, millenni prima di Mel Brooks. In *Gasoline Gus* usa la moto solo per attraversare la strada e andare dalla sua bella, come poi avrebbe fatto Keaton in *Navigators*. E in *Rough House* la danzare due panini in cui ha infilzato due forchette, anticipando di anni una gag geniale che Chaplin, in *La febbre dell'oro*, avrebbe trasformato in poesia.

Con Buster Keaton formava la coppia comica più strabillante mai vista su uno schermo. Il grasso e il magro, Don Chisciotte e Sancio Panza. I primi, nel cinema, ma non gli ultimi. Dieci anni più tardi, mentre Fatty tentava di riciclarsi nel cinema sonoro in film (visti qui a Pordenone) graziosi ma modesti, Oliver Hardy e Stan Laurel ci riprovavano, toccando anch'essi i cieli del genio ma lasciando al ciccone della coppia quella funzione «perdente» che Fatty sapeva superare con ammirevole faccia di bronzo. Oltre sessant'anni dopo un altro grassone strafottente avrebbe fatto comunella con un magro per sfidare, in maniera radicale, ogni legge fisica e morale. John Belushi e Dan Aykroyd, i Blues Brothers, toccano anch'essi i cieli del genio ma lasciando un party maledetto o una morte inconfessabile sulla propria via verso la rivoluzione.

«Creativi» a Barcellona

STEFANIA SCATENI

Se al giorno d'oggi si è giovani «per forza» e artisti per necessità, si può ancora sperare di non diventare materia di studio per antropologi e sociologi, ma proporsi come creatori di prodotti d'avanguardia e fenomeni d'innovazione. In questo senso si è sempre mosso il progetto dell'Archi Kids nato con il nome di «Tendencias» nel 1984 a Barcellona, e cresciuto in seguito alla «Biennale delle produzioni culturali giovanili dell'Europa mediterranea». Alla sua terza edizione, la Biennale ritorna a Barcellona, dal 9 al 18 ottobre, con la partecipazione di 600 artisti selezionati in 12 campi (musica, teatro, danza, moda, design, arti visive, fumetti, grafica, video, letteratu-

ra) e provenienti da Italia, Francia, Spagna, Portogallo, Grecia e Jugoslavia. Alla conferenza stampa di presentazione - presenti Stefano Cristante per l'Archi Kids e i rappresentanti delle città di Modena e Bologna che, con Torino, Venezia e Firenze, hanno aderito alla manifestazione - si è posto l'accento sulle caratteristiche principali della Biennale che quest'anno ruota sul tema «creatività e mercato». L'obiettivo principale è quello di far uscire dal ghetto i giovani e proporre la produzione culturale giovanile come l'aspetto nuovo e d'avanguardia delle produzioni culturali in generale, cercando una contaminazione tra i diversi strumenti del comuni-

care e le diverse situazioni di vita dei paesi del Mediterraneo. I comuni coinvolti nel progetto hanno varato nella propria città un Piano giovani attraverso il quale costruire delle possibilità, anche di lavoro, per i giovani artisti. Per l'Italia sono stati selezionati gruppi e artisti «single» da Torino, Bologna, Venezia, Modena, Firenze, Roma. Tra i tanti: The differents, Modà, Ensemble Milano per la musica; Fiat Settimo, Teatro Imprevisto, Banda Magnetica per il teatro; Elleboro e Imago per la danza. Ma partiranno anche nugoli di creatori, managers della cultura, operatori vari di spettacoli, curiosi e presenzialisti. Poi al grido di: «Bien vale in Italia!», tutti insieme torneranno per l'edizione 1988. La quarta, a Bologna.



Igor Stravinsky in un disegno

Musica

C'era attesa, l'altra sera, al Foro Italico per il primo concerto del Festival di Nuova Consonanza. Si incominciava da Stravinski, il mago del suono, suonato dal «duo» Canino-Ballista. Ma grande è stata la delusione. Era uno Stravinski dal suono brutto, così come brutto e disordinato è risultato il programma. Ma intanto il Festival continua e per di più l'abbonamento costa veramente poco: ventimila lire...

ERASMO VALENTE

ROMA. È il suono che più di altri ci accompagna nel giro della vita: quello del pianoforte con gli echi di una pianola sperduta nella periferia dell'infanzia, d'un canto di Chopin, d'un ritmo penetrante di Duke Ellington. Questo antico suono punteggiava ora il ventiquattresimo Festival di Nuova Consonanza - diciassette concerti fino al 14 dicembre -

intitolato, appunto, «Il pianoforte, oggi». L'avvio è toccato a Stravinski, mago del suono, che ha nel pianoforte momenti magici e scaltari, dolcissimi, o scattanti impennate ribelli, o acquietati in nostalgie «neoclassiche», pronti ad abbandonarsi levigati ed ironici, o ansiosi d'una ricerca tutta risolta nel suono. Stravinski era lieto

quando di una sua musica poteva dire che, «bastando a sé stessa, essa canta, rimpiazzando l'invisibile con i propri suoni». Grande attesa, pertanto, l'altra sera al Foro Italico (è qui che si svolge il Festival), per lo Stravinski pianistico (quattro mani e due pianoforti), affidato al «duo» Bruno Canino-Antonio Ballista. Ma anche grande la delusione. Chissà chi erano quei due lì, così dimessi nel gesto e nel suono, interdetti nel gettare meccanicamente le mani sulle tastiere di strumenti male accordati, tendenti al suono sghangherato, confuso, gelido, e, alla fine, noioso. Uno Stravinski dal suono brutto. Brutto e disordinato era anche l'iter del programma che, in una serata monografica non poteva prescindere dalla successione cronologica dei

vari pezzi. La *Sonata* per due pianoforti (1944) - che conclude una certa vicenda stravinskiana - doveva concludere, non aprire la serata nella quale rientravano i *The* e i *Cinque pezzi facili*; il *Concerto per due pianoforti*, nonché la *Sagra della primavera* in una trascrizione per pianoforte a quattro mani che, ai fini della *Sagra*, non significa nulla. Non è una reinvenzione quale Stravinski dà di *Petruska* in momenti pianisticamente rielaborati. Il «duo» è stato molto applaudito e ha concesso per bis il terzo *Capriccio* (dedicato a Stravinski) della suite «Le blanc et le noir», di Debussy, peraltro escluso dal Festival, ma che poteva forse dividere con Stravinski la serata inaugurale. Il cartellone prevede ancora

ra Canino (Melchiorre, Mosca, Donatoni, Mansurini, Prokofiev), l'esecuzione integrale del *Klavierstück* di Stockhausen (giovedì), una serata dedicata a Giacinto Scelsi, un programma affidato a Giuseppe Scotese impegnato in pagine di Clementi, Kurtag, Bartók e Liszt (ultime musiche pianistiche, composte tra il 1881 e il 1886). C'è, poi, una serata con Luciano Berio, mentre altri momenti importanti vengono da Frederic Rzewski, Antonio Ballista (musiche di John Cage), Richard Trythall, Paul Rosenbaum, Pierre-Laurent Aimard (musiche di Messiaen), John Tilbury che riporterà in circolo pagine di Feldman, Cardew e Skempton. Un ricco Festival al quale ci si può ancora abbonare soltanto con ventimila lire.

Avviso agli automobilisti che chiedono Olio Fiat.

Vi presentiamo duecento rischi di pagare una cosa per un'altra.

