

Chaplin fu sempre un estraneo negli Usa. Hawks, invece, diede un volto ai miti dell'epoca rooseveltiana

Da «Scarface» al «Grande sonno» l'avventura e l'individualismo come sogni proibiti della piccola borghesia

L'Americano e lo Straniero

Charlie Chaplin e Howard Hawks morirono a poche ore di distanza l'uno dall'altro, ma le loro carriere non si incrociarono mai. Dal loro film emergono visioni antitetiche dell'America, due modi quasi opposti di raccontare la società americana. Con almeno un tratto in comune: la lotta che entrambi condussero per la propria indipendenza politica e artistica, dentro e fuori Hollywood.

VITO AMOROSO

Nelle opere di Chaplin e di Hawks, la realtà americana degli anni decisivi fra le due guerre mondiali - gli anni che veramente contano per la loro avventura artistica e umana - è resa in immagini e riflessa con uno sguardo che non potrebbe essere, a mio avviso, più disassimilabile e antitetico.

Non si tratta solo della diversità propria di due divergenti visioni di quella società, della sua ideologia e dei suoi miti, quanto piuttosto del modo di interpretare e di esprimere il medesimo filo rosso di quella storia e quindi di rapportarsi al tessuto collettivo profondo di una tradizione culturale.

Se si vuole, è una questione di stile, nel senso più pregnante e dialettico del termine, quando una forma di rappresentazione è anche, in un suo punto, la sostanza di un punto di vista.

In questa luce, lo «stile» di Chaplin è quello di un individualista tardio-ottocentesco, disaccrante e anarchico come lo è una rampa e un clown che in ogni punto, in ogni momento della sua opera sottolinea fortemente, fino appunto al limite della deformazione comica e talvolta satirica, gli elementi conflittuali della propria radice diversità di straniero e di emarginato rispetto ai valori e ai fini collettivi di una società ideologicamente integrata e tesa ad attuare nel sistema la lotta e la competitività soggettiva quale è certamente quella americana del New Deal e degli anni successivi al secondo conflitto mondiale.

Al contrario, lo stile di Hawks che proprio come ta-

le, come tratto unificante la sua variegata e copiosa produzione, è invece marcatissimo e ben riconoscibile come una costante, presuppone una sorta di neutralità della forma rispetto ad una visione che è anch'essa idiosincraticamente individualistica, insieme scettica e ironica rispetto ai valori del proprio tempo, ai miti di una America a cui Hawks nel clima di propaganda nazionalistica degli anni Quaranta ha pagato un omaggio necessario ma tutto sommato sobrio.

In Hawks la neutralità di cui dicevo non è indifferenza, tutt'altro: ma è certamente la modalità di uno stile teso a sottolineare più le sfumature, i margini antitetici, la gestualità asciutta e stoica dell'avventura individualistica, che il suo aspetto trionfale e innografico. Nell'America di Roosevelt, Hawks è stato non diversamente da John Ford il grande artigiano di storie al cui centro esiste sempre un pugno di personaggi, e spesso se stessi soprattutto in un'azione estrema, di fronte ad un pericolo che comporta, più che la sfida, l'accettazione naturale di essa, del suo darai come un destino.

È il mito, molto americano, della prova nella quale sono messe a nudo le poche virtù che contano, la lealtà e il coraggio, la fedeltà e l'amicizia, il rifiuto all'intellettuale dello scavo interiore, delle motivazioni psicologiche o sociali di un'azione o di un'avventura.

In questo senso i generi sono neutrali: certo, il luogo eletto di questo codice di valori è il western, e la sua



Hawks con Lauren Bacall e Humphrey Bogart. In alto, con John Ford sul set di «El Dorado». In basso, Gary Cooper e Joan Crawford in «Today we live»



In videocassetta rivedeteli così

ENRICO LIVRAGHI

Avete presente quello Charlot che appare di tanto in tanto nello spot pubblicitario di un computer? È uno Charlot approssimativo, un fac-simile matriuscolo, incresciosamente patetico e per nulla comico. Non è dato sapere quanti «personali» faccia vendere questo Charlot replicante, però almeno un mento certamente lo ha: quello di rendere sempre più affascinante, intrigante e mitica la romantica, quasi arcaica figura dello Charlot vero, a dieci anni dalla morte del grande Chaplin, in piena era video-diligante. Del resto, per così dire, non tutto il video viene per nuocere. Nel mercato dell'home-video Charlie Chaplin non poteva certo mancare, e infatti sono disponibili quasi tutti i suoi lungometraggi più famosi (mancano solo il pellegrino e Monsieur Verdoux).

Scrivere qualcosa di non risaputo sulla maschera universale dell'omino col bastone - sedimentata nella simbologia e nell'immaginario del Novecento quasi come un oggetto di natura - risulta oggi piuttosto arduo, se non banale.

Su Tempi moderni è forse però il caso di spendere ancora qualche parola. È uno dei massimi capolavori di Chaplin. È l'apoteosi del miserabile, patetico, stralunato e inquietante Charlot, vagabondo tra un sobborgo e l'altro delle grandi metropoli, che qui approda alla grande fabbrica tayloristica per dare una lezione di comicità e al tempo stesso, diciamo così, di psicologia del lavoro e di economia keynesiana. Quella grottesca «macchina per mangiare», che diventa il centro di una comicità irresistibile, dopo cinquant'anni la dice ancora più lunga sulla condizione operaia e sulla logica del capitale di intenti trattati di sociologia industriale. E dopo, la prigione, l'arte di arrangiarsi, il lavoro marginale, e perfino il cabaret, con quella incredibile, insensata fiaschetta (la celebre «lo cerco la Titina»), unica concessione al parlato in un film senza parole, solo pieno di rumori e di suoni caricaturali. È con questo film che Chaplin ha cominciato a tirarsi addosso l'ac-

cusa di filo-comunismo, che gli è rimasta attaccata come il peggiore dei peccati.

In tema di decenni, corre anche quello della morte di Howard Hawks. Hawks non ha certo la grandezza di Chaplin, ma è sicuramente uno dei maestri del cinema americano moderno. Anzi, per dirla con il compianto Henri Langlois, «quel che colpisce in Hawks è fino a che punto il suo cinema va puntualmente oltre quello del suo tempo». Basterebbe il raffinato, esilarante, irrefrenabile *Susanna*, del 1938, capolavoro della «sophisticated comedy», o il rigoroso, indimenticabile *Scarface*, del 1932, pietra miliare del gangster-film, per collocare Hawks nelle sfere alte della storia del cinema.

È un peccato che a tutt'oggi i suoi film editati in cassetta siano solo tre: *Gli uomini preferiscono le bionde*, *Un dollaro d'onore* e *Il grande sonno*. Il primo è una delle brillanti commedie con le quali il regista si è spesso cimentato. *Friszante*, scoppiettante, intriso di una sottile vena satirica, è interpretato da una Marilyn Monroe ormai lanciata verso l'Olimpo hollywoodiano. Celebre western piuttosto anomalo, *Un dollaro d'onore* è una scorbata ironica nei toni classici del genere. La tetragona figura di John Wayne ne viene travolta non tanto per il fascino di Angie Dickinson, quanto per la profusione di affetto virile rovesciato gli addosso da un borbotante Walter Brennan. *Il grande sonno*, tratto da Raymond Chandler, capostipite di tanto cinema «nero», è forse il film più denso e complesso di Hawks. Una materia intricata, un plot arduo, giocato su una corda che colpisce il cervello più che la sfera emotiva dello spettatore.

La videografia di Chaplin comprende *Chaplin sconosciuto* (Multivideo), *Charlie Chaplin Classics* (3 volumi, Cinehollywood), *Il circo*, *La febbre dell'oro*, *Il grande dittatore*, *Luca della ribalta*, *Il monello* e *Tempi moderni*, tutti su Universal. La videografia di Hawks è limitata a *Gli uomini preferiscono le bionde* (Domovideo), *Un dollaro d'onore* e *Il grande sonno*, entrambi Warner Homevideo.



rivitalizzazione forzosamente mitica e nostalgica in un tempo storico di forte espansione, di un modello di società insieme pianificata e dinamica, ma l'approccio di Hawks è lo stesso, tanto in *Un dollaro d'onore*, quanto in *Il grande sonno* o *Scarface* e *Acque del Sud*.

Non c'è dubbio che Hawks come tanti intellettuali e artisti del tempo, e non solo cineasti, si riconosca in ultima analisi nei valori di una società che proprio nel rooseveltismo trovò la forma politica più compiuta di una democrazia vista come equilibrio compensa-

zione di forze reciprocamente opposti dell'umano, di una sua estrema dignità.

È un universo piccolo-borghese, minacciato dall'anonimato e dalla unidimensionalità, e si riconosce pienamente nella sublimata astrazione dell'avventura, ma davvero senza retorica, anzi con una sottile vena di rassegnazione e di malinconia, quella propria di un punto di vista che sa di collocarsi non contro il proprio tempo, ma ai suoi margini, nelle «riserve» prestabilite del sogno americano e dei multiformi generi della sua tenace sopravvivenza. Hawks ritorna sempre su di esso, ne per-

corre continuamente le tracce, fino all'elegante, elegiaco congedo di *Rio Lobo* del 1970.

È facile allora comprendere la netta dissonanza di Chaplin rispetto a questo orizzonte. *La febbre dell'oro* a *Tempi moderni* al *Grande dittatore* al *Monsieur Verdoux* il registro stilistico della dissociazione e della estraneità è vanato in tutte le modalità del rifiuto del moderno, e se si vuole, dell'«americanismo» possibile per quell'irriverente fanciullo che è Charlot, le cui sortite sono sempre quelle di uno straniero in territorio nemico.

È il suo primo western, ma girato all'età di 52 anni. C'è una carovana, un uomo che la lascia per inseguire un sogno individuale, e che abbandona anche la donna che ama. La carovana viene massacrata dagli indiani. Muore anche la donna. E Dunson vivrà per sempre rinchiuso nel rimorso, e nell'orgoglio che tale rimorso tenta di rimuovere. Non c'è molto di classico (di «ridondanza», per intenderci) in questo coacervo di passioni che sembrano voler distruggere la linearità, la semplicità del western più tradizionale.

Altro esempio. Rivedete *Il grande sonno* e tentate, dieci minuti dopo, di raccontarne la trama. Non ci riuscite? È la memoria tornerà al famoso aneddoto in cui Hawks e gli sceneggiatori William Faulkner, Leigh Brackett e Jules Furthman (un «team» straordinario) telegrafarono a Raymond Chandler per chiedergli chi avesse ucciso, nel romanzo, un dato personaggio, e Chandler rispose che nemmeno lui lo sapeva. Hawks diceva di quel film: «Ho capito che non bisogna avere per forza

una spiegazione per ogni cosa. Se giri delle buone scene, alla fine avrai un buon film».

Ebbene, *Il grande sonno* è una gigantesca scommessa, un film quasi astratto portato avanti senza curarsi dei lati oscuri del soggetto. E tutto, nel film, conferma quel principio di contraddizione centrale nel cinema di Hawks. Nulla è come appare. «Le apparenze non le interessano», chiede la Bacall a Bogart constatando lo squallore del suo ufficio. No, le apparenze non contano per Marlowe-Bogart-Hawks, per questo individuo uno e trino che vive la vita (il film) come una scommessa (esistenziale e narrativa) continua. La modernità di Hawks è nei non dare certezze. Nel non scegliere fra due opzioni. Quando il colonnello Sternwood gli chiede se conosceva un tale, Marlowe risponde: «Sì, stavamo sul confine e ci scambiavamo revolvere fra un bicchiere e l'altro, o viceversa. Che è lo stesso, suppongo». Sì, mister Hawks. È in questo, purché si sappia coesistere con i propri fantasmi

è il suo primo western, ma girato all'età di 52 anni. C'è una carovana, un uomo che la lascia per inseguire un sogno individuale, e che abbandona anche la donna che ama. La carovana viene massacrata dagli indiani. Muore anche la donna. E Dunson vivrà per sempre rinchiuso nel rimorso, e nell'orgoglio che tale rimorso tenta di rimuovere. Non c'è molto di classico (di «ridondanza», per intenderci) in questo coacervo di passioni che sembrano voler distruggere la linearità, la semplicità del western più tradizionale.

Altro esempio. Rivedete *Il grande sonno* e tentate, dieci minuti dopo, di raccontarne la trama. Non ci riuscite? È la memoria tornerà al famoso aneddoto in cui Hawks e gli sceneggiatori William Faulkner, Leigh Brackett e Jules Furthman (un «team» straordinario) telegrafarono a Raymond Chandler per chiedergli chi avesse ucciso, nel romanzo, un dato personaggio, e Chandler rispose che nemmeno lui lo sapeva. Hawks diceva di quel film: «Ho capito che non bisogna avere per forza

Hawks, una regia lunga una vita

Nato nell'Indiana, in una città il cui nome biblico (Goshen) significa «luogo della luce e dell'abbondanza», Corridore automobilista, aviatore, tenente istruttore durante la prima guerra mondiale. Poi scrittore di didascalie per i film muti e, infine, regista. Uno dei più grandi della Hollywood classica. Una carriera gloriosa con un solo neo, curiosamente in comune con Chaplin: non vinse mai l'Oscar.

ALBERTO CRESPI

Parlando della celebre statuetta, Howard Hawks ne dava di avere rimpianti: «Ho una considerazione quasi nulla per molti film che hanno vinto... il banchetto era sempre così ridicolo che non ci sono mai andato. E ho sentito troppi discorsi di accettazione che sarebbero stati benissimo in una commedia». Il problema, tutto sommato, non è stabilire se Hawks fosse o meno sincero. Dieci anni dopo la

sua morte, diciassette dopo il suo ultimo film (*Rio Lobo* del '70, un western che tra l'altro non è fra i suoi migliori), ci piace ricordare Hawks a condizione di non imbalsamarlo, di lasciarlo apparire beffardo, scontroso, lucido. Come si rivela nelle fondamentali interviste di Kevin Brownlow e di Peter Bogdanovich, da cui abbiamo tratto la citazione, e che compaiono nel volume *Il cinema di Howard Hawks*

edito nell'81 dalla Biennale di Venezia.

Circolano tanti luoghi comuni su Hawks e sono, strano a dirsi, quasi tutti veri. Che era un hollywoodiano di ferro. Che era misogino e privilegiava, nei suoi film, le amicizie fra «uomini veri». Che sapeva disimpegnarsi mirabilmente in tutti i generi classici del cinema americano. Che era un duro. Che era un «grande narratore di storie». È tanto per liberarci subito di uno di questi tormentoni, ricordiamo la grande cavalcata di Hawks fra i generi della Hollywood classica. È anche il modo migliore di raccontare la sua vita perché la biografia di Hawks è poco interessante e tutta la sua personalità è là, sullo schermo, nelle storie da lui evocate.

Hawks nasce come regista di drammi, di film di aviazione, di gialli, e nel '32 firma il suo primo capolavoro con un film, *Scarface*, che è giustamente considerato un «prototipo» del genere gangsteristico. Nel prosieguo della carriera c'è di tutto: commedie scatenate e fulminanti (*Susanna*, *Ero uno sposo di guerra*, *Ventesimo secolo* un prodigioso remake di *Prima pagina* chiamato in Italia *La signora del venerdì*), western fiabeschi ed epici tutti situati nel periodo della maturità (*Il fiume rosso*, *Il grande cielo*, *Un dollaro d'onore*, *El Dorado*), film d'avventura in senso lato (*Gli avventurieri dell'ana*), film bellici (*Il sergente York*, *Corvetta K-225*), fantascienza (*La cosa da un altro mondo*, anche se solo come produttore), quell'antica bibbia del «noir» che è *Il grande sonno*, persino klossal (*La regina delle piramidi*) e musical, sia pure anomalo come *Venere* e il professore o poco sentiti come *Gli uomini*

preferiscono le bionde, di cui si rifiutò di dirigere i numeri coreografici. Sarebbe facile affermare che Hawks portò quasi tutti questi generi, soprattutto il «noir» e la commedia, alla perfezione assoluta. E che si seppe riempire di alcuni motivi profondamente suoi, di tematiche facilmente decodificabili, e altrettanto facilmente definibili «hawkiane». L'amicizia virile, sicuramente il senso quasi mistico della professionalità, letteralmente teorizzato in *Gli avventurieri dell'ana*, quando Cary Grant commenta la morte di un amico aviatore delinquendo «non all'altezza». La guerra del sesso, vero argomento di tutte le sue commedie, rimangono indimenticabili le schermaglie a cui è costretto, di nuovo, Cary Grant con Rosalind Russell in *La signora del venerdì*, con Ann Sheridan in *Ero uno spo-*

so di guerra, con Katharine Hepburn nell'indimenticabile, irresistibile, irrefrenabile *Susanna* dove ci si mette anche un leopardo ad aumentare il tasso di pericolosità di quei uragani in gonnella. Un altro tema, più sotterraneo la coccutaggine elevata a stile di vita. Qui entra in scena il secondo «alter ego» di Hawks, il ruvido John Wayne opposto al raffinato (e indefeso, almeno nei suoi film) Cary Grant. Wayne come lo sceriffo Chance che giurisce l'amico alcolizzato Dean Martin a suon di insulti in *Un dollaro d'onore*, Wayne come Tom Dunson che calpesta affetti e sentimenti nel nome di un ideale in *Fiume rosso*. Gli uomini di Hawks nascondono i sentimenti, li rendono opachi e inafferrabili, per pudore. Le donne, invece, li trasformano in aggressività. Quello di Hawks è un mondo in cui le