



“When you say that... Smile”

Comicità e *pathos* in Keaton e Chaplin

“When you say that... Smile”. Pathos and comedy in the works of Keaton and Chaplin

Gabriele Gimmelli

Università di Bergamo, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Nel corso della propria storia, la *slapstick comedy* ha spesso legato la risata al brivido. I nomi su cui si concentra il presente saggio, Chaplin e Keaton, ce ne forniscono due esempi in qualche misura opposti e complementari. Il primo punta a un *pathos* caratterizzato da una forte vicinanza emotiva, spesso accogliendo all'interno dei propri film numerose situazioni del melò ottocentesco; il secondo cerca invece un *pathos* meno diretto, ora giocando sul piano della sproporzione fra uomo e ambiente circostante, ora sulle situazioni di pericolo e di terrore. | Throughout its history, slapstick comedy has often combined laughter with thrills. The two names we are focusing on in this essay, Chaplin and Keaton, provide us with examples that are to some extent opposite and complementary. Chaplin aims for a pathos characterized by a strong emotional closeness, often incorporating situations from nineteenth-century *melodrama*; on the other hand, Keaton seeks a less direct pathos, sometimes playing on the disproportion between man and his surroundings, sometimes on situations of danger and terror.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Slapstick comedy, pathos, pantomima, melodramma, parodia | Slapstick comedy, pathos, pantomime, melodrama, parody

1 Il brivido della risata

La frase che dà il titolo a queste pagine è *una battuta tratta da una didascalia del film Go West* (noto in italiano con il titolo *Io e la vacca*), diretto e interpretato da Buster Keaton. La pellicola, distribuita nell'autunno del 1925, ha per protagonista un giovane, un certo Friendless (letteralmente: “senza amici”), che abbandona la propria casetta nell'Indiana per tentare la fortuna altrove. Dopo una breve e poco fortunata sosta in un'affollatissima New York, il giovane è folgorato dal motto-escortazione di Horace Greeley, il celebre editore del XIX secolo: “Go West, young man, Go West!”. Decide quindi di imbarcarsi clandestinamente su un treno merci diretto verso la costa occidentale; durante il viaggio, però,

un sobbalzo particolarmente violento lo scaraventa giù dal vagone, nel bel mezzo della sconfinata pianura dell'Ovest.

Superato lo spaesamento iniziale, Friendless trova lavoro come bracciante in un ranch, dove, tenendo fede al proprio nome, riesce a stringere amicizia soltanto con una mucca, Brown Eyes. Quando si rifiuta di condurre l'animale al macello insieme al resto della mandria, il proprietario del ranch lo licenzia in tronco. Rimasto nuovamente solo, senza soldi e senza lavoro, si rassegna a tentare la sorte al tavolo da gioco, accettando l'invito di due tipi dall'aria poco raccomandabile. Proprio nel bel mezzo della partita, uno dei due tenta apertamente di barare; il giovane se ne accorge e reagisce protestando con vigore. Per tutta risposta, l'altro sfodera la pistola e gliela punta contro: "When you say that... SMILE". Immobile, Friendless guarda la canna della pistola, poi l'uomo, poi alza gli occhi, quasi a voler riflettere sulla stranezza dell'intera situazione. Il rivale, nel frattempo, non dà segni di cedimento: "Smile", insiste, sorridi.

A questo punto, anche lo spettatore più distratto dovrebbe averlo capito: il *villain* non si sta rivolgendo tanto al personaggio Friendless, quanto al suo interprete, l'attore Buster Keaton; e più precisamente alla sua maschera, *The Great Stone Face*, la grande faccia di pietra del cinema comico americano: come avrebbe fatto stavolta "l'uomo che non ride mai" a cavarsela senza tradire se stesso?

L'attesa si prolunga. Con gli occhi bassi, Friendless/Keaton esita per qualche secondo ancora. Poi volge nuovamente lo sguardo verso l'avversario e, con un gesto risoluto, si solleva con due dita gli angoli della bocca, simulando per qualche istante un sorriso. Infine scuote la testa: è solo una modesta finizione che non riesce a convincere nessuno, men che meno lui¹.

Lasciamo da parte Keaton, almeno per il momento, e passiamo all'altra stella della comicità del muto: Charles Chaplin. Il film è *The Gold Rush*, in italiano *La febbre dell'oro*, uscito qualche mese prima di quello di Keaton, nel giugno 1925. Per certi versi, si tratta di un titolo anomalo nel *corpus* chapliniano: rispetto alle atmosfere liriche e intimiste di altri suoi lavori, per *The Gold Rush* adotta un registro epico, alla Jack London, per una vicenda ambientata nel Klondike della grande corsa all'oro. È qui che, nelle prime sequenze del film, un solitario cercatore senza nome (lo stesso Chaplin) viene sorpreso da una tormenta di neve, finendo per trovare riparo in una capanna di legno insieme a un altro cercatore capitato lì per caso, Big Jim McKay (Mack Swain).

Isolati dal maltempo che continua a imperversare senza tregua e rimasti senza viveri, trascorrono il Giorno del Ringraziamento pasteggiando con uno scarpone bollito al posto del tradizionale tacchino. Nei giorni seguenti, però, la situazione precipita, e i due cominciano a dare preoccupanti segni di cedimento psichico. “Food! Food!”, esclama il grosso Jim, torturato dai morsi della fame. Finché un giorno cade preda di una vera e propria allucinazione: il compagno di sventura, appena rientrato dall’ennesima infruttuosa ricerca di cibo nei dintorni, gli appare sotto le fattezze di un gigantesco pollo. Sulle prime, la cosa sembra quasi divertirlo: “I thought you was a chicken”, dice Jim all’amico, ridendo. Ben presto, però, la situazione si fa maledettamente seria, soprattutto nel momento in cui fra le mani dell’uomo compare la lama affilata di un coltellaccio. A niente valgono le suppliche dell’altro: gli occhi di Jim, obnubilati da giorni di digiuno forzato, ormai vedono soltanto un pennuto starnazzante, che si dimena di qua e di là nel tentativo di sottrarsi alla cattura. Soltanto l’agilità e la prontezza di riflessi (oltre al provvidenziale ancorché inopinato intervento di un orso di passaggio, subito convertito in vettovaglie) riusciranno a salvare il piccolo cercatore da una fine raccapricciante.

Le due scene che abbiamo sommariamente ripercorso sono fra i momenti più celebri dell’opera di questi due maestri della comicità cinematografica. Due momenti-simbolo, verrebbe da dire, poiché entrambi sono giocati sulle caratteristiche principali di ciascuno di loro: il primo, lo abbiamo visto, sull’espressione incrollabilmente seria di Keaton; il secondo, invece, sulle abilità pantomimiche di Chaplin, perfettamente a suo agio tanto nel costume da vagabondo quanto in quello da pollo².

Al tempo stesso, tuttavia, è evidente che si tratta di due scene di per sé tutt’altro che comiche. Keaton rifà apertamente lo stesso gesto compiuto sei anni prima dalla fragile Lucy, interpretata da Lillian Gish in *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*, Griffith 1919): in una delle scene più (melo)drammatiche del film, l’attrice replicava così al padre, il pugile alcolizzato e violento “Battling” Burrows (Donald Crisp), che provocatoriamente le domandava come mai non le riuscisse di fargli un sorriso (“Put a smile on yer face, can’t yer?”). Un riferimento che Keaton inserisce non casualmente³, all’interno di un film letteralmente disseminato di omaggi al cinema griffithiano (Brownlow 2022: 135): il nome dell’eroe keatoniano rimanda alla “Friendless Girl” (Miriam Cooper) nell’episodio moderno di *Intolerance* (Griffith 1916), mentre quello dell’animale coprotagonista, la mucca Brown Eyes, è esattamente lo stesso della sfortunata eroina (Margery Wilson) dell’episodio francese.

Se i riferimenti di Keaton sono tutti interni al cinema, Chaplin prende spunto invece da due eventi storicamente accaduti. Secondo quanto riporta David Robinson (ed. 1989: 355-56), la fantasia del comico britannico fu colpita inizialmente da alcune diapositive stereoscopiche che raffiguravano le sofferenze patite dai cercatori durante la corsa all'oro del 1898; ma a fornirgli lo spunto decisivo fu la successiva lettura di un volume dedicato alla spedizione Donner (1846) e al suo tragico esito: i pionieri, rimasti bloccati dalla neve della Sierra Nevada, finirono per morire quasi tutti di stenti, mentre qualcuno dei superstiti, pur di sopravvivere, arrivò a mangiarsi dapprima i finimenti di cuoio dei cavalli, e in seguito persino i cadaveri dei compagni di viaggio.

Per quanto possa apparire singolare, i casi di Chaplin e Keaton non sono isolati. Certo, è evidente che ci troviamo davanti a due straordinari “inventori di linguaggio”, per utilizzare una felice espressione coniata da Claudio Vicentini (2007: 163-66): due interpreti, cioè, in grado di raccogliere uno spunto preso dalla realtà, un gesto, un carattere stereotipato, e di fargli compiere una torsione decisiva in direzione di qualcosa di unico e di nuovo. Tuttavia, chi ha almeno un po’ di dimestichezza con la comicità del muto, sa bene che la *slapstick comedy* ha spesso legato la risata al brivido, il piacere al dolore.

L’immagine forse più emblematica di questa compresenza solo in apparenza incongrua è quella che vede Harold Lloyd penzolare nel vuoto, aggrappato alle lancette di un gigantesco orologio, nell’ultima e più celebre sequenza di *Safety Last!* (*Preferisco l’ascensore*, Newmayer e Taylor 1923). Era stato lo stesso Lloyd, il “terzo genio” della comicità muta (Faccioli 2005: 12), a battezzare questo tipo di film con il nome di *thrill picture*: dispositivi comici basati su una tensione il cui scioglimento viene continuamente rinviato, in modo da consentire una partecipazione intensa e costante da parte del pubblico. Un dispositivo che conserverà la propria efficacia anche a distanza di parecchi anni: quando lo storico del cinema Joe Adamson inviterà Lloyd, ormai anziano, a presentare un doppio programma di proiezioni alla UCLA, comprendente *Safety Last!* e un cortometraggio di fattura analoga, *Never Weaken* (Newmayer 1921), il vecchio comico risponderà allarmato: “No, no! Non si possono mettere insieme due pellicole così elettrizzanti!”⁴.

Se parliamo di *thrill*, parliamo dunque di brivido, di vibrazione emotiva, talvolta persino di ebbrezza: in una parola, di *pathos*. Ovvero, secondo l’etimo greco del termine, di “ciò che produce emozione”. Un’emozione comica, nella fattispecie; e però mai disgiunta da un elemento che comico non è.

2 Melodramma e *slapstick comedy*: una relazione simbiotica

Come agisce il *pathos* in ambito *slapstick*? Innanzitutto, come parodia di un *cliché*, vale a dire – in questo contesto – di un segno convenzionale in una rappresentazione cinematografica e, prima ancora, teatrale. In un suo intervento, Tom Gunning (ed. 1985: 140) ha ricordato che “il termine *burlesque*” si riferiva “allo spogliare le convenzioni della loro credibilità: di ogni grande successo teatrale si poteva star sicuri che venisse prodotta una versione *burlesque*, in cui i personaggi, le situazioni, la retorica venivano capovolti e resi ridicoli”. A una logica di questo tipo sono ampiamente debitrici moltissime delle prime pellicole prodotte da Mack Sennett con la sua Keystone: valga per tutte *Barney Oldfield's Race for a Life* (Sennett 1913). La ragazza in pericolo (Mabel Normand), il *villain* provvisto di lunghi mustacchi (Ford Sterling), il salvataggio all’ultimo minuto da parte dell’eroe del titolo (il pilota automobilistico Barney Oldfield nella parte di se stesso), la violenza caricaturalmente eccessiva, a tratti grandguignolesca, a cui un po’ tutti i personaggi – e non solo i “cattivi” – ricorrono più che volentieri: sono, senza alcuna eccezione, tutti *cliché* presi di peso dalla tradizione del melodramma di epoca vittoriana (Gunning ed. 1985: 140; Mitchell 1998: 175).

Il ricorso a espedienti tratti dal melodramma, tuttavia, poteva avere luogo anche secondo modalità meno plateali, ma al tempo stesso più incisive. Nel suo intervento, Gunning cita un estratto dalla biografia di Buster Keaton pubblicata nel 1966 da Rudi Blesh, che vale la pena riportare per intero:

Joe [il padre di Keaton] stava proseguendo il suo numero da solo; io corsi al guardaroba, presi in fretta un impermeabile giallo da marinaio, un berretto impermeabile e accesi una lanterna. Chiesi poi all'elettricista di abbassare le luci e puntare un riflettore verde su Joe. Subito dopo entrai in palcoscenico dicendo: “C’è un’altra cosa che ancora non sai, Martin. Avrei potuto sposare tua moglie”. Senza un attimo di esitazione, Joe strinse i pugni e reagì indignato: “Tu menti! Ti ho dato mia madre, ma non avrai mai il bambino! [sic]”.

Poi mi prendo un pugno in faccia, cado a terra, e il vecchio è su di me. Via l’impermeabile, via il cappello, si riprende il nostro numero come se niente fosse. Ma la gente moriva dal ridere. Eh già, avevo proprio cominciato la famosa scena di *Shore Acres* [dramma di James A. Herne del 1892] in cui i due fratelli lottano all’interno del faro (Keaton in Gunning ed. 1985: 140).⁵

Alcune tracce di questa pratica si possono trovare ancora nei cortometraggi keatoniani. In una scena di *The Scarecrow* (Keaton e Cline 1920), terzo dei diciannove *two reels* co-diretti e interpretati da Keaton fra il 1920 e il 1923, il suo personaggio si convince, per un equivoco, che la ragazza di cui è innamorato (Sybil Seeley) gli preferisca un altro (Joe Roberts). Per una manciata di secondi l'azione s'interrompe, mentre Keaton passa in rassegna, esasperandoli (ma non troppo), i gesti che l'attore di melodramma utilizzava convenzionalmente per esprimere il dolore: lo vediamo quindi portarsi, con un'espressione sofferente, la mano aperta al petto e subito dopo, chiusa in un pugno, al volto; infine, dopo aver stretto entrambe le mani dietro la schiena, inarcando le spalle in un ultimo spasmo di disperazione, Keaton esce rapidamente di campo, per riprendere l'azione nell'inquadratura successiva, in apparenza come se niente fosse accaduto.

Anche Chaplin aveva tentato qualcosa di analogo pochi anni prima, nella sua comica *The Pawnshop* (*Charlot usuraio*, Chaplin 1916), nella quale il solito omino coi baffi veste per l'occasione i panni di un commesso in un banco di pegni. Un vecchio attore ormai in miseria (ma ancora pieno di dignità, come testimoniano il cilindro, le ghette e l'abito da sera con collo di pelliccia) si presenta allo sportello per impegnare l'anello di matrimonio. Prima di consegnarlo, si profonde in una pantomima ancora una volta di stampo melodrammatico. Camminando avanti e indietro per il negozio come se fosse ancora sulle assi di un palcoscenico, l'uomo racconta – così pare d'intuire – la commovente storia dietro quell'anello, che lui si accinge, col cuore spezzato, ad affidare al banco dei pegni. Chaplin assiste all'elaborata *performance* intervenendo con una serie di rapidissime controcene: ausculta il cuore del malcapitato con il microfono del telefono, fa il verso ai suoi gesti enfatici, si mette a sgranocchiare dei crackers per poi lasciarsi andare ai singhiozzi, inondando il cliente di briciole.

Secondo Gunning (ed. 1985: 139; 141), in questa sequenza Chaplin opera una demistificazione del repertorio segnico del melodramma, “smontando” i gesti dell'attore e svelandone la natura puramente convenzionale (con grande scorso del commesso Charlot, al termine della sequenza il “povero vecchio” si rivelerà carico di quattrini). Al tempo stesso, prosegue (Gunning ed. 1985: 140), proprio attraverso questo sistematico rovesciamento parodico, Chaplin mette bene in evidenza “la relazione simbiotica che esisteva tra commedia e melodramma nel cinema muto”. In effetti, tanto la prima quanto il secondo “lavorano con segni chiaramente leggibili”: laddove però il melodramma “li assume seriamente

come i segni della virtù e del vizio”, la commedia “li smaschera, li ricombina e crea una nuova zona di libertà stilistica, trasformando un rito in un carnevale”.

L’analisi di Gunning si rifà dichiaratamente alle formulazioni elaborate nel 1976 da Peter Brooks nel suo *L’immaginazione melodrammatica*⁶. Al pari del melodramma teatrale, la *slapstick comedy* discende dalla pantomima, l’intrattenimento popolare più in voga nel XVIII secolo, basato sulla gestualità e l’espressività del volto. Anche la *slapstick*, perciò, svilupperà nel tempo quella che secondo Brooks (ed. 2023: 102) è una vera e propria “estetica del silenzio”. Incoraggiati dalle limitazioni imposte dal medium (l’impossibilità del parlato sincronizzato), i comici e i loro *gagmen* scelgono i propri soggetti “in funzione della loro traducibilità in termini plastici e figurativi”; e se questo non fosse ancora sufficiente, non esitano a ricorrere, a “simboli, correlativi ed emblemi visivi” già cari ai prolifici autori sette-ottocenteschi di *mélodrames*, che lo stesso Brooks (ed. 2023: 104) paragona alle didascalie del muto. L’obiettivo è il medesimo: garantire la massima immediatezza comunicativa e, di conseguenza, per tornare all’ambito che qui ci interessa, il maggiore *pathos* possibile.

Nella fase più matura della *slapstick*, quando dal respiro breve delle comiche si passa a quello più ampio e meditato del lungometraggio, è inevitabile che l’inserimento e il ruolo del *pathos* cambi sensibilmente. Da questo punto di vista, Chaplin e Keaton forniscono degli ottimi esempi, al tempo stesso opposti e complementari.

3 Charles Chaplin: un *pathos* della prossimità

Laddove Keaton, come abbiamo visto, preferisce ricorrere a un singolo gesto per raggiungere il cuore della gag, Chaplin necessita di un tempo di elaborazione decisamente maggiore. Nei suoi lavori, il *pathos* e la risata esigono una situazione accuratamente predisposta, un ambiente prestabilito (possibilmente al chiuso, quasi un succedaneo della scena teatrale: la capanna nella neve, il banco dei pugni) e un sicuro punto d’appoggio su cui fare leva, sia esso un altro interprete (il Big Jim di *The Gold Rush*, il cliente finto-povero di *The Pawnshop*), un animale (il bastardino Scrap di *Vita da cani*, *A Dog’s Life*, Chaplin 1918) o addirittura un insieme di oggetti: come nell’assolo di *Charlot rientra tardi* (*One AM*, Chaplin 1916), in cui i tentativi di mettersi a letto, da parte di un gentiluomo che ha alzato un po’ troppo il gomito (lo stesso Chaplin), sono sistematicamente

ostacolati dall’arredo domestico, che si rivela all’improvviso in tutta la propria ottusa, ingombrante ostilità.

Il retrogusto talvolta amaro, o più spesso esplicitamente patetico, di molte situazioni sembra affondare le proprie radici negli anni decisivi per la formazione di Chaplin, trascorsi sotto la guida del leggendario Fred Karno, uno dei padri del *music-hall* britannico. Interessante e rivelatrice, a questo proposito, la testimonianza rilasciata molti anni più tardi da un ex compagno di scena, lui pure destinato a grande fortuna nel cinema americano: Arthur Stanley Jefferson, in arte Stan Laurel.

Non so se sia stato lui ad avere avuto per primo l’idea di mescolare un po’ di sentimento nel bel mezzo di un numero comico di *music-hall* [...] ma so che lo faceva regolarmente. [...] Per lui, credo, la parola malinconia significava inserire ogni tanto una nota seria [...] si doveva sembrare dispiaciuti, veramente dispiaciuti, per alcuni secondi dopo aver colpito qualcuno sulla testa. Karno diceva: “Malinconia, prego, malinconia”. Era solo l’espressione di un momento, ma in qualche modo rendeva tutto più divertente. Il pubblico non si aspettava quello sguardo serio (Laurel in Robinson ed. 1989: 90-91).

Chaplin avrebbe fatto tesoro dell’insegnamento, tanto da servirsene in modo pressoché sistematico nelle sue opere maggiori. Ne risulta quel che potremmo definire un “*pathos* della prossimità”: prossimità riferita in primo luogo all’obiettivo della macchina da presa (con il tempo, il cinema chapliniano si caratterizzerà sempre più per l’utilizzo sistematico di inquadrature ravvicinate, da figura intera o da primo piano); ma anche e soprattutto una prossimità emotiva, in cui le situazioni melodrammatiche s’inscrivono di prepotenza nel tessuto del film senza alcun tipo di mediazione comica né tantomeno parodistica. Un esempio lampante, in questo senso, è quello del suo primo lungometraggio, *The Kid* (*Il monello*, Chaplin 1921). Il film prende le mosse da un soggetto (le peripezie di un orfano) assai caro al romanzo d’appendice ottocentesco, non esitando a ricorrere a vere e proprie simbologie visive, ancora una volta desunte dal melodramma: in una delle prime sequenze, per esempio, il destino della ragazza-madre vittima dei pregiudizi (Edna Purviance) è associato, con una dissolvenza incrociata, alla *silhouette* di Cristo che porta la croce⁷.

È un modello che, sia pure in maniera meno ostentata, ritroveremo molti anni più tardi in *City Lights* (*Luci della città*, Chaplin 1931). Per quanto il panorama cinematografico sia profondamente mutato, Chaplin rimane tenacemente fedele alla propria ispirazione, che è ancora

una volta pantomimica (malgrado l'utilizzo del sonoro sincronizzato, il film è concepito e girato come un film muto) e melodrammatica. La vicenda è nota: una giovane fioraia cieca (Virginia Cherrill) scambia il solito vagabondo (Chaplin) per un ricco gentiluomo. Invaghitosi di lei, l'omino cerca di sfruttare l'equivoco e l'amicizia intermittente di un milionario alcolizzato (Harry Myers) per aiutarla a recuperare la vista grazie a un costoso intervento chirurgico. Come già nel lungometraggio d'esordio, Chaplin si serve del *topos* tipicamente melodrammatico della "minorità" (là anagrafica – l'infanzia in pericolo – qui fisica – la cecità), secondo un'equazione ben evidenziata da Brooks (ed. 2023: 96): le "condizioni fisiche estreme" fungono, nella logica del melodramma, da "correlativo di emozioni e problemi morali altrettanto estremi".

Sul versante della pantomima, invece, è necessario osservare un po' più da vicino una scena-chiave del film, ossia l'incontro fra il protagonista e la fioraia cieca. La fanciulla, che per un banale qui pro quo ha preso il vagabondo per una persona importante (mentre lui è semplicemente sceso da un'auto sbattendo la portiera dopo un "passaggio" del tutto abusivo)⁸, si fa avanti offrendogli una violetta da mettere all'occhiello della giacchetta. Il campo-controcampo, fatto di piani ravvicinati (una mezza figura per lui, un primo piano largo per lei), mette in scena un dialogo di gesti ed espressioni facciali basato sul faintendimento (la garbata insistenza della fioraia, l'insofferenza appena dissimulata del vagabondo); fino a quando, con l'aiuto del contatto fisico (e di una provvidenziale didascalia: "Did you pick up, sir?", chiede la ragazza all'omino, tastando il marciapiede in cerca del fiore caduto), un classico equivoco da commedia (lo straccione scambiato per un gentiluomo) lascia rapidamente il posto al *pathos* del melò a sfondo sentimentale (il riconoscimento di un'infermità), in qualche misura preannunciato dal brano musicale che accompagna l'azione, una romantica *habanera* composta da José Padilla per il brano *La violettera*⁹.

Da questo momento in poi, è la nota patetico-romantica a dominare. Un'altra portiera chiusa con troppa energia, e la fioraia crede che il suo elegante cliente se ne sia andato dimenticando i soldi del resto: ma l'equivoco stavolta ha un sapore ben diverso, soprattutto quando vediamo il vagabondo dapprima allontanarsi di soppiatto per non turbare la ragazza e, successivamente, osservarla da lontano, incantato dalla sua bellezza. Finché, per scaricare l'accumulo di *pathos*, arriva – letteralmente – la doccia fredda della gag conclusiva: la ragazza va a risciacquare il vaso dei suoi fiori a una fontanella all'angolo della strada e, ignara, ne rovescia il contenuto addosso al malcapitato vagabondo che sedeva lì di fianco.

È importante sottolineare questa conclusione “in minore” per metterla a confronto con la celeberrima scena finale del film, che ne riproduce la medesima articolazione drammaturgica, ma con una variazione fondamentale. Il vagabondo è riuscito, con una serie di sotterfugi e stratagemmi ingegnosi, a procurarsi il denaro necessario alla fioraia per riacquistare la vista; purtroppo, l’ennesimo scambio di persona fa sì che, del tutto innocente, venga arrestato per furto. Uscito dal carcere dopo mesi, più solo e più lacero di prima, si ritrova a passare davanti alla lussuosa vetrina di un elegante negozio di fiori. All’interno c’è la ragazza, che, operata con successo, ha da tempo riavviato con ben altra fortuna la propria antica attività. Anche in questo caso notiamo un equivoco iniziale, con lei che si accorge dell’omino rimasto imbambolato a fissarla, ne sorride (“I’ve made a conquest!”, recita la didascalia), lo raggiunge sulla strada offrendogli un fiore in dono. Mentre fa per metterglielo all’occhiello, le loro mani si sfiorano¹⁰: l’agnizione è immediata, secondo il più classico degli espedienti melodrammatici. Davanti al volto del proprio benefattore (la prossimità qui è massima: la regia isola i volti in un campo-controcampo di primi piani), la ragazza rimane attonita. “You?”, domanda una didascalia. “You can see now?”, replica lui alla stessa maniera. “Yes, I can see now”, conclude lei. Il *fondù* inghiotte entrambi: il film termina così su una nota di *pathos* altissimo, senza più alcuna possibilità di catarsi comica.

4 L’American Humour di Buster Keaton

Se dunque nell’universo narrativo chapliniano l’elemento patetico, nella sua declinazione melodrammatica, è destinato a dilagare senza limiti nella trama, talvolta a discapito della componente più schiettamente comica, occorre dire che neppure Keaton appare refrattario all’impiego di tale elemento nella propria opera, sia pure all’interno di uno spazio narrativo ben delimitato. È il caso, ad esempio, di *Our Hospitality* (*Accidenti, che ospitalità!*, Keaton e Blystone 1923), il cui prologo, evento motore dell’intera vicenda, è girato e recitato come un vero e proprio dramma in costume à la Griffith. Un racconto a tinte forti: nell’America rurale del 1810, due uomini, esponenti di due famiglie da lungo tempo rivali, i Canfield e i McKay, decidono di saldare i conti una volta per tutte sfidandosi a duello in una notte di tregenda, fra pioggia e lampi, finendo per uccidersi l’un l’altro¹¹.

Pensato ancora una volta come un omaggio al magistero griffithiano, questo prologo è anche uno stratagemma per spiazzare gli spettatori dell'epoca (e non solo), che si aspettavano di ridere con Keaton (il quale comparirà soltanto a partire dalla sequenza successiva, rigorosamente abbigliato secondo la moda del primo Ottocento) e invece si trovavano brutalmente catapultati nel bel mezzo di una faida famigliare. Uno stratagemma che rispecchia il desiderio tipicamente keatoniano di giocare con le consuetudini linguistiche e con le aspettative del pubblico, ma quasi mai in chiave meramente parodistica (fa eccezione, in questo senso, la comica *The Frozen North*, Keaton e Cline 1922, che ricalca situazioni-tipo dei western di William S. Hart e strizza l'occhio addirittura a Erich von Stroheim). Keaton conosce bene i codici della narrazione e il sistema di regole che intende mettere in discussione: non solo il prologo di *Our Hospitality* appare perfettamente credibile, ma la stessa ricostruzione d'epoca è impeccabile, dagli abiti al treno a vapore¹² di cui si servono i due innamorati protagonisti del film, Will McKay (Keaton) e Virginia Canfield (Natalie Talmadge, sua moglie anche nella realtà).

Rispetto a Chaplin, Keaton cerca insomma forme meno dirette di *pathos*, fors'anche meno scontate. La sua recitazione, in questo senso, appare particolarmente indicativa, a cominciare da quel volto che in molti hanno definito "di pietra" ed è invece soltanto estremamente misurato, privo di eccessi espressivi, tutto concentrato nello sguardo, nelle minime increspature della fronte, nella piegatura impercettibile delle labbra. "Se c'è un volto che con pochi ma drastici movimenti riesce a comunicare allo spettatore ogni tipo di sentimento, questo è proprio il volto di Keaton", scrive giustamente Francesco Ballò (1982: 121); e aggiunge: "Keaton regista utilizza il volto di Keaton attore in modo da renderlo 'spazio aperto', come i campi lunghi o totali in cui i personaggi diventano punti-agenti in uno spazio in via di definizione" (122). È insomma un *pathos* che, rispetto alla prossimità chapliniana, sembra cercare a ogni costo una distanza, tanto spaziale quanto emotiva.

Con questo non si vuol certo sostenere che la regia di Keaton abbia bisogno di un minor numero di elementi rispetto a quella di Chaplin. A tal proposito, lo storico del cinema David Pearson (in Brownlow 2022: 41) ha spiegato che "Il vero talento di Keaton" è "quello dell'acrobata da vaudeville, quello capace di lavorare con cose *grandi* [...] e di farlo con una destrezza insuperabile"; viceversa, "Chaplin invece è quel 'male-detto ballerino' da music hall [...] è bravissimo a manipolare *se stesso* e, quando gli riesce, a usare questo talento nel vendicarsi delle persone

che non gli piacciono”. Insomma, conclude Pearson, “Chaplin ha bisogno dell’intera stanza. Keaton è quello che prende la porta ed esce di casa”¹³.

Il cinema di Keaton necessita di spazi sterminati e di situazioni estreme. In *Go West*, la sua figura minuscola si staglia di fronte a un orizzonte senza fine. In *The Navigator* (*Il Navigatore*, Keaton e Crisp 1924), uscito l’anno prima, il set è costituito da un intero transatlantico alla deriva nel Pacifico, senza carburante, né elettricità, né equipaggio, su cui si trovano a dover sopravvivere a ogni costo due inetti rampolli dell’aristocrazia statunitense (Keaton e Kathryn McGuire). E ancora: laddove in *Seven Chances* (*Le sette probabilità*, Keaton 1925) se la deve vedere con un esercito di donne in abito da sposa, in *The General* (*Come vinsi la guerra*, Keaton e Bruckman 1926) è un macchinista confederato alle prese con l’esercito unionista; mentre in *Steamboat Bill, Jr.* (*Io e il ciclone*, Reisner 1928), Keaton si scontra addirittura con le forze della natura, che minacciano di fargli crollare addosso interi edifici.

In questo senso, si può ben dire che se il *pathos* chapliniano è di stampo puramente melodrammatico, quello di Keaton nasce da situazioni di pericolo o di paura, oltre a essere caratterizzato da un forte onirismo di fondo. L’ultima e più celebre sequenza di *Steamboat Bill, Jr.*, quella del ciclone appunto, vede la furia degli elementi sorprendere l’eroe eponimo mentre è addormentato in un letto d’ospedale, per poi proseguire con l’andamento di un vero e proprio incubo a occhi aperti: le fortissime raffiche di vento trasportano Keaton e il suo lettuccio dapprima nel bel mezzo di una rimessa per cavalli (un accostamento che forse non sarebbe dispiaciuto a Buñuel) e successivamente sul palcoscenico di un teatrino dismesso (brillante riferimento agli anni del mai dimenticato *vaudeville*).

Probabilmente sta qui il punto di divaricazione fra i due grandi comici e i rispettivi modi d’intendere il *pathos*. Da una parte l’europeo Chaplin, alle spalle del quale stanno sia la tradizione pantomimica del *music-hall*, cui abbiamo ampiamente fatto cenno; sia l’eredità del romanzo vittoriano à la Charles Dickens (forse il suo scrittore preferito; Robinson ed. 1989: 684), da cui il cinema chapliniano trae un certo gusto per la risata a sfondo crudele, oltreché un inesauribile repertorio di tipi umani variamente caratterizzati e più o meno eccentrici. Dall’altra c’è Keaton, l’americano del Midwest fortemente debitore di quell’*American humour* su cui Constance Rourke ha scritto pagine memorabili: un vero e proprio aspetto del carattere nazionale, nato dall’incontro fra le leggende a sfondo gotico del New England, la comicità ruvida e iperbolica della frontiera con le sue *tall tales* e le moralità dei predicatori calvinisti (da Cotton Mather in su),

con le loro immagini sulfuree dell'inferno e del peccato (Rourke 1931: 211).

Non crediamo di esagerare quando sosteniamo che questo *humour* è presente sottotraccia in tutta l'opera keatoniana, riemergendo talvolta in certe caratterizzazioni grottesche (l'anonima assassini di *The High Sign*, Keaton e Cline 1920-21, la famiglia irlandese di *My Wife's Relations*, Keaton e Cline 1922; il capitano sadico e omicida di *The Love Nest*, Keaton 1923) e in certe ambientazioni (la finta casa infestata di *The Haunted House*, Keaton e Cline 1921); ma soprattutto nei lavori in costume: film come *The General* e, più ancora, *Our Hospitality* echeggiano lo spirito dei racconti di Washington Irving, a cominciare da quella ironica rivotazione del romanzo gotico che è *La leggenda della valle addormentata*, titolo di punta della raccolta *Il libro degli schizzi* (1820).

Umori e affinità che non erano sfuggiti, in tempi non sospetti, a uno degli scrittori italiani più sensibili al cinema americano: Emilio Cecchi, che aveva incontrato Keaton nel 1930 durante un viaggio in California, ricavandone un bellissimo saggio-racconto raccolto l'anno successivo in *Messico* (Cecchi ed. 1997: 565-70). Qualche anno più tardi, nel 1935, Cecchi pubblicherà sul "Corriere della Sera" un articolo intitolato *Crepuscolo d'un mimo* (anche questo raccolto in volume un anno più tardi, in *Corse al trotto*). Prendendo spunto dalle scarse e talora drammatiche notizie su Keaton che giungevano da Hollywood (il licenziamento dalla MGM, la bancarotta personale, l'alcolismo), il grande prosatore fiorentino compone un singolare quanto suggestivo ritratto dell'attore-autore americano:

Di qua dall'oceano si ha un'idea semplicista, e in fondo ottimista della civiltà americana [...] leggete Hawthorne, Poe, Melville, Henry. E vedrete come il primitivismo dell'America (così, del resto, ogni vero primitivismo), tanto che rida o che pianga, che venga dal rancho, dal presbiterio o di dove vuole, è sempre a sfondo demonico, fantastico, allucinativo (Cecchi ed. 1997: 946-47).

Secondo Cecchi (ed. 1997: 947), Keaton appartiene di diritto a questa schiera:

Che bellissimo parallelo mi sentirei di scrivere fra la *Casa Usher* e *Accidenti che ospitalità!* Rovesciare una situazione, dal tragico al ridicolo, è come ristamparla a luci invertite: il nero a posto del bianco; che non significa eluderla, o sopprimerne certe elementari ragioni fantastiche, psicologiche

e tecniche. [...] Keaton ha saputo dare forma cinematografica a questa materia e alla logica paradossale che la governa.

Cecchi (ed. 1997: 948) ripercorre alcune delle sequenze più note del cinema keatoniano, “evocazioni e partecipazioni della stregata natura americana”, per avvicinarle “al dissoluto capriccio e, oserei dire, al sadismo visivo, di talune antiche epoche mescolate di barbarie e di fasto”. Il suo Keaton è una sorta di fratello spirituale di Poe, e come lui capace di tenere insieme il comico e l’orrido, il terrore e il riso. Non ci sembra dunque fuori luogo chiudere questo nostro percorso fra le ragioni del *pathos* e quelle della comicità con le parole di Cecchi (ed. 1997: 948), laddove prova a descrivere, in una sorta di luogo sospeso nel tempo, un incontro immaginario fra Keaton e Poe:

[...] come collega in poesia, scienze esatte e liquori forti, [Poe] se lo piglierà sottobraccio. Che coppia! E i film che avrebbero potuto fare insieme!

Si divertiranno a progettarne, discuterli, ritoccarli, perfezionarli; a soffiarci sopra e buttarli giù come castelli di carte, per inventarne ogni volta nuovi e più belli. Gran peccato che non ne sapremo mai niente.

NOTE

- 1 Come avrebbe ricordato Keaton nel 1965, durante una delle sue ultime interviste, pare che il pubblico dell’epoca avesse preso la trovata molto sul serio e, temendo per la vita del protagonista, non rise affatto. Gillett e Blue ed. 2007: 229.
- 2 A questo proposito, Robinson (ed. 1989: 363) riporta una testimonianza dell’aiutoregista Edward Sutherland, secondo la quale “in una scena diversa un altro attore indossò il costume del pollo, ma senza successo: Chaplin dovette riassumere il ruolo”. La sua capacità di “cogliere in un oggetto le proprietà di un altro oggetto” era tale che, conclude Robinson, mentre l’attore “poteva essere al massimo un uomo travestito da pollo, Chaplin poteva diventare un pollo ogni volta che lo voleva”
- 3 Sempre a Gillett e Blue (ed. 2007: 229), Keaton racconterà che lo spunto proveniva da una scena di *The Heart of Maryland* (Terriss 1921), un western di grande successo all’epoca, tratto da un dramma di David Belasco, in cui un giocatore di poker minacciava l’altro con una pistola, invitandolo a sorridere.

- 4 La testimonianza di Adamson è riportata in Codelli 1995: 54. Dal testo originale, pubblicato nella pagina a fronte com'era consuetudine per la rivista *Griffithiana*, si apprende come l'espressione utilizzata da Lloyd fosse appunto *thrill picture*.
- 5 Nell'autobiografia scritta con Charles Samuels nel 1960, Keaton non fa menzione dell'episodio, mentre ricorda invece le parodie dello spettacolo principale in cartellone, altro genere molto praticato nel *vaudeville* (Keaton, Samuels ed. 1995: 45-46).
- 6 Sul melodramma come modalità del sentire e sul melodrammatico come categoria estetica, si leggano i più recenti Dagrada 2007 e Vittorini 2020.
- 7 Molte di queste immagini, con l'eccezione di quella indicata nel testo, sono state tagliate dallo stesso Chaplin in occasione della riedizione del film, distribuita nel 1972.
- 8 In merito a gag come questa Faccioli (2005: 115), rifacendosi a Michel Chion, osserva come i suoni e i rumori della strada, "che a rigore dovrebbero a rigor di logica convivere simultaneamente (e cacofonicamente)", vengano invece percepiti dal personaggio "in maniera del tutto arbitraria, seguendo le esigenze della narrazione".
- 9 Secondo Robinson (ed. 1989: 444), Chaplin "aveva spesso dei contrasti con gli orchestratori che volevano una musica 'buffa'", mentre per lui l'accompagnamento sonoro doveva essere – parole sue – "un contrappunto di grazia e di fascino".
- 10 Suggestiva la lettura della scena proposta da Cappabianca (2014: 59), secondo cui "l'acquisizione della vista [da parte della fioraia] non serve a vedere, perché pur vedendo non può riconoscere": perché l'agnizione abbia luogo "bisognerà varcare la soglia del visibile [...] e toccare con mano". Ne risulta, conclude l'autore, "un primo, insuperato esempio di *cinema tattile*, basato non solo sullo sguardo, ma anche sulla messa in gioco di molteplici stimoli sensoriali".
- 11 Kevin Brownlow (2022: 94) afferma che la dinamica della scena è ispirata ai versi del poemetto *The Shooting of Dan McGrew* di Robert W. Service: "Abbassai la testa e le luci si spensero, e due pistole fiammeggiarono nel buio / E una donna gridò e due corpi stavano a terra, scuri e freddi". Come si può dedurre dai cognomi dei personaggi, lo spunto di partenza del film è la storica faida tra le famiglie Hatfield e McCoy, che per oltre un quarto di secolo (1865-1891) insanguinò il confine tra Kansas e Virginia Occidentale.
- 12 Lo sforzo di autenticità, piuttosto raro per gli standard hollywoodiani, portò Keaton e i suoi tecnici a ricostruire gran parte degli oggetti di scena e dei veicoli che si vedono del film, dal modello di proto-bicicletta noto come Gentleman's Hobby-Horse (donata dal regista stesso allo Smithsonian Institution, dove è esposta tutt'ora), fino al treno: "L'unica cosa che abbiamo fatto è stata quella di cercare di essere fedeli all'originale. Per fare questo abbiamo usato i disegni della Stephenson's Rocket, la locomotiva inglese. L'abbiamo rifatta per intero

e in scala” (Keaton in Brownlow 2022: 94). Per un resoconto dettagliato della lavorazione del film, si legga Curtis 2022: 230-40.

- 13 Può essere interessante confrontare queste osservazioni di Pearson con la nota distinzione fra “grande forma” e “piccola forma” proposta da Gilles Deleuze. Secondo il filosofo francese, Keaton eleva la *slapstick comedy* alla “grande forma”: “L’eroe è come un punto minuscolo inglobato in un ambiente immenso e catastrofico, in uno spazio trasformabile: vasti paesaggi che cambiano e strutture geometriche deformabili, rapide e cascate, grande nave alla deriva sul mare, città spazzata dal ciclone [...]” (Deleuze 1984: 201).

BIBLIOGRAFIA

- Ballo, Francesco (1982), *Buster Keaton*, Milano, Mazzotta.
- Brooks, Peter (ed. 2023), *L’immaginazione melodrammatica*, trad. it. a cura di D. Fink, Milano, Il Saggiatore.
- Brownlow, Kevin (2022), *Alla ricerca di Buster Keaton*, trad. it. a cura di G. De Marinis, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna.
- Cappabianca, Alessandro (2014), *Ontologia del corpo nel cinema comico*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.
- Cecchi, Emilio (ed. 1997), “Buster Keaton”, *Messico*, in *Saggi e viaggi*, ed. M. Ghilardi, Milano, Mondadori: 565-70.
- , “Crepuscolo d’un mimo”, *Corse al trotto*, in *Saggi e viaggi*, ed. M. Ghilardi, Milano, Mondadori: 944-48.
- Codelli, Lorenzo, ed. (1995), “La fabbrica della risata. Un simposio sul cinema comico americano/Forgotten Laughter. A Symposium on American Silent Comedy”, *Griffithiana*, 53: 44-75.
- Curtis, James (2022), *Buster Keaton. A Filmmaker’s Life*, New York, Knopf.
- Dagrada, Elena ed. (2007), *Il melodramma*, Roma, Bulzoni.
- Deleuze, Gilles (1984), *Cinema 1. L’immagine-movimento*, trad. it. a cura di J.-P. Manganaro, Milano, Ubulibri.
- Faccioli, Alessandro (2005), *Harold Lloyd. L’officina della risata*, Torino, Kaplan.
- Gillet, John; Blue, James (ed. 2007), “Buster Keaton in Venice”, *Buster Keaton Interviews*, ed. K.W. Sweeney, Jackson, Mississippi University Press: 219-31.
- Gunning, Tom (ed. 1985), “Prendi questo libro e mangialo: il *Burlesque* e la Commedia dei segni nel film Vitagraph *Goodness Gracious*”, trad. it. a cura di D. Giannetti, *Griffithiana*, 24-25: 139-42.

- Keaton, Buster; Samuels, Charles (ed. 1995), *Memorie a rotta di collo*, trad. it. a cura di E. Nesi, Milano, Feltrinelli.
- Mitchell, Glenn (1998), *A-Z of Silent Film Comedy. An Illustrated Companion*, London, Batsford.
- Robinson, David (ed. 1989), *Chaplin. La vita e l'arte*, trad. it. a cura di D. Fink, Venezia, Marsilio.
- Rourke, Constance (1931), *American Humour. A Study of the National Character*, New York, Hartcourt, Brace and Company.
- Vicentini, Claudio (2007), *L'arte di guardare gli attori*, Venezia, Marsilio.
- Vittorini, Fabio (2020), *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Bologna, Pàtron.

FILMOGRAFIA

- Barney Oldfield's Race for a Life*, dir. Mack Sennett, USA, 1913.
- Intolerance*, dir. David Wark Griffith, USA, 1916.
- One AM (Charlot rientra tardi)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1916.
- The Pawnshop (Charlot usuraio)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1916.
- A Dog's Life (Vita da cani)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1918.
- Broken Blossoms (Giglio infranto)*, dir. David Wark Griffith, USA, 1919.
- The Scarecrow*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1920.
- The High Sign*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1920-1921.
- The Haunted House*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1921.
- The Heart of Maryland*, dir. Tom Terriss, USA, 1921.
- The Kid (Il monello)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1921.
- Never Weaken*, dir. Fred Newmayer, USA, 1921.
- The Frozen North*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1922.
- My Wife's Relations*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1922.
- The Love Nest*, dir. Buster Keaton, USA, 1923.
- Our Hospitality (Accidenti, che ospitalità!)*, dir. Buster Keaton, John G. Blystone, USA, 1923.
- Safety Last! (Preferisco l'ascensore)*, dir. Fred Newmayer, Sam Taylor, USA, 1923.
- The Navigator (Il Navigatore)*, dir. Buster Keaton, Donald Crisp, USA, 1924.

- The Gold Rush (La febbre dell'oro)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1925.
- Go West (Io e la vacca)*, dir. Buster Keaton, USA, 1925.
- Seven Chances (Le sette probabilità)*, dir. Buster Keaton, USA, 1925.
- The General (Come vinsi la guerra)*, dir. Buster Keaton, Clyde Bruckman, USA, 1926.
- Steamboat Bill, Jr. (Io e il ciclone)*, dir. Charles Reisner, USA, 1928.
- City Lights (Luci della città)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1931.

Gabriele Gimmelli è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere, filosofia e comunicazione dell'Università di Bergamo. Redattore di *doppiozero*, ha collaborato e collabora a diverse testate (*Film TV*, *Blow Up*, *Il Tascabile*, *Lucy*) e ha pubblicato numerosi saggi in riviste e volumi collettanei. Fra i suoi ultimi libri, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* (Quodlibet, 2021) e “American”. *Orson Welles, il mito, la letteratura* (Quodlibet, 2024). Ha curato inoltre *Tutte le opere di Aldo Buzzi* (La nave di Teseo, 2020) e, con Marco Belpoliti e Gianluigi Ricuperati, il volume *Saul Steinberg* (Quodlibet Riga, 2021). | Gabriele Gimmelli is a postdoctoral research fellow at the Department of Letters, Philosophy, Communication of the University of Bergamo. A member of the editorial staff of *doppiozero*, he contributes to a range of cultural and critical magazines, including *Film TV*, *Blow Up*, *Il Tascabile*, and *Lucy*. He has published numerous essays in scholarly journals and edited volumes. His most recent books include *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* (Quodlibet, 2021) and “American”. *Orson Welles, il mito, la letteratura* (Quodlibet, 2024). He has also edited *Tutte le opere di Aldo Buzzi* (La nave di Teseo, 2020) and, together with Marco Belpoliti and Gianluigi Ricuperati, the volume *Saul Steinberg* (Quodlibet Riga, 2021).