Charlie Chaplin 1914-2014

Gabriele Gimmelli
7 Febbraio 2014

Quella di sfruttare un evento di richiamo (una parata militare, per esempio, o una manifestazione sportiva) come sfondo di qualche scena comica più o meno improvvisata, magari utilizzando gli spettatori come interpreti inconsapevoli, sembra fosse una pratica frequente nelle produzioni di Mack Sennett fin dagli esordi. D'altro canto, quando bisogna sfornare due comiche da un rullo ogni settimana, un simile espediente – sorta di ibrido fra le *vues* dei Lumière e le attuali *candid camera* – permette di ritrovarsi in mezza giornata con un film bell'e pronto per la distribuzione.

Fra il dieci e l'undici gennaio 1914, un gran numero di spettatori si reca a Venice, nei sobborghi di Los Angeles, per assistere alla *Junior Vanderbilt Cup* , versione in

miniatura della celebre gara automobilistica – che quell'anno si corre non lontano, a Santa Monica – nella quale una quarantina di ragazzini gareggia, lungo un percorso di sette miglia, a bordo di automobiline costruite con materiali di recupero. I più spericolati hanno dotato la propria vettura di un motore a due o tre cilindri, magari ricavandolo da qualche motocicletta; gli altri debbono accontentarsi di farsi spingere giù da un'imponente discesa in legno appositamente costruita. Ovviamente Sennett non si lascia sfuggire l'occasione: approfittando di una pausa nelle riprese del cortometraggio *Mabel's Strange Predicament*, preleva dal set un giovane attore inglese arrivato alla Keystone da poche settimane, e che fino a quel momento ha recitato in un solo film; ancora con il costume di scena lo spedisce insieme al regista Henry Lehrman e all'operatore Frank Williams sulla spiaggia di Venice, a filmare qualche gag con il rally sullo sfondo. Il film viene girato in tre quarti d'ora, montato con quasi altrettanta rapidità ed esce nelle sale il sette febbraio seguente, prima ancora di *Mabel*, più complesso e scenograficamente più elaborato, che viene distribuito solo due giorni dopo. A causa della scarsa lunghezza (572 piedi, poco più di cinque minuti di proiezione), viene infilato nella stessa bobina con un documentario, *Olives and their Oil*, di cui si è persa memoria. Al contrario, il nome di quel ventiquattrenne inglese entrerà entro breve nella storia del cinema (e del Ventesimo secolo *tout-court*): Charles Chaplin.

Il titolo del cortometraggio è secco e informativo: *Kid Auto Races at Venice, Cal.*, incorniciato dal logo Keystone e dal sottotitolo standard “A farce comedy”, una commedia farsesca. La didascalia introduttiva descrive, anticipandola, quella che sarà l'azione, o meglio la situazione – l'unica – del film: “Durante le riprese di questo evento, uno strano personaggio (“*an odd character*”) si è accorto che si stava girando un film ed è diventato impossibile tenerlo lontano dalla cinepresa”. Ed eccolo dunque, lo “strano personaggio”. La sua sagoma spicca tra la folla anonima degli spettatori: bombetta, bastone da passeggio, pantaloni sformati, scarpe enormi. Due baffetti trapezoidali sotto il naso e una sigaretta fra le labbra, dalla quale si levano ampie volute di fumo. Indisciplinato, si sporge ben oltre i bordi della pista, rischiando di essere travolto dalle vetturette che passano a tutta birra. Dopo che un poliziotto l'ha invitato a farsi da parte, l'omino si accorge della presenza dell'operatore: subito si mette in posa, accenna un sorriso, ammicca in direzione dell'obbiettivo, intavola discorsi (inaudibili) con il regista fuori campo, fingendo di non capire che sta rovinando la ripresa, e nel frattempo ne approfitta per continuare a pavoneggiarsi con infantile egocentrismo. Almeno fino a quando, poco dopo, il regista (Henry Lehrman) non entra in campo per spingerlo a pedate fuori dall'inquadratura. Ecco, il film è tutto qui: una serie di reiterati tentativi da

parte del seccatore di rimanere in campo (arriva perfino a scacciare via un ragazzino, pur di avere la scena tutta per sé), accompagnati dalle sempre più esasperate reazioni del regista. Ma alla fine è comunque l'omino coi baffi a spuntarla: l'ultima inquadratura del film è infatti un grottesco primo piano del suo volto che fa smorfie e boccacce alla macchina da presa.

Mezzo secolo più tardi, Chaplin sostenne di aver ideato l'aspetto del personaggio mentre si recava al trucco, senza un'idea precisa: «Volevo che tutto fosse in contrasto: i pantaloni larghi e cascanti, la giacca attillata, il cappello troppo piccolo e le scarpe troppo grandi». Dopodiché, recatosi sul set al cospetto di Sennett, così lo presentava: «Questo è un individuo multiforme, un vagabondo, un gentiluomo, un poeta, un uomo solitario, sempre in cerca di nuove avventure. Vorrebbe farvi credere che è uno scienziato, un musicista, un duca, un giocatore di polo. Però non disdegna di raccattare cicche o di rubare una caramella ad un bambino». Sicuramente vi è molto di romanzato in questa ricostruzione a posteriori, ma è indubbio che Chaplin abbia dato vita a una creazione comica di grande originalità a partire da spunti e caratterizzazioni del teatro leggero

britannico – a cominciare dal cavallo di battaglia dello stesso Chaplin, il gentiluomo chiassoso e ubriaco dello sketch *A Night in an English Music Hall*, interpretato con la compagnia di Fred Karno sia in patria sia negli Stati Uniti. La presentazione che fornisce a Sennett, d'altra parte, ha già in sé gli elementi che in misura maggiore o minore caratterizzeranno l'omino nella successiva filmografia chapliniana: senzatetto (*The Tramp, Vita da cani*), gentiluomo (*One A.M., The Cure*), uomo solitario (*The Immigrant*), avventuriero (l'evaso de *Il pellegrino*, il cercatore de *La febbre dell'Oro*). Nel corso degli anni, Charlot (così verrà ribattezzato nel 1915 da un distributore francese, subito imitato dai colleghi italiani) diventerà per il suo creatore ben più di un personaggio: una sorta di Stradivari dal quale trarre di volta in volta note acute o gravi, allegre o patetiche.

Osservando la prima apparizione del vagabondo sul grande schermo, tuttavia, un elemento colpisce prima di ogni altro: la sua volontà di essere al centro del quadro, o semplicemente la volontà di “esserci”, fagocitando tutto lo spazio a propria disposizione, finché del film “originario” (le riprese della corsa automobilistica) non rimangono che pochi frammenti. In questa volontà si potrebbe già scorgere la forza sovversiva del cinema comico nel suo complesso, che, secondo Gian Piero Brunetta, non accetta il ruolo subalterno che gli è stato assegnato e preme per invadere tutto il resto: dopo Sennett e Chaplin, «i comici dilagheranno, occuperanno tutta la scena, contendendo lo spazio agli altri generi e, soprattutto, contendendo i loro pubblici, sala per sala, spettatore per spettatore».

Ma nella caparbietà di un personaggio che insiste nel voler sistemare, scrive Walter Kerr, «l'universo in funzione delle sue esigenze soggettive», lo spettatore di oggi può anche intravedere, col senno di poi, la figura tipicamente chapliniana dell'individuo che, solo contro tutti, si batte a tutti i costi per non scomparire in una società sempre più anonima e massificata. Charlot, insomma, “si distingue”, come indica, una volta tanto in modo azzeccato, il titolo italiano del film. Anche se le pedate si faranno con gli anni sempre più forti e dolorose, e l'eco delle risate meno spensierato e sempre più cupo, l'omino non cesserà di proclamare la propria irriducibilità alla massa, si tratti del Klondike de *La febbre dell'oro*, dell'America taylorista di *Tempi moderni* o della Germania (pardon, Tomania) nazista de *Il grande dittatore* – ma a quel punto la tragedia dei tempi costringe il vagabondo a cedere definitivamente il posto alla voce e ai proclami del proprio Autore.

Tutto questo, però, appartiene al futuro. Rivedendo il film con uno sguardo il più possibile vergine, l'omino coi baffi torna ad essere “semplicemente” uno strano tipo animato da una comica ossessione che lo apparenta a certi eroi di carta (*Krazy Kat* di George Herriman, con il suo gatto che scambia un mattone in testa per un pegno d'amore, è dello stesso periodo), che si muove a scatti in mezzo a una miriade di volti, abiti e cappelli accalcati attorno alla pista di Venice in quel fine settimana di gennaio di cento anni fa. Alle spalle di Chaplin, una lunga panoramica rivela un'affascinante *tranche de vie* dell'America popolare alle soglie della Grande Guerra, esistenze qualunque che sono rimaste impigliate nella storia del cinema senza saperlo né volerlo. Eccoli, i ragazzi con i pantaloni alla zuava, le signore con il cappellino a veletta che si coprono il viso con un fazzoletto per non essere riprese, i signori con il vestito della festa che scrutano nell'obbiettivo con aria severa. Ecco che tutti, come in preda a un incantesimo, pian piano sorridono o ridono apertamente davanti ai ruzzoloni, alla testardaggine e al ghigno sfacciato del vagabondo.
Era nato un mito.

Chaplin 5.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO