DOPPIOZERO

Laurel & Hardy. Accoppiamenti giudiziosi

Gabriele Gimmelli

22 Settembre 2016



La coppia comica più famosa della storia del cinema "spiegata" in otto coppie di parole. Qui le prime quattro.

Azione/antiazione

L'ebbrezza della velocità attraversa come una febbre la produzione comica americana degli anni Dieci e Venti. Dalle farse di Sennett alle più complesse architetture narrative di Keaton, Chaplin e Lloyd, l'azione regna sovrana, restituendo, come in uno specchio deformante, l'immagine di una società che cambia a ritmo vertiginoso. D'altra parte, negli Stati Uniti del primo dopoguerra non sembra esserci alcun limite alla conquista dello spazio: i nuovi mezzi di trasporto (automobili, treni, navi, aeroplani) hanno accorciato le distanze in modo incredibile e, grazie ai grattacieli, persino le nuvole sembrano a portata di mano. «Negli anni Venti», ha scritto Robert Parrish, «il grido di quasi tutti gli americani era "avanti a tutta velocità" verso quello che sembrava un mondo di prosperità crescente».

"*Big Business*", *James W. Horne, 1929:*

All'interno di questo panorama Laurel e Hardy occupano una posizione particolare. Il loro esordio in coppia avviene “soltanto” nel 1927, all'avvento del cinema sonoro; e di lì a poco, nel 1929, proprio mentre la coppia si sta affermando senza troppa fatica anche nel nuovo *medium*, il crollo di Wall Street annuncia l'inizio della Grande Depressione. Probabilmente è per questo che nei loro film la frenesia della modernità rimane perlopiù sullo sfondo, come qualcosa di assimilato e già lontano nel tempo. «La comicità di Laurel e Hardy», ha scritto Jean-Pierre Coursodon, «non si basa sulla sorpresa, ma sulla soddisfazione di un'attesa». Gli fa eco Walter Kerr: «Ammettevano apertamente lo scherzo, spiegandolo nei minimi dettagli, *anatomizzandolo*». Detto altrimenti, Laurel e Hardy non travolgono lo spettatore con una serie di *choc* visivi, come avviene nella *slapstick* tradizionale, ma lo accompagnano per mano, un passo alla volta, verso una catastrofe *comunque* inevitabile. Di qui il carattere “rituale” delle loro gag, tanto spesso rilevato dai commentatori. Al dinamismo forsennato della tradizione *slapstick* essi oppongono un proprio teatrino della crudeltà, nel quale montaggio e movimenti di macchina vengono ridotti al minimo per lasciare il posto a lunghe inquadrature più o meno statiche, nelle quali i personaggi si abbandonano a una sorta di reciproco gioco al massacro. Nella logica dello *slow burn*, ciascuno aspetta paziente il proprio turno per sferrare il colpo decisivo; la successione delle gag è nitida, il ritmo uniforme; la *bagarre* monta lentamente (*slow*), come una miccia che si consuma (*burn*), per esplodere infine nella violenza vera e propria. Può limitarsi a un diverbio fra gli stessi Stan e Ollie, oppure tra loro e un terzo soggetto (l'indimenticabile James Finlayson di *Big Business*, per esempio). Il più delle volte, tuttavia, il conflitto è destinato ad espandersi: è il caso del recentemente ricostruito *The Battle of the Century*, che già a suo tempo Henry Miller definì «il più grande film comico mai realizzato», in cui una classica battaglia a colpi di torte in faccia raggiunge dimensioni collettive e iperboliche.

"*The Battle of the Century*", *Clyde Bruckman, 1927:*

Edificare/demolire

La *slapstick comedy* si direbbe animata da una pulsione distruttiva, da un desiderio ludico, quasi infantile, di fracassare tutto. Laurel e Hardy non si sottraggono al gioco, ma ne riscrivono le regole a modo loro. Marco Giusti arriva a dire che nei loro film talvolta «la distruzione diventa simile all'edificare, per il rigore e la matematica perfezione delle “maestranze” nel portare a termine il proprio operato». Persino nei rari casi in cui è chiamata a ripristinare l'ordine, la coppia non produce che nuovo disordine.



“Helpmates”, James Parrott, 1932.

Questa “forza demolitrice” della coppia non si limita tuttavia allo spazio circoscritto dell'inquadratura. Spesso, anzi, è la narrazione stessa a subire il medesimo trattamento: lo *slow burn*, con la sua ripetizione di gesti e azioni,

finisce per far implodere il racconto su se stesso, eliminando ogni possibile progressione drammatica al di fuori del sempre più estenuante e catastrofico susseguirsi di gag. Quello di Laurel e Hardy potrebbe essere definito un “cinema della frustrazione”, persino anti-hollywoodiano – perlomeno nella misura in cui qualunque premessa narrativa viene disattesa. Il già citato *Big Business* inizia con Laurel e Hardy intenti a piazzare alberi di Natale e si conclude con la distruzione di una villetta; *Two Tars* trasforma la gita fuori porta di due marinai in franchigia in un gigantesco ingorgo automobilistico con annessa distruzione reciproca; il picnic di *Perfect Day* naufraga letteralmente fra i guasti dell'auto e i ripetuti convenevoli con il vicinato, mentre il lungometraggio *Block-Heads* è un continuo salire e scendere le scale, per ottemperare un invito a pranzo che non avrà mai luogo. Come si vede, i bersagli non sono casuali. Casa, automobile, riti sociali: i feticci della borghesia statunitense vengono fatti a pezzi con furibonda precisione, svelati in tutta la loro inautenticità.

Interno/esterno

Scalinate, corridoi, muri da scavalcare, tetti su cui arrampicarsi, salotti borghesi tanto eleganti quanto scomodi, camere in affitto dove nascondere animali più o meno recalcitranti, marciapiedi disseminati di tombini aperti, buche piene di fango che si spalancano all'improvviso in mezzo alla strada.



“Perfect Day”, James Parrott, 1929.

Questo è lo spazio abitato da Laurel e Hardy: un labirinto organizzato secondo geometrie rigorosissime, ma anche tangibile e concreto, da aggredire in una lotta corpo a corpo per non esserne a propria volta aggrediti. Quasi assente la grande città di Harold Lloyd, con i suoi alti edifici da scalare, così come i grandi spazi aperti dei film di Keaton. «Il loro sguardo sul mondo è *microcosmico*», scrive Petr Král, «i confini del loro universo, in fondo, non oltrepassano quelli di un sobborgo residenziale». “Microcosmico”, certo, ma non meno pericoloso. Tanto che Stan e Ollie lo esplorano con la cautela di chi sa benissimo di muoversi in un ambiente ostile, pieno di trappole.

"*The Flying Deuces*", *A. Edward Sutherland, 1939:*

Eppure siamo davvero sicuri che questo mondo sia così solido e compatto come appare? In fondo, dovremmo ormai avere capito che davanti a Stan e Ollie non resisterebbe neppure lo spazio più impenetrabile e inattaccabile. È di nuovo Marco Giusti a fornirci la giusta interpretazione del rapporto della coppia con lo spazio, scomodando addirittura uno dei padri dell'architettura modernista: «Laurel e Hardy fanno qualcosa per l'arte organica (tutta americana) di F.L. Wright: costruiscono e animano con il loro movimento continuo e progressivo lo spazio interno della nuova casa, ce lo spiegano e lo codificano in una grande rivoluzione che vedrà finalmente distrutti tutti i tentativi di rinchiudere l'uomo nella scatola, nel *box*, in un universo desolante come quello delle abitazioni comuni, delle camere quadrate senza vita». Se l'esterno è una trappola che si chiude sugli individui, a Laurel e Hardy non rimane che trasformare in spazio aperto uno spazio chiuso. Magari facendolo esplodere.

Vita/non vita

Esiste la morte nel mondo di Laurel e Hardy? Di sicuro esiste la paura della morte, al pari di tante paure più o meno giustificate e più o meno infantili (la fame, il buio, i fantasmi, e via dicendo). «È la prima volta che impicco qualcuno. Aiutami a fare un buon lavoro», dice Stan a Ollie in una nota scena di *Fra Diavolo*, dopo che il bandito eponimo gli ha ordinato di appendere l'amico per il collo. «Farò del mio meglio», risponde Ollie, cortese come al solito; salvo alterarsi un po' quando Stan gli propone, dopo morto, di essere imbalsamato: «Pensavo sarebbe stato bello tenerti in salotto...». «Già, bella figura ci farei, dritto su un piedistallo!».

"*Fra Diavolo*", *Hal Roach e Charles Rogers, 1933:*

Un dibattito dello stesso tenore lo si può trovare in una scena, altrettanto nota, di *The Flying Deuces*. Qui è Ollie a volersi gettare nel fiume in seguito a una delusione d'amore... naturalmente portando con sé il malcapitato Stan («Non

capisci? Dopo che sarò morto, ti toccherà cavartela da solo!»). Questi, giusto per ritardare l'inopinato doppio suicidio, chiede lumi al compagno riguardo la reincarnazione: «Ora che che stiamo per andarcene, sotto quale forma vorresti tornare?». «Oh, non saprei... Non ci ho mai pensato. Mi piacciono i cavalli, credo che mi piacerebbe reincarnarmi in un cavallo», risponde Ollie; poi domanda a sua volta: «E tu, sotto quale forma vorresti tornare?». «Mi piacerebbe ritornare come me stesso...». Ollie ha la solita reazione di stizza, ma su questo ha ragione Stan: come può morire qualcuno che a malapena è consapevole di essere al mondo? Alla fine dello stesso film, i due si trovano, loro malgrado, alla guida di un aeroplano destinato a schiantarsi al suolo; e sarà guarda caso proprio il consapevole, “concreto” Ollie a morire, per reincarnarsi immediatamente in un cavallo parlante (dotato di baffetti e bombetta regolamentari), accudito da Stan come se fosse la cosa più naturale del mondo.

La duttilità fisica di Laurel e Hardy, assai vicina a quella dei *cartoon*, gli impedisce di essere vittime fino in fondo della materia e della sua caducità. Si può dire semmai che la morte scatenasse il gusto di Stan Laurel per le gag assurde e raccapriccianti (i celebri *freak endings*), spesso tagliate dal produttore Roach ragioni di “buon gusto”. Laurel e Hardy finiranno così per sparire giù per lo scarico della vasca da bagno (accade a Stan nel cortometraggio *Come Clean*), trasformati in animali (è il caso di Ollie in *Dirty Work*) oppure in scheletri ambulanti (*The Bullfighters*); potranno ritrovarsi le gambe annodate attorno al collo (*Going Bye Bye*) o la testa girata di centottanta gradi (*The Live Ghost*); ma, di fatto, non muoiono mai.



“Going Bye Bye”, Charles Rogers, 1934.

A riprova di tale immortalità, un fan d'eccezione come Ray Bradbury li ha resi protagonisti di uno dei suoi tardi racconti, *L'addio di Laurel e Hardy ad Alfa Centauri*, pubblicato nel 2000. «Erano morti da duecento anni. Eppure erano vivi», scrive Bradbury. Ricreati ex novo sotto forma di ologrammi, rigorosamente in bianco e nero («Quando siamo stati creati eravamo a colori, ma poi la gente ha detto: no! Questi non sono Stan e Ollie! Allora via di nuovo al laboratorio, per essere scoloriti...»), Laurel e Hardy attraversano gli spazi siderali per guarire dalla tristezza le zone più isolate del cosmo. L'anonimo narratore del racconto (evidente controfigura dello stesso Bradbury), sconvolto e allo stesso tempo entusiasta di quell'apparizione, vuole capire, saperne di più: «“Eppure, domandai, “come fate a essere qua, due secoli dopo il vostro... decesso?”. “Non siamo mai vissuti, e non siamo mai morti”». Si deve aggiungere altro?

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


© CCA