



Charles Chaplin nel «Monello» con Jackie Coogan

Jackie Coogan, l'attore appena scomparso, fu il primo bambino prodigo di Hollywood. Però il grande Charlot vedeva in lui l'incubo di un'infanzia infelice

Ma Chaplin odiava il monello

ORA che anche l'antichissimo monello Jackie Coogan è uscito per sempre di scena (alcuni giorni fa, a sessant'anni), vale forse la pena di ricordare come Charlie Chaplin riuscì a scoprire e valorizzare colui che, indistintamente, fu nel 1920 il primo grande piccolo attore dello schermo. Rileggiamo dunque le pagine dell'Autobiografia dove di tale scoperta si dà il resoconto. Chaplin era uscito stremato da *Sunnyside*, una commedia in tre bobine nota da noi come *Un idillio nei campi*, o come *Charlot campagnolo*, e dove pure aveva interpretato a che fare con un nugolo di bambini e di fanciulle. Poi era imminente il suo primo divorzio.

«Trovo un sollievo, in quello stato, nell'andare all'Orpheum in cerca di distrazioni, e fu così che vidi un ballerino eccentrico, nulla di straordinario, ma alla fine del numero chiamò in palcoscenico suo figlio, un bimbo di quattro anni, a ringraziare con lui gli spettatori. Dopo essersi chinato con suo padre egli fece all'improvviso alcuni passi divertenti, poi sbirciò il pubblico con l'aria di un lupo agguato una mano e corse via. La sala scoppiò in un fragoroso applauso, tanto che il bimbo fu fatto uscire di nuovo, questa volta per eseguire un balletto tutto diverso. Se si fosse trattato di un altro, forse sarebbe stata una cosa odiosa. Ma Jackie Coogan era incantevole e il pubblico si divertì enormemente. Qualsiasi cosa facesse, quel soldo di cacio mostrava una spiccata personalità».

Nel suo libro Chaplin non ricorda che, in realtà, egli fece debuttare Jackie nella commedia successiva: *Una giornata di vacanza*; ma il fatto non è poi così importante, perché lo spunto che sosterrà il monello cominciò senz'altro a frullargli in testa fin dal primo incontro col bambino. «Fensate al Vagabondo che si guadagna la sua aguzzando finestre, e il Monello che va in giro per le strade spaccando vetri, e il Vagabondo che finge di passare di lì per caso e si offre di ripararle».

Non è stato invece notato che, ricordando quei fatti quarant'anni dopo, Chaplin sentì il bisogno di far seguire immediatamente l'evocazione di un altro incontro. «Durante il montaggio del Monello, Samuel Reshesky, il bambino di sette anni campione mondiale di scacchi, visitò lo studio. Doveva esibirsi all'Athletic Club, disputando venti partite in una volta... Aveva un viso pallido, teso, affilato, con grandi occhi che incassavano bellamente le persone che lo intrattavano». E più avanti: «Il ragazzo era straordinario, eppure mi turbò, perché ebbi la sensazione, vedendo quel usetto esortato arrossire improvvisamente e poi sbiancare come un lenzuolo, che stesse pagando i suoi sforzi con la salute».

Ora questo accostamento, che difficilmente può immaginarsi inconscio in Chaplin ultrasettantenne che scrive, contribuisce a spiegare alcune cose che riguardano il monello e, quindi, il rapporto tra l'autore e il suo protagonista. Costui va visto senza dubbio come una trasposizione di Chaplin bambino; e la drammaticità del film deriva dalla drammaticità dei ricordi d'infanzia del suo autore. Chaplin non è mai stato tenero coi bambini in varie sue opere: nel *Pellegrino*, che è posteriore al *Monello* sebbene di metraggio più breve, Charlot durante il ricevimento nella famiglia «per bene viene addirittura torturato da uno spaventoso esemplare in miniatura della altezzosità borghese. «Io non posso soffrire i bambini», confessò Chaplin, e Eisenstein quando lo conobbe a Hollywood. E nel suo celebre saggio *Charlie the Kid*, Eisenstein ricorderà più tardi: «L'autore del Monello, quest'uomo che ha fatto piangere cinque se-

Ugo Casiraghi

Spettacoli

«Tra le tante «leggende» che hanno condizionato e in qualche misura distorto la comprensione di autori famosi, quella del Goethe «olimpico», «imperturbabile» e tutto volto alla ricerca di un'improbabile «armonia» ha resistito più a lungo, anche al di là della cerchia degli specialisti. Lo sforzo della maggior parte degli studiosi dell'Ottocento (in quasi ai giorni nostri è stato quello di trovare un elemento unitario e unificante nelle opere di Goethe. Pochi hanno riflettuto sul fatto che il gran vecchio di Weimar ha vissuto per oltre ottant'anni e ha «attraversato» diverse generazioni di scrittori, dando luogo al paradosso di essere «antico» e romantico — il Werther è del 1774 — e nel contempo di essere «postero» ai romantici — quando scrive le Affinità elettive *Novalis* è morto da ormai otto anni. Questo attraverso una serie di periodi e correnti letterarie (dall'illuminismo nella sua versione pietistica sino alla «giovane Germania» di Heine), con tutte le contraddizioni e interferenze che, per una metà, rende il pianeta-Goethe una costellazione piuttosto complessa, in cui non è possibile rintracciare un elemento unitario. Se a questo si aggiunge il fatto che l'ansia del personaggio (lo «streben» del Faust) spinge Goethe a rimettere immediatamente in discussione i risultati poetici raggiunti in ogni sua opera, per una metà, «autosuperamento», ecco allora che la produzione del gran vecchio ci appare in una dimensione dinamica, certo molto lontana dalla interpretazione tutta armonia e simmetrie.

È significativo il fatto che negli ultimi anni anche la editoria italiana abbia riscoperto le opere del tardo-Goethe. Qui entusiasti prima e con un certo scetticismo poi, si sono occupati del personaggio e il suo campo di intervento spazia dalle teorie dell'arte alle osservazioni di scienze naturali. Del resto, questo è il «ciclo» di Goethe (Goethe, Viaggio in Italia, Mondadori, Milano 1983, p. 850, L. 30.000) che avrebbe modificato così radicalmente la sua visione del mondo Goethe (Goethe, Viaggio in Italia, Mondadori, Milano 1983, p. 167, L. 15.000).

Le opere del tardo Goethe hanno quasi tutte la caratteristica di essere state concepite decenni prima e di essere poi state riproposte a anni di distanza dallo stesso autore che li ha rielaborate e integrate e ha quindi preso un certo distacco dalla sua prima conce-

Una stampa che raffigura il soggiorno di Goethe a Roma e in basso un ritratto dello scrittore



«Noi esistiamo per rendere eterno ciò che è passeggero»: così scriveva il grande vecchio di Weimar. E ora le sue opere più tarde, da «La metamorfosi delle piante» a «Massime e riflessioni», vengono «scoperte» e riproposte dagli editori italiani

L'Effimero di Goethe



zione. E il caso del Viaggio in Italia, pubblicato nel 1816, 28 anni dopo il viaggio vero e proprio, è il caso della *Metamorfosi* delle piante, e il caso della Teoria dei colori, pubblicate nel 1808, l'anno stesso della stesura delle *Affinità elettive* (Goethe, La teoria dei colori, Il Saggiatore, Milano 2 ediz. ott. 1983, p. 260, L. 20.000). In questo gioco di specchi e di richiami interni prevale il carattere interdisciplinare di questi scritti e la tendenza di fondo di far derivare dalla osservazione della natura tanto la sua concezione del mondo quanto la sua teoria dell'arte. Il senso delle riflessioni del vecchio Goethe (*Massime e riflessioni*, Theoria, Roma 1983, p. 306, L. 35.000) non risiede tanto in una coerenza filosofica, quanto nel «rapporto particolare fra totalità dell'esperienza e rielaborazione ideologico-letteraria nel gioco della scrittura» (P. Chiarini).

Il senso dei suoi studi di scienze naturali Goethe lo rivela in una delle sue massime: «L'ideale sarebbe capire che ogni elemento reale è già teoria. L'azzurro del cielo ci rivela la legge fondamentale del cromatismo. Soprattutto non si cerchi nulla dietro ai fenomeni: essi sono la teoria». Il suo evidente immanentismo lo porta a rifiutare gli «a priori» troppo spesso postulati dalla filosofia della sua epoca e a ricercare la verità dei fenomeni attraverso l'osservazione e l'esperimento.

Ma se nella Teoria dei colori, polemizzando contro Newton, sostiene in termini quasi kantiani la soggettività delle percezioni e quindi delle leggi naturali, che non esistono di per sé, ma solo in quanto l'intelletto umano se ne serve come principi conoscitivi; se nel 1792 scrive un saggio intitolato *L'esperanto* come mediatore tra oggetto e soggetto, e negli scritti di botanica che Goethe fa trasparire più chiaramente il nesso che intravede tra arte e natura. La natura è secondo Goethe «una produttrice di «forme» e il compito dell'osservatore è quello di scoprire le forme al di là della molteplicità dei fenomeni. Quindi negli studi di botanica di Goethe compaiono due concetti che sono fondamentali per comprendere le sue opere letterarie: quello di *Gestalt* («forma») e quello di *Bildung* («formazione»). Basti pensare al *Wilhelm Meister come «romanzo di formazione»* e il nesso tra teoria della natura e poetica appariva evidente. Ma in natura «il già formato viene subito riformato», scrive Goethe; e allora l'attenzione dell'osservatore botanico o del poeta non deve essere rivolta a delle forme fisse, ma a quel complicato «gioco di trasformazione» che è l'essenza della natura. È il concetto di metamorfosi, ora inteso come procedimento alchemico, ora inteso come creazione, che diventa il perno centra-

le delle opere del tardo Goethe. Ciò che origina la metamorfosi delle piante è una «forza della natura», la cui intima essenza rimane sempre non totalmente spiegabile. Insomma un *daimon*, una sorta di energia misteriosa che conferisce a tutti i fenomeni osservati un carattere dinamico, ma anche una connotazione di «mistero». E il presupposto attorno a cui ruota tutto il Faust. Tra storia e natura Goethe sceglie senza esitazione la natura. Ma la sua concezione della natura stessa non è dialettica, non cerca affatto una sintesi tra la produzione di forme e la distruzione di forme. Questo oscillare tra formazione e trasformazione è la essenza della vita stessa. Nella Teoria dei colori scrive: «La nascita di un colore richiede luce e oscurità, chiaro e scuro, luce e non-luce». Questa sorta di alchimia degli estremi sta quasi a significare che Goethe ha abbandonato, proprio nel periodo in cui scriveva le *Affinità elettive*, anche l'utopica illusione di «formare» un uomo nuovo e una società diversa e si accingeva a «sopportare l'osservazione» nei fenomeni e nell'uomo stesso come un fatto del tutto naturale.

Ma anche il suo interesse per la scienza, che va al di là del dilettantismo, è la soluzione all'ansia (di nuovo lo «streben») di quell'«egocentrismo» che non lo ha mai abbandonato. Il soggettivismo che aveva

Mauro Ponzì

Le riproduzioni non hanno mai restituito la bellezza dei suoi disegni. Una mostra alla Querini Stampalia di Venezia gli rende giustizia

Ecco il segreto dei fumetti di Battaglia

Una tavola di Dino Battaglia



A chi dovesse passare per Venezia in questi periodi caldi e, naturalmente, a chi a Venezia abita — sarà bene ricordare che per tutto marzo c'è la possibilità di visitare una mostra dedicata a Dino Battaglia, il grande disegnatore scomparso qualche mese fa. La mostra è alla Fondazione Querini Stampalia, cara a generazioni di veneziani, in un campietto un poco appartato e tuttavia soltanto a qualche centinaio di metri dalla magnifica bolgia di S. Marco.

Può suonare di gusto discutibile l'incrocio di un tale visitatore a un'esposizione venga fatto da chi, ufficialmente, ne è l'organizzatore. C'è da precisare, però, che la vera organizzatrice della mostra è la moglie di Battaglia, Laura, per tanti anni collaboratrice assidua e importante, la quale nel selezionare le tavole ha seguito un criterio inoppugnabile, prendendo cioè quello che più piaceva a lui.

È vero che il Battaglia era nei primi giorni dell'esposizione è affluito numeroso, ci trovo le tavole più ispirate del Golem e del Woyzeck, delle numerose riduzioni da Poe, dei racconti di Maupassant di Gargantua, e così via. Inutile proseguire in uno sterminato elenco: chi già conosce Battaglia non ne ha bisogno. Chi non lo conosce, proverà maggior piacere in una scoperta quasi impensabile. Ma piacere e sorpresa vengono riservati anche a chi di fumetto e illustrazione sa tutto o quasi.

Generalmente, infatti, non c'è una immensa differenza tra originali e riproduzioni in questo campo. Ma non in questo caso. È l'unico tra noi, osserva per esempio Sergio Toppi, amico e incondizionato ammiratore di Battaglia, con una punta di biasimo anche nei riguardi di se stesso, «che ci guadagna, e molto, dall'osservazione diretta degli originali. Il rilievo è forse troppo spietato, soprattutto

per parecchi giorni su di una sola tavola, mentre molti disegnatori anche di buon nome sfornano più tavole ogni giorno. Certo così non si diventa ricchi, poiché il mercato editoriale non fa differenza — almeno non fa molta differenza — tra tavola e tavola.

Niente ricchezza, dunque, e neppure immensa diffusione, anche se i riconoscimenti ufficiali, italiani e internazionali, una stima e una considerazione perfino accademica, rispetto generalizzato e così via, non sono mancati a Battaglia. Eppure, se non ci fosse stata questa mostra veneziana, avremmo corso il rischio di non comprendere a fondo la «differenza», quel qualcosa in più rispetto agli altri di cui parla Toppi. Le tavole di Battaglia, infatti, hanno una vita completamente autonoma rispetto alla carta stampata. Perfino il più schizinoso dei collezionisti potrebbe appendere vicino ai suoi Klimt e ai suoi Beardsley senza arrossire: anche «nuvolette» e didascalie hanno qui eleganza e significato grafico.

Insomma, chi vive o chi passa per Venezia non abbia timore di sottrarre un'ora al Canal Grande, alla Riva degli Schiavoni o alle non più numerose osterie. Vada pure alla Querini Stampalia, dove magari potrà anche ammirare qualche Tiepolo e qualche Palma il Vecchio. La selezione delle tavole di Battaglia è ampia, qualificata come si è detto, ma non

Ranieri Carano