DOPPIOZERO

Laurel & Hardy. Accoppiamenti giudiziosi

Gabriele Gimmelli

19 Settembre 2016



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

Grasso/magro

«Basta vederli, anche se non fanno niente», ha detto di loro Pierre Etaix. Ora, non so se capiti anche ad altri, ma guardando Laurel e Hardy finisco sempre per provare una sorta di godimento infantile, un puro piacere estetico che va al di là del semplice divertimento. Perché tutto ciò? Secondo Jean-Pierre Coursodon la radice del fenomeno, che è anche la ragione del perdurante successo della coppia, risiederebbe in «un fatto morfologico indiscutibile: *erano piacevoli da guardare* […] Il loro contrasto era così totale che si sarebbero potuti credere due personaggi dei fumetti cui fosse stata magicamente donata la vita». Il critico francese non manca di ricordare che lo stesso Hardy dichiarava d'aver basato il proprio personaggio su un oscuro *cartoon* degli anni Venti, *Helpful Henry* di J. P. Arnot. Non basta: come ha osservato Marco Giusti, Laurel e Hardy sono anche «belli da disegnare». Due figure geometriche elementari, che anche un bambino può tracciare: una linea diritta per il magro, un bel cerchio per il grasso, e voilà, eccoli lì. Non stupisce, dunque, ritrovarli a propria volta trasformati in creature "di carta", dalle *Silly Symphonies* disneyane alle illustrazioni oniriche di *In the Night Kitchen* (in italiano *Luca la luna e il latte*), nelle quali Maurice Sendak attribuisce

ai tre cuochi le fattezze inconfondibili di Ollie Hardy, quasi a voler ribadire la prossimità dei due comici al mondo dell'infanzia e ai suoi sogni/incubi.



Illustrazione tratta da “In the Night Kitchen” (1970) di Maurice Sendak

A dirla tutta, una coppia cinematografica basata sul contrasto fisico non era certo una novità: prima di Laurel e Hardy c'erano stati Roscoe Arbuckle e Al St.John (alternandosi con un Buster Keaton esordiente) e più tardi sarebbero arrivati Abbott e Costello (alias Gianni e Pinotto). Insomma, l'opposizione grasso/magro non spiega, da sola, il fascino visivo che scaturisce dai Nostri, che evidentemente si nutre di altri elementi. Per esempio, un'analisi “morfologica” di Laurel e Hardy dovrebbe includere prima di tutto la bombetta, perfetta metonimia visiva dei loro personaggi: più tondeggiante quella di Ollie, ben salda sul capo; allungata e a tesa piatta quella di Stan – che, per aumentare l'effetto comico, pare la indossasse alla rovescia, con la parte posteriore sul davanti. Poi si passerebbe agli abiti di scena, improntati alla medesima miscela di “uguale” e “diverso” (scuro con cravatta per Hardy, grigio chiaro con *papillon* per Laurel). Infine, ai loro movimenti. I gesti ampi e aggraziati di Hardy («Non mi piace vedere i grassoni barcollare da tutte le parti», diceva), che nei momenti di imbarazzo lasciano il posto a un impacciato sfarfallarsi la cravatta (*tie-twiddle*), trovano il loro *pendant* nella camminata ciondolante di Laurel e nel suo grattarsi la testa irta di capelli. Contrastanti, dunque, ma allo stesso tempo complementari. Vale la pena citare ancora Coursodon: «Non solo si opponevano fisicamente, ma *si completavano* […] Qualsiasi gesto, qualsiasi iniziativa dell'uno trovava la propria causa e conseguenza nell'altro».



Foto pubblicitaria per il lancio del film “Way Out West”, 1937

Europa/America

Al di là della pura morfologia, esiste una dimensione ulteriore nella dialettica fra i due personaggi, che affonda le radici nella biografia degli interpreti ed è presente fin dai primissimi cortometraggi. In *Putting Pants on Philip*, per esempio, possiamo osservare i vani sforzi “pedagogici” di un rispettabile cittadino americano, Piedmont Mumblethunder (un Oliver Hardy ancora senza bombetta), alle prese con un'esuberante nipote scozzese, certo Philip (Stan Laurel, ovviamente munito del *kilt* di prammatica). Pragmatico oltre che attento alle buone maniere, Hardy mette subito le cose in chiaro: «Ogni uomo, donna e bambino di questa città mi conosce. Cammina dietro di me»; e poiché il nipote, con quel suo gonnellino, continua a dare nell'occhio, non trova di meglio da fare che portarlo dal sarto per confezionargli - a forza - un bel paio di pantaloni. Un confronto tra Vecchio e Nuovo Mondo che forse non sarebbe dispiaciuto a Henry James.

“Putting Pants on Philip”, Clyde Bruckman, 1927:

Tanto più che Hardy non era esattamente un americano qualsiasi. Nato a Harlem in Georgia, aveva costruito il proprio personaggio sul modello, vagamente *à la* Mark Twain, del *gentleman of the South*, elegante, cerimonioso e pieno di dignità: «*Madame*, sono un autentico uomo del Sud [“a true Southerner”], “Cavalleria” è il mio secondo nome, per non parlare dell'ospitalità» (dal film *Thicker Than Water*). Sul grande schermo, le radici “sudiste” di Ollie avranno modo di rivelarsi appieno una volta soltanto, nello sfortunato *Zenobia,* in cui l'attore – per una volta “orfano” del collega a causa di una disputa contrattuale con la produzione – interpreta il gioviale medico condotto di una cittadina del Mississippi all'indomani della Guerra Civile. Forse non occorreva arrivare a tanto: in fondo, come sostiene Giusti, è proprio in quel vano ma instancabile sforzo di “civilizzare” l'amico Stan che si rivela il sostrato autenticamente *southern* di Ollie: «[Egli] ripete il rituale dell'educazione del primitivo come per non venir meno ai suoi doveri, in una masochistica e inutile passione che lo accomuna ai grandi personaggi sudisti di *Via col vento* (Scarlett si distrugge la vita nell'aspettare Ashley e Rhett nell'attendere Scarlett)».

Se alle spalle di Ollie si scorgono Twain e Margaret Mitchell, dietro Stan, inglese del nord e figlio d'arte, troviamo gli echi di una tradizione culturale che tiene insieme Kempe e Boswell, il *fool* shakespeariano e la *clownerie*, magari con una spruzzata di Lewis Carroll (Stan: «Io sono qui, tu dove sei?»; Ollie: «Sono qui!»; Stan: «Come puoi essere qui se ci sono io?»). Cittadino britannico trapiantato sulla West Coast, Laurel non mancherà d'ironizzare sull'incontro-scontro fra la Madrepatria e il Paese d'adozione: penso in particolare a *Another Fine Mess* (ripreso fra l'altro da uno *sketch* di suo padre, Arthur J. Jefferson), nel quale Stan e Ollie si fingono proprietari di una villa signorile da affittare, cercando di sfruttare la dabbenaggine di una coppia di buffi aristocratici inglesi; e soprattutto al più tardo *A Chump at Oxford*, in cui lo sciocco Stan, «il più infimo degli uomini», grazie a una botta in testa si rivela l'intelligentissimo e presuntuoso Lord Paddington. «Chi è questo grossolano individuo dall'accento straniero?», domanda, con una pronuncia che più *british* non si potrebbe, alla vista dell'ormai ex compagno d'avventure. Laurel, insomma, “gioca in casa”e, *una tantum*, capovolge a proprio favore i ruoli all'interno della coppia. Un rovesciamento che forse è qualcosa di più di una semplice gag. Con un tocco di perfida autoironia, infatti, Stan mette in scena l'altro sé, lontano anni luce dal suo personaggio cinematografico: il vero leader della coppia, il regista-*gagman* tanto inventivo quanto autoritario e pignolo.

Conflitto/armonia

A proposito del legame fra Laurel e Hardy, Petr Král ha parlato di «complementarietà quasi miracolosa», di «una *chimica* altrettanto imponderabile e sottile quanto quella che s'instaura fra due innamorati». Tuttavia, come tutti i matrimoni, anche questo ha i suoi momenti critici. Il ritornello di Ollie «Ecco un altro bel pasticcio in cui mi hai cacciato!», i reiterati *camera look* con cui cerca la comprensione degli spettatori, sono evidenti segnali di una coabitazione forzata non priva di conflitti, destinati a sfociare, talvolta, persino nello scontro fisico.

“Here's another nice mess you've gotten me into!”:

È quel che accade, per esempio, in *Early to Bed* (caso peraltro abbastanza raro di uno Stan *contro* Ollie), in *Towed in a Hole*, o anche in *You're Darn Tootin'*, dove la scaramuccia fra i due si estende a macchia d'olio, contagiando un intero quartiere. Simon Louvish, autore di una discussa biografia della coppia pubblicata una quindicina d'anni fa, ha messo bene in luce questo aspetto: «Le forze che minacciano di dividere la coppia sono possenti: incompatibilità fisica, differenze di temperamento, ambizioni personali divergenti, necessità e desideri discordanti, reazioni brusche e impulsive e un mondo che con costanza intacca l'amicizia che lega i due attori». Eppure, allo stesso tempo sappiamo benissimo che l'uno non potrebbe mai vivere senza l'altro, e che se c'è un conflitto finirà inevitabilmente per risolversi in una riappacificazione. «A volte non riescono proprio a stare insieme», ha scritto il maggiore storico della coppia, Randy Skretvedt, «ma non riusciranno mai a vivere separati. L'altro è l'unica cosa che potranno mai avere». «Perle intrappolate» all'interno di quella grande ostrica che è il mondo (secondo un'altra bella definizione dello stesso Skretvedt), Stan e Ollie hanno un solo autentico nemico: la società, intesa come quella comunità “adulta” della quale essi – e soprattutto il secondo, con le sue bizzarre pretese di rispettabilità e “normalità” – vorrebbero a tutti i costi entrare a far parte, ma che evidentemente è fuori alla loro portata.

Maschile/femminile

Secondo Dick van Dyke, per oltre trent'anni Laurel e Hardy hanno portato sullo schermo «la più grande storia d'amore di tutti i tempi». Scherzava? Fino a un certo punto. Tanto più all'interno di una cultura come quella statunitense, nella quale il maschio costantemente fugge la figura femminile in quanto emblema delle responsabilità della vita adulta. «Non c'è americano autentico che non preferirebbe rimanere “ragazzo” sino alla fine», scrive Leslie Fiedler nel fondamentale *Amore e morte nel romanzo americano*. Da Chingachgook e Natty Bumppo a Tom Sawyer e Huck Finn, da *Fiesta* di Hemingway a *Uomini e topi* di Steinbeck, la letteratura americana, osserva Fiedler, trabocca di questi “matrimoni tra maschi”, nei quali, com'è logico aspettarsi, le implicazioni omoerotiche si sprecano.



“Twice Two”, James Parrott, 1933

Anche in Laurel e Hardy la figura della virago è una presenza costante, sotto forma di moglie armata di fucile, di *femme fatale* pronta al ricatto o addirittura di pericolosa assassina seriale. La donna, d'altronde, non è altro che un'altra faccia di quel mondo adulto assolutamente ermetico agli occhi dei Nostri. Ancora una volta, dunque, non potranno che trovare rifugio l'uno nell'altro, in una dialettica interna a tal punto autosufficiente da escludere, di fatto, ogni elemento estraneo alla coppia. Del resto, come domanda ironicamente Giusti, «Chi altro potrebbe esserci in questa perfetta famiglia?». L'esempio più clamoroso di questa tendenza è probabilmente *Twice Two,* in cui ciascuno dei due ha sposato la sorella/doppio femminile dell'altro. È il sogno di un mondo composto di soli Laurel e Hardy, maschi e femmine (così come, un paio d'anni prima, nella comica *Brats*, si era ipotizzato un mondo di Laurel e Hardy bambini e adulti). Qualcosa di ben più radicale, insomma, non soltanto dello *hierogamos* descritto da Fiedler, ma anche di gag più “adulte” presenti negli altri film del duo, come *That's My Wife,* dove Stan è costretto a vestire i panni – letteralmente – della moglie di Ollie, o *Their First Mistake*, una sorta di *Strana coppia* ante litteram, nel quale Stan accudisce un neonato come fosse una balia da latte. Non resta allora che concludere riprendendo ancora una volta le parole di Marco Giusti: «Più che i fratelli, coniugi, o padre e figlio, Laurel e Hardy sono tutte queste cose assieme, e vivono, come tutte le famiglie, del continuo scontro dialettico».

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

