

Tra universale e particolare: Chaplin e Totò

GIACINTO IMPERIALE

Un aspetto importante nel creare l'effetto comico è, secondo Freud, quello dell'attualità. Più un motto di spirito è ispirato ad una vicenda presente, migliore sarà la sua riuscita. Tuttavia l'attualità ha lo svantaggio di limitare temporalmente l'effetto comico:

...il motto di spirito – Questa ragazza è come Dreyfus: l'esercito non crede nella sua innocenza – oggi ha perso di freschezza, anche se i suoi strumenti tecnici sono rimasti inalterati. La confusione causata dal paragone e il sottinteso equivoco nella parola innocenza non possono compensare il fatto che l'allusione, che a quell'epoca toccava un elemento catettico per un nuovo eccitamento, ricorda oggi un problema che è stato messo da parte...Gran parte dei motti di spirito in circolazione hanno vita breve: questa segue un corso costituito d'un periodo di fioritura e d'uno di decadenza, terminando nell'oblio completo...

(Freud, 1975)

Parlando d'attualità, ovviamente, spostiamo la nostra attenzione sul contenuto dell'elemento comico e non sulla sua struttura che rimane, invece, invariata. L'aspetto positivo di una comicità di questo tipo è il suo continuo rinnovarsi, il che offre al comico una fonte inesauribile di spunti. L'aspetto negativo è sicuramente dato dalla sua brevità. Per questo l'attualità è tipica dei comici che si esibiscono in programmi settimanali o giornalieri. Se dovessimo, quindi cercare nella comicità un elemento che la rende particolare a dispetto della sua universalità, sicuramente l'avremmo trovato nell'attualità. Una comicità limitata nel tempo è fruibile da un target di pubblico ben definito. Nella sua trasposizione cinematografica, i temi presi dalla cronaca devono essere abbastanza durevoli da garantirne l'efficacia all'uscita nelle sale. Tuttavia, ci sono eventi destinati a rimanere nel tempo e che conferiscono una maggiore durata. Anche il nazismo è stato un avvenimento attuale e la memoria che se ne conserva rende una sua satira, come *Il Grande dittatore* di Chaplin,

resistente nel tempo. Un aspetto dell'attualità di cui dobbiamo tener conto è la sua capacità di divenire storia, il che la porta inevitabilmente a trasformarsi ed a perdere la sua natura di esperienza passeggera perpetuando qualunque opera la riguardi. Abbiamo dunque isolato un primo elemento che distingue una comicità universale da una particolare: la sua capacità di legarsi all'attualità o alla storia.

Tuttavia l'attualità non è l'unica caratteristica che determina una comicità particolare. Senza dubbio un altro aspetto molto importante è costituito dalla lingua. La battuta spesso si lega ad un linguaggio parlato ed è intraducibile in un'altra nazione. L'uso che si può fare del linguaggio è illimitato per un comico. Una delle tecniche individuate da Freud consiste nell'utilizzare una stessa parola in due modi diversi: una volta intera e una volta divisa in sillabe.

Si dice che una volta una signora si vendicò di un'osservazione poco gentile di Napoleone I con un'arguzia basata sulla stessa tecnica del doppio uso di una parola. Ad un ballo di corte, egli le disse, puntando sul fatto che il suo cavaliere aveva aspetto e modi di un uomo di campagna: –Tutti gli italiani danzano così male?– la risposta pronta ed arguta di lei fu: –Non tutti, ma Buona parte–
(Freud, 1905)

Altra tecnica consiste, semplicemente, nel cambiare la disposizione delle parole. Riprendo ancora un esempio da Freud:

Il signore e la signora X vivono in un lusso evidente. Qualcuno pensa che il marito abbia guadagnato molto e abbia quindi potuto adagiarsi un poco; altri pensano che la moglie si sia adagiata un poco e quindi abbia potuto guadagnare molto...Guadagnare molto, adagiarsi un poco, adagiarsi un poco guadagnare molto. Solo l'inversione di queste due frasi distingue ciò che viene detto del marito e ciò che viene insinuato della moglie...

La riuscita di questo genere di motti è spiegata da Freud in termini di piacere che deriva dal "risparmio psichico". Il motto di spirito tendenzioso porterebbe al superamento di un ostacolo senza adoperare argomentazioni e quindi senza dispendio mentale. È il caso dell'arguzia ricorrente nella comicità di Troisi. La reazione di Troisi alla società che

opprime con i suoi condizionamenti, ben si sposa con la spiegazione che Freud dà della finalità dei moti di spirito. Quella di Troisi è una comicità contro il luogo comune, il modo di dire e, in generale, ciò che viene accettato passivamente perché ritenuto giusto per moralità, consuetudine o religione. Un esempio lo possiamo trovare nel film *Le vie del Signore sono finite* in cui risponde ad una donna che esalta la figura di Mussolini con la solita frase “da quando c’è lui i treni arrivano in orario” con un’arguta considerazione “Lo potevano fare capostazione...”

Ed ancora, sempre nello stesso film attacca il potere con il paradosso affermando:

Io mi metto ad inventare una cosa per la caduta dei capelli e per il dolore, in un paese dove uno senza capelli (Mussolini) dice che la via della vittoria si ottiene col dolore.

L’arguzia permette, dunque, di vincere un ostacolo esterno, (che consiste nel non poter usare violenza contro chi ci reca un’offesa) ma di utilizzare la comicità come un modo socialmente utile per rispondere ad una provocazione. Tuttavia va anche segnalato un risparmio di parole e di argomentazioni che avrebbero portato a esprimere lo stesso concetto. Non a caso uno dei principali strumenti di cui fa uso il motto di spirito è stato da Freud individuato nella condensazione. Ci sono anche ostacoli interni e questi sono dovuti all’impossibilità di esprimere alcuni concetti, prevalentemente a sfondo sessuale, che non sarebbero accettati dalla società. Anche in questo caso la brevità del motto di spirito evita una serie di argomentazioni che porterebbero ad aggirare l’ostacolo del “non poter dire”.

I casi d’un ostacolo esterno o di uno interno differiscono soltanto per il fatto che nel secondo si elimina un’inibizione già esistente, mentre nel primo si riesce ad evitare l’insorgere di un altro ostacolo nuovo.

(Freud, 1905)

Dunque l’utilizzo del linguaggio può essere un ulteriore fattore discriminante circa l’universalità dell’elemento comico. Il limite che l’attualità dà nel tempo, il linguaggio lo dà nello spazio.

Un altro aspetto importante da considerare è il genere. In particolare quello della parodia ha la necessità di legarsi ad un “originale” da cui prendere spunto. In questo caso l’elemento comico nasce dalla modifica applicata a qualcosa di conosciuto. Come nel caso dell’attualità, la durata è direttamente legata alla “resistenza nel tempo” dell’originale e, come nel caso della lingua, la sua estensione nello spazio segue ciò cui si ispira. Se ad esempio, la parodia riguarda un film conosciuto solo in Italia, il suo effetto comico sarà limitato solo a questa nazione. Altro genere è quello della satira; anche qui l’universalità sarà pari alla conoscenza dell’oggetto criticato; possiamo meglio esprimere questo concetto con una formula: “l’universalità dell’effetto comico è proporzionale al grado di comprensione della causa”.

È importante ai fini di questo discorso anche la caratterizzazione del personaggio. Spesso i comici finiscono per conferire al proprio “tipo comico” tutta una serie di movimenti, di modi di dire, di espressioni facciali che lo rendono riconoscibile. In questo caso, l’universalità è data dalla notorietà del personaggio; dalla sua capacità di divenire icona. Ci basta vedere un omino con la bombetta, i baffi e un bastone per rievocare il timido sorriso, la buffa camminata e l’umorismo di Chaplin.

Dopo l’analisi sugli elementi che costituiscono il carattere universale della comicità, passiamo ad occuparci di due grandi attori, che incarnano, a mio avviso, un valido esempio di quanto detto: Charlie Chaplin e Antonio de Curtis, meglio noto come Totò. Il primo esprime una comicità universale, il secondo, invece, particolare. Prima di procedere credo necessarie un paio di precisazioni. In primo luogo, non ritengo l’universalità una qualità migliore in quanto coglie solo alcuni aspetti della realtà, perdendone altri altrettanto importanti; per questo motivo direi che il fattore discriminante non sia da ricercare nella qualità ma nella diversità dell’approccio. Una seconda precisazione è da individuare nella natura stessa di questo lavoro che si basa sull’analisi della comicità e quindi sulla necessità di isolare alcuni fattori che in realtà non sono così ben distinti. Chiarito questo, passiamo ad occuparci della comicità di Totò e della sua natura particolare.

L’attualità è un elemento che ricorre spesso nelle pellicole di Totò: pensiamo a film come *Totò al giro d’Italia* (in cui partecipano molti famosi campioni dell’epoca da Coppi a Bartali) *Totò lascia o raddoppia*

(ispirata all'allora celebre trasmissione televisiva "Lascia o raddoppia" con Mike Bongiorno); *Lo smemorato di Collegno* (girato nel giugno del '62, il film s'ispira ad un fatto realmente accaduto: il caso di Bruneri e Canella, il cui processo, tenutosi nel 1927, aveva come protagonista un reduce della prima guerra mondiale che aveva completamente perso la memoria).

Come si vede spesso anche i fatti di cronaca erano trasportati sullo schermo. Sicuramente la mancata conoscenza della vicenda reale non impedisce la riuscita dell'effetto comico, ma bisogna pur considerare che il suo impatto era maggiore a quell'epoca. Pensiamo, ad esempio, al caso della trasmissione televisiva condotta da un giovanissimo Bongiorno; oggi l'interesse è tenuto vivo dal fatto che il presentatore è ancora in attività, certamente con gli anni anche questo fattore verrà meno. Trame dei film a parte, la stessa comicità di Totò si basava su fatti attuali per la sua epoca e, chiaramente oggi molte sue battute non sono più colte. Nel film *I due orfanelli*, ad esempio, Totò nelle vesti di Napoleone, raduna i suoi soldati dopo la guerra per premiarli:

Un momento. Un momento. Contiamoci prima, ragazzi. Quanti siete? Uno, due, tre, quattro, cinque... Quindici! Siamo in quindici. E non facciamo che fra un anno, quando si fa il raduno, si presentano in quarantamila... Ragazzi, siamo quindici

Dopo aver detto queste parole Totò guarda in camera facendo l'occhiolino agli spettatori: è un gesto d'intesa che allude ai raduni partigiani del primo dopoguerra. Era diffusa la convinzione che in molti si proclamavano partigiani in tempi di pace per prendere le onorificenze, quando a combattere erano in pochissimi. Certamente per il pubblico dell'epoca il riferimento era chiaro ed il rapporto quindici-quarantamila era una simpatica esagerazione.

Passiamo ai legami linguistici. È interessante notare come Totò faccia largo uso delle tecniche individuate da Freud. Come quella che consiste nell'utilizzare una stessa parola in due modi diversi: una volta intera e una volta divisa in sillabe. Precedentemente abbiamo riportato l'esempio di Freud dove la parola "Buona parte" veniva utilizzata in due modi. Totò tende spesso a dividere in sillabe una parola: "Con un tede-

sco di guardia alla porta, non passa *chicche e sia*” (da *La banda degli onesti*); “Ah sei italiano anche tu?” “*Parte nopeo e parte napoletano*” (da *Le sei mogli di Barbablù*).

Passiamo al piacere di accostare le parole per suono e non per significato: come abbiamo detto precedentemente, Freud ritiene questo processo legato al gusto dell’assurdo.

“Le prove? Le prove ce l’ho eccome: ecco la carta *d’indindirindà*” (da *Le sei mogli di Barbablù*).

A volte la somiglianza sonora delle parole è solo in apparenza casuale ma, in realtà, utilizza il meccanismo del lapsus freudiano:

“C’è peluria di mezzi” (da *La banda degli onesti*).

Gli esempi sono innumerevoli pari alle tecniche utilizzate, si pensi ad esempio al “parli a come badi” che ricorre spesso nei discorsi del comico è che fa uso dell’inversione. Quel che qui importa notare è che la lingua è un altro fattore limitativo per Totò: i suoi lazzi non sono traducibili. Una limitazione di cui il comico è ben consapevole e che usa a suo vantaggio: celebri sono i suoi improbabili tentativi di comprendere e parlare un’altra lingua.

“Good evening How do you do?” “Ah... due più due? Fanno quattro.” (da *Totò Peppino e la malafemmina*).

Dello stesso film è celebre il tentativo di comunicare con il vigile milanese scambiato per un austriaco.

Passiamo ad occuparci del genere. Abbiamo visto quanto la parodia influisca sull’universalità della comicità ed in particolare quanto la sua durata temporale e la sua estensione territoriale sia legata all’originale. Numerose sono le pellicole di Totò appartenenti a questo genere, per fare qualche esempio: *Totò fifa e arena* (il film da cui trae spunto è *Sangue e arena* con Tyrone Power girato sette anni prima) o anche *Totò le mokò* (da *Il bandito della Casbah* in cui Jean Gabin interpretava il bandito Pepè le Mokò).

Ecco dunque cosa limita l’universalità di Totò: il riferimento ad eventi attuali, l’uso della lingua e la parodia di film che tendono ad essere dimenticati. Tuttavia, nonostante questi limiti, Totò resta uno dei comici più amati e più imitati del cinema italiano; la sua comicità ha, dunque, dei caratteri universali che le hanno permesso d’essere incisiva anche ai giorni nostri. Innanzitutto egli incarna il ruolo del comico alla perfezio-

ne: è improvviso, spontaneo, surreale, inaspettato. Il suo non adeguarsi alla legge del più forte è costante in ogni film e per questo diviene paladino della gente comune, del povero, dello sfruttato. Il terreno di lotta per lui è irrilevante, può essere sia un suo mondo surreale e strampalato (in cui trasporta la realtà che è beffeggiata, capovolta e trasformata) sia la realtà stessa (in questo caso è Totò piegarsi alle sue leggi, con l'amaro sorriso dell'uomo comune che però è riscattato dall'evidente ingiustizia del mondo). Guardando la filmografia dell'attore, appare difficile individuare un quadro esauriente, un tratto comune che si addica ai suoi personaggi così diversi eppure così simili.

La caratterizzazione del personaggio si basa certamente su un insieme di gesti e modi di dire che lo rendono riconoscibile. Alla stregua della bombetta e del bastone di Chaplin, è divenuta un'icona la sua faccia asimmetrica, il suo abito con i pantaloni "a zompafosso". I giochi linguistici che abbiamo esaminato non restano isolati dal suo personaggio e finiscono per caratterizzarlo. Addirittura entrano nel linguaggio comune, sono ripetuti in televisione e imitati quotidianamente. Totò continua a sopravvivere con tutta la sua vis comica perché il mondo di cui parlava non era legato tanto alle vicende a lui attuali quanto alla condizione d'umiltà del genere umano. Per questo, come si diceva prima, la particolarità è un aspetto diverso e non inferiore del genere comico. Essa coglie sfumature che sfuggono ad uno sguardo più generico: l'italiano di quegli anni si rivedeva in quella comicità ed era riscattato dalla fuga di Totò lungo un terreno surreale e strampalato. Assolutamente surreale *I Due orfanelli* trasporta in una dimensione parallela, in cui convivono Napoleone e Mussolini, il dopoguerra e le rivoluzioni. Totò diviene un fiume in piena e lo spettatore è colpito da una serie di riferimenti storici mischiati a luoghi comuni.

L'aspetto surreale è di solito quello meno citato del cinema di Totò ma sorprendentemente attuale; questo tipo di comicità appare ancora abbozzata e non espressa pienamente. Un celebre esempio è fornito dai Monty Python che mischiano elementi storici con reali in una visione originale della vita. Bisogna tener presente però che quello di Totò non è il pubblico inglese degli anni '80. Questo è di certo un elemento a favore dell'universalità della sua visione comica: la capacità di guardare al futuro, di cercare nuove strade e di offrire spunti per le future generazioni

di comici. Questo ci fa passare direttamente all'ultimo criterio individuato nella nostra analisi circa l'universalità: l'imitazione. Totò è stato tra i più imitati del cinema italiano. Un esempio per tutti è dato da *Il mostro* di Benigni che offre numerose analogie con *Totò Fifa e arena* e *Sette ore di guai*. Lo stratagemma che trova Totò in *Sette ore di guai* per sfuggire alla folla che lo vuole linciare è identico a quello utilizzato da Benigni nel suo film. Il personaggio si mischia agli inseguitori, indica la direzione in cui avrebbe visto il fuggitivo e simula una corsa restando però fermo.

Dopo aver individuato i motivi della particolarità di Totò, passiamo all'universalità di Charlie Chaplin. In questo caso dobbiamo subito chiarire una prima importante distinzione tra il comico inglese e quello italiano: Chaplin curava interamente i suoi lavori, dalla sceneggiatura al montaggio, musiche incluse, mentre Totò era solo attore. Egli aveva al massimo partecipato alla stesura del soggetto (*Siamo uomini o caporali?*, *Totò all'inferno*, *Il coraggio*) oppure aveva proposto l'idea iniziale per il film (*I due marescialli*). L'attualità è un elemento rilevante nel cinema chapliniano basti pensare a *Tempi moderni* o a *Il grande dittatore* che s'ispiravano a problematiche a lui presenti. Bisogna però tener conto del fatto che i temi sono affrontati in modo diverso e la comicità non ruota attorno a vicende del momento destinata pertanto ad obliarsi con loro. Chaplin non critica tanto la vicenda penosa quanto la struttura sociale che l'ha generata.

Pensiamo alla critica espressa in *Tempi moderni*. Qui non è condannata solo la condizione di vita dell'operaio ma il sistema che l'ha generata. Con il passar degli anni la vita in fabbrica è migliorata, sono stati raggiunti traguardi importanti, ma la struttura basata sulla catena di montaggio è restata fondamentalmente uguale. Ecco cosa rende stabile nel tempo la comicità di Chaplin: il suo attacco al sistema. Ovviamente il paradosso nasce nell'exasperare il taylorismo nei suoi aspetti più alienanti; la vita in fabbrica finisce col divenire sempre meno "creativa" e più meccanica.

Gli operai non sono degli specialisti nel loro mestiere, ma uomini che devono ripetere poche e semplici operazioni al fine di rendere più veloce il processo produttivo. Il binomio uomo-macchina, che troviamo nella scena iniziale del film sfrutta al massimo la teoria della meccanicità

applicata all'umano riscontrata da Bergson nel suo saggio "Il riso". L'operaio Chaplin finisce col divenire una macchina egli stesso ma con i difetti strutturali dell'uomo. Preso dal ritmo forsennato con cui deve stringere delle viti su un nastro che scorre continuamente, finirà con l'avvitare qualunque cosa abbia le dimensioni e la forma di una vite e ad essere persino inghiottito negli ingranaggi delle enormi macchine.

Memorabile è la sequenza in cui, per risparmiare anche il tempo della pausa pranzo è sperimentata una macchina che alimenta l'operaio e che finisce per fargli ingurgitare di tutto, bulloni compresi. La critica chapliniana ai tempi moderni è ancora attuale. Il taylorismo-fordismo è stato un modello adottato da molte industrie almeno fino agli anni settanta; attualmente la Toyota ha elaborato un sistema migliore che ha sostituito alla struttura gerarchica piramidale precedente, un'organizzazione di tipo orizzontale per squadre. Ogni squadra ha un ingegnere, un tecnico, un operaio specializzato ed uno semplice che lavorano insieme ad una parte significativa del sistema produttivo. Quindi come si può notare, la critica offerta da questa pellicola è, almeno in parte, attuale. Ecco perché definiremo universale la comicità di Chaplin per quanto riguarda l'aspetto temporale.

Passando all'aspetto linguistico notiamo subito che nel cinema di Chaplin, che ha le sue radici ben radicate nel genere muto, la lingua non è indispensabile ai fini farseschi. A questo proposito occorre precisare che le comiche nascono dalla pantomima e pertanto si basano su tecniche ben consolidate e che richiamano quelle osservate da Bergson come il diavolo a molla, le marionette senza fili e la palla di neve. In Inghilterra, patria di Chaplin, la pantomima era una vera istituzione. Essa nasce dalla necessità di comunicare nonostante la censura imposta da alcune istituzioni come il "Licencing Act" del diciottesimo secolo: tranne in un paio di teatri reali, era vietato il dialogo. Per riuscire ad aggirare l'ostacolo viene utilizzato il mimo e la musica. Ecco che il componimento musicale entra nel mondo del cinema per risolvere lo stesso problema che avevano gli artisti inglesi di quel periodo: comunicare senza parlare. Anche quando Chaplin si arrenderà al sonoro (all'inizio ne era avverso), non utilizzerà il linguaggio come strumento comico mediante il gioco di parole. L'unica eccezione è data dall'esaltare l'aspetto sonoro del discorso a tutto discapito del significato; con grande intelli-

genza comica, l'attore utilizza la tecnica in questione come un'ennesima denuncia, come una critica estrema al dittatore. Il discorso di Hynkel al suo popolo riprende solo le sonorità sprezzanti dei discorsi di Hitler insistendo sulla formalità vuota dei suoni che non hanno bisogno di essere tradotti per comunicare la sua gretta stupidità. Riporto una critica di Ejzenstejn (Pomati, 2005).

Ed ecco che dallo schermo ci giunge questo secondo discorso, così significativo in questo film tanto importante. Il primo era stato pronunciato da Chaplin/Hynkel all'inizio del film. Era uno di quei famosi discorsi chapliniani di cui si erano avuti i primi accenni nell'inaugurazione del monumento di *Luci della ribalta* o nella canzone di *Tempi moderni*. Senza parole, senza senso, con forti sbraitamenti disarticolati, interiezioni e diversi borborigmi, comunicava in maniera inimitabile la stupidità, la demagogia, l'isteria dei discorsi del criminale planetario, il cui nome rimarrà come sinonimo di crudeltà sanguinaria, di violenza e di sadismo. In risposta a questa perorazione di Hynkel arriva il discorso del Piccolo Barbiere che, per un concorso di circostanze, è stato scambiato con l'altro e ne ha preso il posto... Davanti alla selva di microfoni, davanti a una folla di gente, pronuncia il suo discorso, tutta la sua timidezza è scomparsa. Ha superato la paura e l'irrisolutezza: attraverso il microfono, non è già più solo la sua voce che prende il volo... Le parole del Piccolo Barbiere, rivolte come incoraggiamento a una ragazza, non si rivolgono solo a lei: suonano come un incoraggiamento e un appello per tutti coloro che si sollevano contro l'iniqua dominazione. "Coraggio Hannah! Ancora più coraggio, perché la speranza non è morta... Da qualche parte il sole sorgerà di nuovo anche per te!... E per tutti noi, e per tutti coloro che soffrono su questa terra... l'umanità non verrà vinta!"

La critica del regista russo si sofferma sulla differenza tra i due discorsi e non possiamo non notare che la contrapposizione operata da Chaplin rende ancora più evidente la stupidità del dittatore. L'exasperazione del formalismo linguistico completa il quadro di questo personaggio che ha fatto dell'apparenza il suo punto di forza. Nel film Chaplin gioca con i simboli: la sedia del barbiere diviene metafora di un desiderio di prevalere sull'altro dittatore, il mappamondo un giocattolo con cui trastullarsi.

Anche l'uso del linguaggio diviene simbolo e, utilizzato in maniera strumentale, finisce per essere la cornice di un personaggio attaccato sul suo stesso terreno. Ecco perché quella di Chaplin è un'universalità che si realizza anche sul piano linguistico: non necessita di traduzione, abituato fin dai suoi esordi a non usare il linguaggio per comunicare.

Per quanto riguarda il genere, nonostante la satira sociale, la comicità chapliniana non si lega mai agli eventi in se ma ai meccanismi di fondo che li generano. Anche quando critica gli altri film come in *Un re a New York* si rivolge ai generi e non ad una pellicola in particolare. In questo film infatti, il personaggio interpretato dal comico inglese entra in un cinema e guarda perplesso i trailer che anticipano le future proiezioni. Il primo è il genere thriller con il film *L'assassino con l'anima* la voce fuoricampo lo sponsorizza dicendo: "Vi farà impazzire, vi mozzerà il fiato... portateci la famiglia!" Lo spot è chiaramente polemico nei confronti del genere con l'assassino che, prima di sparare esclama: "devo ammazzarti bambola: è per il tuo bene." Con un altro trailer prende in giro il genere psicologico come si evince già dal titolo *Uomo o donna?* in cui due personaggi, un uomo e una donna parlano con voci invertite, lei con la voce di lui e viceversa. Infine la parodia si sposta sul genere Western con il film *La morte viene al galoppo* in cui un duello in un saloon si trasforma in una sorta di partita a tennis con il pubblico che muove la testa da destra a sinistra come a voler seguire la traiettoria delle pallottole. Come si vede, facendo una parodia del genere e non di un film in particolare, la critica non subisce vincoli temporali o territoriali. Dunque la grande virtù di Chaplin era quella di cogliere subito il meccanismo e di colpirlo direttamente senza legarsi ai suoi effetti che possono essere passeggeri. Certo la parodia di Hitler è legata ad un personaggio reale ma in questo caso, collegandosi alla storia, la satira diviene più stabile.

Per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio, la cura con cui Chaplin ha costruito il suo vagabondo lo ha reso assolutamente originale. Quest'uomo piccolo e sognante, inconsapevole e misero è finito per divenire un vero e proprio simbolo e, come tale, è stato assorbito nelle culture dei vari paesi assumendo quei caratteri universali che sono propri dei simboli. La camminata ondulante, gli scatti funambolici, l'agilità di un saltimbanco sono il suo tratto distintivo come quei calzoni larghi sulle scarpe enormi e la bombetta sul viso pallido e sorridente. Chaplin ha fatto di

se stesso un'icona universale alla quale tutti i comici hanno guardato; lo stesso Totò appare nel suo primo film *Fermo con le mani* come un Chaplin italiano che non convince fino in fondo perché non ha ancora trovato la sua dimensione artistica. Abbiamo detto che ogni lavoro era interamente sotto il controllo del comico inglese: regia, musica e personaggio. Quindi nulla sfuggiva alla sua visione d'insieme, alla sua capacità di individuare i meccanismi universali della comicità. Egli era ben consapevole di creare un umorismo che non conosceva confini. Il pubblico di tutto il mondo non può che ridere davanti alla sua comicità proprio perché non ha bisogno di una traduzione. È la comicità universale per eccellenza. Immediata, spontanea ma soprattutto non appartiene a nessun popolo: Chaplin è di tutti, proprio grazie al simbolismo del suo vagabondo. Conosciuto in tutto il mondo, ha attirato le simpatie dei movimenti operai di ogni nazione che guardavano a lui come al simbolo dell'uomo comune sfruttato dal sistema. La critica di Ejzenstejn, che abbiamo prima riportato, testimonia quanto fosse conosciuto anche in Russia. Proprio per questo legame col mondo degli umili e degli oppressi Chaplin sarà ritenuto un ebreo e un comunista (accusa, quest'ultima, che lo allontanerà dall'America maccartista). Il vagabondo divenne pertanto un simbolo che interveniva a favore dei più deboli e, come simbolo, non apparteneva nemmeno più al suo creatore ma a chi lo adottava per le proprie battaglie contro il potere del più forte. Ecco dunque che anche questa comicità ci parla di rivalsa senza rinunciare però alla spensieratezza e all'innocenza che gli appartiene. Ingenuamente il vagabondo sventola una bandiera rossa caduta da un camion per attirare l'attenzione del guidatore e si ritrova a capo di un corteo comunista che gli spunta alle spalle (*Tempi moderni*). Ingenuo e geniale il vagabondo ci guida, con una satira sottile, attraverso gli ingranaggi di una società che progredisce sulla miseria. Quindi la caratterizzazione non si esaurisce nell'aspetto esteriore ma anche nell'anima del personaggio.

Il prima e dopo: Chaplin e Totò

Avendo fin qui analizzato i motivi dell'universalità di Chaplin e della particolarità di Totò, passiamo ad occuparci dello sviluppo della loro visione del mondo attraverso alcune importanti vicende biografiche.

Cercheremo di stabilire un prima e un dopo per capire in che modo si sia articolato l'iter della loro comicità e come sia stato condizionato dagli eventi e dalle innovazioni tecniche del cinema. Accanto ad un lavoro di analisi si tenterà una sintesi che tenga conto dei temi fin qui evidenziati nei tre precedenti capitoli. Un aspetto importante che un lavoro di analisi non coglie è quello dell'interazione tra i vari elementi che finiscono per costituire un carattere originale e specifico del fenomeno in esame. Per quanto possibile si tenterà una visione d'insieme al fine di cogliere il messaggio della loro comicità da un punto di vista universale.

Ritengo appropriato prendere come punto di partenza il tema del riso come riscatto. È singolare notare come l'infanzia dei due comici sia stata caratterizzata dalla miseria e dalle umiliazioni. Nel caso specifico di Totò, le resistenze incontrate per realizzarsi nel mondo dello spettacolo sono state maggiori. Oltre al consenso del pubblico e alla gavetta, infatti, dovette affrontare anche l'opposizione dei familiari che ritenevano la sua aspirazione un'anticamera della povertà. Chaplin ebbe invece un accesso diretto allo spettacolo e senza ostruzioni da parte dei genitori che facevano parte di quell'ambiente. Un aspetto importante che condividevano era la passione per lo spettacolo nata in tenera età e l'imitazione di alcuni artisti che osservavano spesso e ai quali si ispiravano. Chaplin osservava i clown inglesi nelle loro pantomime e li imitava appena poteva, mentre Antonio de Curtis prendeva a modello Gustavo de Marco celebre per il numero de *Il bel Ciccillo*. I sogni dei due si scontravano con la grande miseria nella quale erano costretti a vivere ed è per questo che la stessa riuscita nel mondo dello spettacolo era avvertita come una forma di riscatto.

La comicità opposta alla miseria come via per realizzarsi ed imporsi ad essa: ecco il punto di partenza della loro esperienza artistica. Né Chaplin né Totò dimenticheranno mai la povertà che resterà sempre centrale nella loro visione comica; la supereranno con l'esplosione dirompente delle loro trovate o la terranno come tema di fondo dei loro personaggi ma sarà sempre un punto inscindibile al quale rapportarsi anche nella vita privata. La comicità nasce sempre da un contrasto; in questo caso tra la spinta interiore al superamento dei problemi e la realtà ingiusta nella quale si è costretti a vivere. A tal proposito in una sua dichiarazione Totò è abbastanza esplicito sul ruolo che la miseria aveva avuto nella sua vita da artista:

Io so a memoria la miseria, la miseria è il copione della vera comicità. Non si può far ridere se non si conoscono bene il dolore, la fame, il freddo, l'amore senza speranza, la disperazione della solitudine di certe squallide camerette ammobiliate, alla fine di una recita in un teatrucolo di provincia; e la vergogna dei pantaloni sfondati, il desiderio di un caffelatte, la prepotenza esosa degli impresari, la cattiveria del pubblico senza educazione. Insomma non si può essere un vero attore comico senza aver fatto la guerra con la vita.

(Faldini, Fofi, 2004)

Da un punto di vista professionale Antonio de Curtis cercò, specie all'inizio della sua carriera, un approccio surreale alla comicità perché meglio si addiceva alla grande esuberanza del suo alter ego Totò. Lo stesso numero de *Il bel ciccillo*, che riprese dal repertorio di De Marco e che possiamo ammirare nel film *Yvonne la nuit*, esalta doti prettamente fisiche che esulano pertanto da un contesto reale. A differenza di Totò, Chaplin esordì da bambino davanti al pubblico, quando salì sul palco per sostituire la madre che aveva improvvisamente perso la voce. Ovviamente la sua prima esibizione non era prevista e il piccolo Charles si trovò a dover improvvisare.

Allora, semiaccecato dalle luci della ribalta, davanti a un mare di facce confuse in mezzo al fumo, cominciai a cantare accompagnato dall'orchestra che stentò un poco a trovare la mia tonalità... A metà canzone una pioggia di monetine investì il palcoscenico. Mi interruppi immediatamente per annunciare che prima avrei raccolto il denaro e poi mi sarei rimesso a cantare. Quest'uscita provocò le risate del pubblico. Arrivò il direttore con un fazzoletto per aiutarmi a raccattare i soldi. Io credetti che volesse tenerli lui. Il pubblico, evidentemente, comprese i miei timori e rise ancora più forte, specie quando egli uscì col denaro e io, preoccupato, gli tenni dietro. Non tornai in scena finché non l'ebbe consegnato a mia madre. Ero perfettamente a mio agio. Parlai al pubblico, ballai ed eseguì diverse imitazioni, comprese quella di mia madre mentre cantava una delle sue marcette irlandesi... E ripetendo il ritornello, imitai in tutta innocenza la voce di mia madre nel momento in cui si era spezzata. Rimasi sorpreso dalla reazione.

ne del pubblico. Echeggiarono applausi e risate, poi piovve sul palcoscenico una seconda ondata di monetine; e quando mia madre entrò in scena per portarmi via, la sua presenza suscitò un applauso fragoroso. Quella sera segnò la data della mia prima esibizione in teatro e l'ultima di mia madre.

(Robinson, 2005)

Quello che colpisce di questo frammento di biografia chapliniana è la totale innocenza e inconsapevolezza del bambino davanti al pubblico. L'effetto comico è legato soprattutto a gesti non voluti, alla reazione davanti alla pioggia di monete e al candore con cui afferma di voler riprendere il numero dopo aver raccolto i soldi. Sembra quasi che il piccolo Chaplin inciampi sulla comicità e che neppure si renda conto del triste momento che la madre sta affrontando. Viene in mente Bergson e la teoria dell'innocenza. Il comico deve essere innocente per essere credibile e suscitare l'effetto comico. Il monello nasce probabilmente davanti a quel pubblico: è come se Chaplin ci fosse inciampato senza rendersene conto. I caratteri del futuro personaggio che renderanno celebre in tutto il mondo l'attore inglese, sono quelli del bambino che sostituisce la madre sul palco. Ne conservano l'innocenza, il candore, ma anche una visione malinconica e poetica che è indissolubilmente legata alla miseria. Questi elementi emergono dalla lettura critica di Sergej Ejzenstejn al cinema di Charlot. Secondo il regista russo, Chaplin avrebbe conservato lo "sguardo di bambino" col quale vede la realtà da una prospettiva diversa rispetto al mondo degli adulti, contraddistinto da uno "sguardo moralizzante e censore". Attraverso il prisma dell'infantilismo si può guardare alla miseria senza disperarsi, ma addirittura trovando spunti di gioco, come solo i bambini sanno fare. Il piccolo Chaplin dichiara di voler raccogliere le monete prima di continuare: la sua logica è lineare e innocente ed è per questo che fa ridere il pubblico. Lo stesso processo lo possiamo cogliere davanti alle pellicole chapliniane, in particolare la critica di Ejzenstejn è rivolta a *Il monello*. Gli occhi del bambino dunque portano ad una visione semplicistica del mondo, ad una spensieratezza che nasce dove normalmente si consuma la disperazione degli uomini.

...Vedere gli eventi più terribili, i più penosi, i più tragici con gli occhi del bambino che ride. Avere la capacità di cogliere le diver-

se manifestazioni della vita in modo immediato, d'un sol colpo al di là di qualsiasi motivazione morale o etica, di qualsiasi giudizio, di qualsiasi condanna...questa immediatezza e questa spontaneità dello sguardo generano una sensazione comica. Un sentimento del comico che si elabora in concezione. In un triplice concetto.

L'EVENTO È REALMENTE ANODINO, e il modo di comprenderlo di Chaplin assume le forme della sua comicità con tutto ciò che essa ha di unico.

L'EVENTO È UN DRAMMA PERSONALE, e Chaplin ne trae ciò che nel suo modo di trattare un argomento è senza dubbio più efficace: il melodramma comico in cui coesistono sorriso e lacrime...

L'EVENTO È SOCIALMENTE TRAGICO, e allora non è più un gioco di bambini, il problema supera la ragione infantile, non si tratta più di giocattoli e di passatempi...

Il riscatto della comicità chapliniana si snoda nell'innocenza del bambino e nella dimensione del gioco. Secondo Ejzenstejn ci sono due aspetti fondamentali nel gioco: il primo è emotivo e trova la sua importanza nel legame dell'adulto con l'infanzia e con la spensieratezza che la contraddistingue; il secondo è sociale ed è legato alla libertà dalle restrizioni sociali.

La vita non è che un susseguirsi di restrizioni. Nel gioco siamo liberi! Facciamo ciò che ci piace. E indubbiamente non ci potrebbe essere per l'uomo sogno più bello di quello di essere libero... Ciò che avvelena l'esistenza è la consapevolezza che l'ordine stabilito ci impedisce di fare la nostra vita esattamente come ameremmo vederla... Nel gioco, noi creiamo il nostro mondo

Dunque la comicità è un gioco e del gioco ha la caratteristica di liberare dagli aspetti negativi della vita, dalla miseria appunto. Ecco un nuovo motivo a favore del riscatto. La critica di Ejzenstejn si estende all'altra parte del mondo, quella non comunista. Per il regista russo la sua patria è rivolta alla realizzazione dei sogni del bambino, grazie agli ideali di eguaglianza. Mettendo da parte le implicazioni politiche e gli sviluppi storici, la critica centra, a mio avviso, la portata sociale della comicità ed in particolar modo la sua dimensione di riscatto. Ne coglie soprattutto la sua lotta ed il contrasto latente tra i sogni e le disillusioni che ap-

paiono inevitabili. La sua critica, inoltre, trova un elemento di continuità tra il mondo chapliniano e quello inglese. L'Inghilterra è la patria della visione "fanciullesca" del mondo; è qui che il tema del bambino viene introdotto in letteratura con Alice nel paese delle meraviglie di Lewis Carroll e il *Book of Nonsense* di Edward Lear.

Antonio de Curtis esordisce, invece, a quindici anni nei piccoli teatri napoletani con il nome d'arte di Clerment (dal cognome materno Clemente; all'epoca, infatti, non era ancora stato riconosciuto dal padre). Come per Chaplin il suo esordio sarà fondamentale nello sviluppo della sua carriera perché in questi anni conosce i fratelli De Filippo, coi quali condividerà l'esperienza artistica. Ma sarà sotto le armi che comincerà a delinearsi il personaggio Totò, quando davanti a un pubblico di commilitoni esploderà nella sua classica battuta: Siamo uomini o caporali?

...quando me ne uscì in quella battuta i miei compagni per poco non cascarono dalle panche a furia di applaudire con le mani e con i piedi. Si sentivano vendicati. E fu proprio il loro entusiasmo che mi spinse in futuro a optare per la carriera artistica, poiché intuii che, qualora ci fossi riuscito, l'exasperazione dei risvolti di un carattere e la sua smitizzazione avrebbero sempre trovato un pubblico consenziente. I ragazzi di quella sera erano gente semplice, con la disponibilità al riso tipica della loro età. Però rappresentavano anche il prototipo di eventuali spettatori a pagamento. E allora, perché non tentare?

(De Curtis, 1996)

La divisione dell'umanità in prepotenti e sfruttati sarà centrale nella visione comica dell'attore napoletano e ancor di più il *modus operandi* della sua comicità orientata verso l'exasperazione dei risvolti di un carattere e la sua smitizzazione. Il concetto di "Siamo uomini o Caporali" troverà la sua piena espressione nel film omonimo del 1955:

L'umanità io l'ho divisa in due categorie di persone: uomini e caporali. Quella degli uomini è la maggioranza. Quella dei caporali, per fortuna, è la minoranza. Gli uomini sono quegli esseri costretti a lavorare come bestie tutta la vita, senza vedere mai un raggio di sole, senza la minima soddisfazione, sempre nell'ombra di un'esistenza grama. I caporali sono, appunto, coloro che tiranneg-

giano, che maltrattano, che umiliano. Questi esseri invasati dalla loro bramosia di guadagno, li troviamo sempre a galla, sempre al posto di comando, spesso senza avere l'autorità, l'abilità e l'intelligenza per farlo, ma con la sola bravura delle loro facce toste, pronti a vessare il povero uomo qualunque... caporali si nasce, non si diventa; a qualunque ceto essi appartengano, di qualunque nazioni essi siano, ci faccia caso: hanno tutti la stessa faccia, le stesse espressioni, gli stessi modi, pensano tutti alla stessa maniera...

Meglio di ogni critica al messaggio della comicità di Totò, queste parole ci aiutano a comprendere in che termini si espliciti la sua personale lotta contro il prepotente di turno. La maggior parte dei suoi films sono caratterizzati da questo conflitto che viene puntualmente risolto con il riscatto dell'oppresso. Un primo modo è quello di travolgere ogni cosa, come un bambino dispettoso. In questo caso la comicità smitizza il caporale di turno che spesso ci appare come un povero malcapitato, ma che in realtà è un ennesimo prepotente che si nasconde dietro la sua posizione. Totò non ha riguardo per nessuna regola sociale e tratta tutti come suoi pari, non tiene conto dell'autorità di chi gli sta di fronte. Il riferimento cinematografico cade, inevitabilmente, al film *Totò a colori* e precisamente alla scena del vagone letto. Qui l'onorevole "Trombetta" (interpretato dall'attore romano Mario Castellani) viene in ogni modo beffeggiato, a partire dal nome ("Chi non conosce quel trombone di suo padre?" lo canzonerà Totò), continuando con la professione ("Facevo l'ostetrico" "E bè per forza... si capisce con le ostriche si guadagna poco") e per concludere con il suo ruolo sociale ("Onorevole? Ma chi? Ma mi faccia il piacere!"). Anche quando si trovava a recitare ruoli umili e non legati all'infantilismo dispettoso Totò non rinuncia a lanciare battute contro i suoi caporali. Celebre è la sequenza di *Guardie e ladri* da cui riporto un dialogo con Fabrizi:

Totò: "Caro commendatore..." (gli batte una mano sulla spalla)

Fabrizi: "Come 'commendatore'?"

Totò: "Non è commendatore lei?"

Fabrizi: "Ma perché dovrei essere commendatore?"

Totò: "Ma come, un uomo così grosso..."

Fabrizi: "Ma perché i commendatori vanno a peso adesso?"

Totò: "Comunque, lei per me è commendatore."

Essere commendatore è per Totò una questione d'aspetto, d'imponenza fisica e non di acume. Ritorna pertanto la sua definizione del caporale che abbiamo visto precedentemente. Travolgendo ogni cosa ed ogni regola, riscatta il debole ma su un terreno diverso dalla realtà; in questo modo però la lotta col prepotente diviene solo una favola da proiettare sullo schermo. Per evitare questo, sferra un altro attacco ai soprusi. Un attacco che si consuma nella società del suo tempo. Numerosi sono i films in cui il povero ed umile personaggio è costretto a una vita di stenti, continuamente intralciato da una società con le sue regole rigide ed i suoi caporali. Questa volta però il riscatto del povero avviene sul terreno della moralità: nessun "deus ex machina" interviene a rovesciare le sue sorti. È l'occhio dello spettatore che gli dà valore, che lo comprende, che lo fa uscire vincitore perché vede in lui i segni di una grande umanità e soprattutto di una dignità che non si piega alle brutture della vita.

Ne *La banda degli onesti* il caporale di turno è il "ragionier Casoria", amministratore del palazzo dove Totò è portinaio. Antonio Bonocore (il protagonista del film) rifiuta di prestarsi alla truffa di lucrare sulla somma stanziata per il carbone della caldaia e per questo viene minacciato di licenziamento. Il tentativo di formare una banda di falsari, nasce dalla volontà di passare dall'altra parte, quella dei caporali appunto. Per questo cerca dei compari e li trova in due umili ed onesti uomini del suo palazzo che si vedono costretti ad andare contro moralità per migliorare la loro condizione disagiata. I numerosi spunti comici della pellicola sono dati dal contrasto tra il perbenismo dei falsari improvvisati e la volontà di fare questo salto sociale. La geniale conclusione del film lascia la vicenda esattamente com'è: nessuno ha il coraggio di trasgredire alla propria moralità e di spendere i soldi contraffatti, ma soprattutto nessuno vuole ammettere agli altri di essere stato troppo onesto. Il riscatto degli umili avviene in questo modo su un piano diverso rispetto a quello che abbiamo analizzato con *Totò a colori*. Il piano della moralità. La gente comune sceglie di rimanere onesta perché ha un senso di giustizia superiore a coloro che sfruttano e tiranneggiano.

Come abbiamo visto le vicende che ispirano la visione comica dei due comici riguardano il periodo precedente alla fama e all'esperienza cinematografica. Ambedue arrivano a recitare davanti ad una telecamera dopo una lunga gavetta di fronte al pubblico vero. Per questo la

loro comicità è così incisiva: si muovono nella consapevolezza che ci sarà della gente in sala, conoscendo profondamente i tempi giusti per ogni gesto e per ogni battuta. Il loro tempo comico si è raffinato su un palco, davanti a gente in carne ed ossa che poteva condizionare con gli applausi o i fischi l'intero spettacolo. Ecco perché in questa sede si è ritenuto necessario soffermarsi sull'iter artistico che ha portato due ragazzi pieni di sogni a riscattarsi nella comicità. Entrambi saranno notati e fatti entrare nel mondo dello spettacolo da due impresari dell'epoca: rispettivamente Chaplin da Karno e Totò da Don Peppe Jovinelli. Chaplin esordì davanti alla telecamera attorno al 1913 quando venne scritturato dalla Keystone (primo novembre del 1913). L'importanza che la Keystone ebbe per Chaplin fu notevole non solo perché segnò l'inizio di una lunga carriera cinematografica, ma anche perché la casa produttrice si muoveva su un terreno nuovo e ricco di sviluppi; quello delle comiche, che la Keystone aveva annunciato già a partire dal 23 settembre del 1912.

Le comiche derivano dal vaudeville, dal cinema, dai fumetti e al tempo stesso dalla realtà quotidiana dell'America provinciale del primo novecento; un mondo di strade larghe e polverose, di case a un piano dai tetti spioventi, di drogherie e negozietti di ferramenta, ambulatori odontoiatrici e saloon, cucine e salottini, alberghi a poco prezzo, con stanzette dai letti in ferro e dai catini traballanti; rotaie e imponenti autovetture sempre in procinto di superare carrozze e calessi; uomini in bombetta e con pesanti mustacchi; signore dai capelli ornati di piume e dalle lunghe gonne; bambini terribili e cani randagi; una visione caricaturale e sorvolata delle gioie e dei terrori della vita quotidiana. L'idea base alla Keystone, era comunque, quella di mantenere tutto e tutti in una sorta di moto perpetuo, senza lasciare allo spettatore il tempo di riflettere o di tirare il fiato.

(Robinson, 2005)

Il mondo delle comiche era basato, dunque, su una trasposizione della realtà e sulla interazione di criteri provenienti da svariati contesti come cinema e fumetto. Ecco l'origine della comicità cinematografica che crea un terreno surreale per affrontare e sovvertire la realtà. Il connubio

cinema-Chaplin, genera un mondo del tutto nuovo in cui la poesia e l'umorismo, la satira e il simbolismo vengono proiettati davanti ad un pubblico più vasto di quanto qualunque teatro possa contenere. Il 1918 segna un passaggio importante per lo sviluppo del suo cinema. Produce per la "First National" nove mediometraggi (tra cui *Vita da cani*, *Charlot soldato*, *Giorno di Paga* e *Il pellegrino*). Il passaggio dal corto al mediometraggio comporta sfide nuove: prima fra tutte quella di tener alta l'attenzione dello spettatore per un tempo maggiore. Questi lavori sono formati da varie gag che si snodano lungo una trama più articolata che lascia più spazio ai sentimenti. Il passaggio al lungometraggio si concretizza con *Il monello* che dura circa cinquanta minuti. L'importanza dei cortometraggi del primo periodo è notevole perché rappresentano il retroterra dei futuri lavori; molte gag, infatti, vengono riprese. Si pensi ad esempio a *Luci della città* in cui viene riproposta la scena del combattimento di boxe dai precedenti *The Knockout* 1914 (periodo Keystone) e *The Champion* 1915 (periodo Essany). La sequenza del combattimento che possiamo ammirare in *Luci della città* sfrutta magistralmente le leggi sul movimento comico riscontrate da Bergson.

La lotta si trasforma subito, fin dal primo gong in una serie di movimenti quasi meccanici. Il vagabondo si nasconde dietro l'arbitro, costringendo lo sfidante a seguire gli stessi movimenti degli altri due. La percezione che ne abbiamo è quella di un meccanismo perfetto, aiutati anche dalla musica incalzante. Ma improvvisamente lo sfidante, rendendosi conto del trucco si ferma per protestare con l'arbitro: è in quel momento che il vagabondo sferra un pugno per poi continuare a nascondersi dietro i movimenti dell'arbitro. Questa strana danza meccanica continua fin quando il vagabondo sferra un nuovo pugno, sfruttando la tecnica di prima. Il *meccanismo applicato al vivente* di Bergson è reso ancora più estremo da queste continue interruzione dell'automatismo.

È come se la componente umana uscisse d'improvviso dal rigido schema dei gesti per poi tornarci di nuovo. Il meccanismo ha il sopravvento sulla componente umana quando, presi dai movimenti, i due pugili saltellano uno di fronte all'altro senza rendersene conto; a questo punto è di nuovo Chaplin a rompere gli schemi sferrando un pugno. L'avversario va su e giù sulle gambe, frastornato più dai movimenti che dalla forza del vagabondo. A livello percettivo viene applicata un'altra

regola del movimento: quella del *diavolo a molla*. Lo avvertiamo distintamente nell'avversario che va su e giù come un congegno a scatto; il suo movimento è ancora più esasperato quando Chaplin cerca di affossarlo spingendo con forza sulle sue spalle ma avendo come unico effetto quello di vederlo risalire quasi per inerzia. (Bergson definiva così il meccanismo del diavolo a molla: "Avremmo la visione di una forza che si ostini e l'altra che la costringa ostinatamente"). La componente umana incarnata dal vagabondo, lotta disperatamente con l'automatismo dell'avversario che continua a rialzarsi anche quando il suo antagonista gli si scaglia contro con tutto il corpo. Anche Chaplin cade vittima dell'automatismo quando si ritrova ad abbracciare l'angolo, convinto di aver così bloccato l'avversario. Alla fine della sequenza il principio del "diavolo a molla" viene applicato a tutti e due i pugili nella scena del conteggio. Mentre uno dei due si rialza, l'altro cade esausto con un ritmo perfetto. L'arbitro al centro conta di continuo, prima l'uno e poi l'altro, alla fine sarà il vagabondo a non rialzarsi. L'importanza dei primi lavori sulle future gag contenute nei film, non è l'unico fattore degno di nota. Infatti i caratteri specifici del cinema chapliniano hanno origine dai corti, in particolare facciamo riferimento a *The Tramp* (Il vagabondo) del 1915, appartenente al periodo Essany.

Charlot salva da tre malviventi la figlia di un fattore e se ne innamora, ma il suo destino è solitario e "on the road". Il primo classico di Chaplin, venato di struggente tristezza e chiuso da un'immagine "fondu" a nero divenuta un marchio di fabbrica: l'omino tristanzuolo che se ne va per la sua strada, con la schiena alla macchina da presa, che improvvisamente scrolla le spalle, batte i tacchi e riprende vigore, avviandosi sereno verso l'orizzonte.

(Pomati, 2005)

Ritorna per l'ennesima volta il tema del riscatto che va visto come una scelta da parte dell'attore. Di Chaplin sono molto conosciute le vicende private, come quelle della madre che soffriva di disturbi psichici; di Totò un po' meno. Al tema della comicità come scelta di vita, come riscatto dai dolori ritengo offra un valido esempio un pezzo della biografia dell'attore napoletano che si riferisce al drammatico momento in cui fa visita al cadavere della sua ex compagna che si era uccisa per lui:

Totò uscì dalla stanza consapevole di andare incontro ad un periodo molto difficile, tormentato dai rimpianti e dai rimorsi che non l'avrebbero mai abbandonato completamente. Tuttavia la sera stessa sarebbe partito per la tournée con Cabiria. Il teatro l'avrebbe aiutato a sopravvivere e il pubblico non avrebbe mai sospettato i suoi tormenti interiori. Mentre lasciava per sempre la Pensione degli Artisti, infatti, Totò giurò a se stesso che nel prossimo spettacolo avrebbe fatto ridere la gente più del solito. Come non mai. Voleva che, in palcoscenico, il dolore si trasformasse in allegria sfrenata e che il senso di morte da cui era invaso in quel momento si dissolvesse nell'energia vitale della recitazione. Questa era l'unica scelta possibile per Antonio de Curtis, in arte Totò. Attore.

(De Curtis, 1956)

Oltre ad un esempio di comicità come riscatto, questa testimonianza apre ad un altro aspetto importante da considerare: quello del ruolo del comico. Spesso infatti, ci si sorprende nel notare che alcuni comici famosi, come appunto Totò, nella vita reale siano completamente differenti. Sovente tristi, poco disposti alla socializzazione e riservati. C'è una vera e propria dicotomia tra la maschera e l'uomo che la indossa: Totò e Antonio de Curtis. Questo porta a riflettere sui ruoli sociali e sul condizionamento che questi hanno sull'identità personale. Il ruolo sociale è infatti definito in psicologia come la parte che l'attore recita a teatro e si basa su due prospettive differenti: una autonoma e l'altra eteronoma. Nel primo caso il ruolo si interpreta in risposta alle attese degli altri, mentre nel secondo si agisce all'interno del ruolo scoprendo e sfruttando proprie attitudini. Il rapporto ruolo-identità, spesso può tradursi in reazioni depressive o sensazione di disagio specie nei casi in cui si finisce per perdere il ruolo (come in caso di pensionamento). In questo caso il ruolo tende a legarsi all'identità e nel momento in cui viene meno, causa un conflitto interiore. Un valido esempio cinematografico di questo tipo di identità in crisi per perdita del ruolo lo ritroviamo ne *Il comandante* in cui un generale in pensione fatica a vedersi come un uomo normale, spogliato del suo comando. Possiamo leggere questa interpretazione di Totò come un ulteriore attacco ai caporali che, privi della loro faccia tosta, si rivelano per quello che sono: uomini comuni. Il ruolo sociale dell'attore comico, come abbiamo visto, nasce dal riconoscimento degli altri e del

pubblico in particolare. L'opinione degli altri finisce con l'influire sulla percezione che si ha di sé, favorendo la scelta del ruolo. Sicuramente i primi applausi ricevuti dall'innocente bambino Chaplin lo aiutarono a rafforzare o addirittura a creare il ruolo che avrebbe seguito per tutta la vita. Si diceva a proposito del ruolo che esso viene generato da due componenti: una interna e l'altra esterna. La prima è la predisposizione o l'attitudine, la seconda è il riconoscimento sociale. La predisposizione al comico si può ritrovare, seguendo la biografia dei due attori, nella capacità di osservare gli altri per poi enfatizzarne i difetti come il caricaturista di cui parla Bergson "richiama in vita il demone che l'angelo ha atterrato". Dalla biografia di Chaplin:

Se non fosse stato per mia madre, dubito davvero che avrei avuto successo con la pantomima. Era uno dei mimi più grandi che io abbia mai visto. Sedeva per ore alla finestra, osservando la gente giù nella strada e descrivendo con le mani, gli occhi e l'espressione del viso esattamente quello che accadeva dabbasso. Intanto lanciava un fuoco di fila di commenti. Ed è stato osservando e ascoltando lei che ho imparato non solo a esprimere le mie emozioni con le mani e con la faccia, ma anche ad osservare e studiare la gente.

(Robinson, 2005)

Da un'intervista rilasciata da Totò:

...Non appena noto un tipo che mi colpisce per alcune caratteristiche, mi sembra che un fluido mi leghi a lui, per cui... divento l'altra parte dell'individuo che osservo; mi unisco a un ideale cordone ombelicale alla sua personalità, ai suoi gesti, alla sua maniera di esprimersi. Divento un suo duplicato; mi lego a lui, vivo metà della sua vita; infine, costituisco con lui un'ideale coppia di gemelli... Molti dei tipi da me riprodotti sulla scena li ho incontrati in qualche strada di Roma e di altre città

(Giusti, 2004)

Dall'osservazione si passa alla scelta di un modello cui ispirarsi, il clown per Chaplin come De Marco per Totò. Avere un modello vuol dire aspirare ad un ruolo. Il ruolo è dunque la maschera esterna dell'atto-

re, il modo in cui viene accettato e riconosciuto socialmente. Ma quanto il ruolo condiziona l'identità? Quanto il parere degli altri condiziona la percezione del sé? La contrapposizione tra maschera e volto che ritroviamo in Antonio de Curtis e Totò è un tentativo di differenziarsi dall'uomo ridicolo che fa ridere gli altri. "Io sono una persona seria" ripete spesso il principe de Curtis. La battuta sottintende una verità. Certamente questa sorta di Dr. Jekyll e Mr. Hyde non elimina la continuità tra i due aspetti della sua personalità, ma semplicemente invita a riflettere sul fatto che il ruolo viene cristallizzato nella maschera del comico e che, come accade anche nelle dinamiche sociali, l'individuo può, nel tempo, non riconoscersi pienamente nel ruolo assunto in precedenza.

Al contrario di quanto accade nella società, il comico che utilizza una maschera, ovvero un personaggio con dei caratteri ben precisi, non può rinunciare al ruolo scelto in precedenza, ma può tutt'al più prenderne le distanze. Ritengo questo passaggio importante sia per capire il "dopo vagabondo" del cinema chapliniano, che per avere una chiave di lettura del perché Totò cercò alla fine della sua carriera di divenire altro, cercando di snaturalizzare il suo personaggio nei films di Pier Paolo Pasolini. D'altra parte, il personaggio "Totò" arriva al cinema nel 1937, quando ormai era famoso nelle sue performance teatrali, quindi si tratta di una maschera che aveva ricoperto il volto di Antonio de Curtis già da lungo tempo. "L'uomo di gomma", così veniva chiamato per le sue eccezionali doti da contorsionista, non credeva molto nel cinema e gli preferiva il teatro perché non sapeva rinunciare al contatto con il pubblico.

Nel 1930 dopo aver superato un provino per il film "Il ladro disgraziato" l'attore vi rinunciò, nonostante la produzione fosse della "Cines" di Stefano Pittaluga, all'epoca il maggior produttore italiano. Ed anche quando gira i primi films, li considera una parentesi redditizia della sua attività artistica, che era prettamente teatrale. Non c'è da stupirsi, dunque che nei primi film Totò abbia una comicità molto più fisica.

Totò, fedele al teatro "canovaccio", non rinunciò mai ad improvvisare basandosi sulla reazione della troupe ad ogni battuta. Egli era un vero attore di teatro ed il cinema, per poterne esaltare le grandi doti d'improvvisazione, dovette piegarsi ai suoi schemi. La grande notorietà che aveva, bastava a riempire le sale cinematografiche con incassi sorprendenti. Per tanto, una delle pecche di molti films nei quali recitò, fu quel-

la di non curare la trama, con la conseguenza di essere bollati come pellicole di “serie b” dai vari critici dell’epoca. L’aspetto positivo di questa scelta fu però quello di dar vita ai pezzi comici più genuini del nostro cinema. Molte delle celebri scene furono frutto d’improvvisazione. Si pensi che la “scena della lettera” del film *Totò Peppino e la malafemmina* fu improvvisata ed ebbe così successo che lo stesso De Filippo la riprese più volte nel suo personaggio *Pappagone* (creato nel 1966 nel corso di una trasmissione televisiva).

Il rapporto con Peppino de Filippo sulla scena segue la tradizione teatrale a cui ambedue gli attori erano legati e apre ad un altro aspetto importante della comicità: l’uso della spalla. Il principio utilizzato dal rapporto comico-spalla è quello del contrasto. La spalla incarna la realtà o alcuni aspetti di essa ed offre al comico gli spunti per trasgredirla. Si tratta ovviamente di una semplificazione in quanto ogni rapporto comico-spalla ha dei caratteri originali che nascono dall’unione di due diversi modi di manifestare la propria vis comica. In quanto all’uso che fa Totò della propria spalla, ritengo sia di valido aiuto una testimonianza di Dario Fo:

Totò utilizza tutte le tecniche del teatro tradizionale e popolare. Ricorre spesso a un partner chiamato “spalla”. Questo partner gli dà la battuta, gli fa da contrappunto, per le ripetizioni e i rimbalzi necessari al discorso comico. Ma non serve unicamente a dargli la battuta, gli fa da contrappunto, a fare controcena: è prima di tutto un punto d’appoggio. Lo stesso termine “spalla” deriva dall’atleta che, nel salto pericoloso, offre all’acrobata una possibilità d’appoggio, di rimbalzo, che in qualche modo lo spinge e lo proietta in avanti. È così che Totò utilizza la spalla e sempre mirabilmente. C’è per esempio un pezzo celebre, quello delle lacrime, della tristezza. Totò ascolta un partner leggere qualcosa. Il partner si interrompe bruscamente e il suo viso esprime un dispiacere, un dolore. Totò coglie al volo questo dolore, lo spinge al parossismo e dà nuovo sviluppo all’azione a partire da questo dolore di cui non conosce il senso. Diventa la maschera spaventosa e grottesca di un dolore sconosciuto che imita. E questo dramma, dietro al quale c’è il vuoto della conoscenza, diventa enorme...

(Faldini, Fofi, 2004)

Dunque la spalla è un appoggio che serve al comico per darsi quella spinta necessaria per il suo gioco sovvertitore della realtà. Nel caso specifico di Totò, la sua componente surreale, che per quanto sia ben mascherata in alcune interpretazioni, è sempre pronta a uscire, necessita di una spalla che rappresenti la realtà o qualche suo aspetto. Delle principali spalle di Totò, ritengo, Macario la meno adeguata al suo tipo di comicità. Il comico torinese si distingueva per una visione completamente surreale del mondo il che spingeva Totò a cercare la battuta nella direzione opposta a lui congeniale: ovvero sul terreno della realtà. Davanti ad una comicità surreale era costretto a richiamare sul piano della realtà lo strampalato compagno di avventure.

Per tentare la via del surreale Totò è costretto ad assecondare Macario, come si fa con un pazzo o con un bambino, ma la figura che assume è quella dell'adulto che sa perfettamente quali siano le regole sociali e le applica senza trasgredirle. Contrapposta alla figura di Macario è quella di Fabrizi con cui il rapporto spalla-comico spesso si inverte. L'attore romano aveva una grande personalità e proprio la sua volontà di non cedere il fianco all'altro, divenendo una semplice spalla, offre situazioni molto esilaranti ma con un fondo di realismo maggiore rispetto alla comicità di Totò con altri attori. Ambedue vogliono avere l'ultima battuta e per questo danno vita a numerosi battibecchi che spesso si realizzano sul piano della realtà. I personaggi di Fabrizi si caratterizzano per il realismo e la praticità con la quale affrontano la vita e spesso Totò è costretto a scendere su una dimensione reale anche se non smette mai di contestarlo. Tra i due è Totò il ladro e Fabrizi la guardia, Totò il commerciante e Fabrizi il finanziere. Con Fabrizi, Totò si umanizza, scende nella realtà, scoprendo i tratti miseri del furfantello che trasgredisce alla legge per sopravvivere. Il film in cui la coppia raggiunge il suo apice è sicuramente *Guardie e ladri* che riconobbe un immediato riconoscimento internazionale, con la vittoria nel 1952 per la miglior sceneggiatura al festival di Cannes.

Tutto il film è un inseguimento, una partita a scacchi –a nascondino, anzi– fra guardia e ladro. E il suo epicentro narrativo è la sequenza in cui l'inseguimento viene messo, per così dire, in pausa, in surplace, e la guardia e il ladro smettono per un attimo di giocare a guardia e ladri: come bambini sfiatati che a giochi in-

terrotti scoprono il sapore della vita proprio sulla riflessione sul gioco e su se stessi, nell'autocoscienza, nell'amicizia inevitabile. Convivono qui benissimo, come non sempre faranno nei film semiseri successivi, le due anime del comico triste: il Totò serio, crepuscolare, piccolo borghese, con la barba incolta al punto giusto e le riflessioni da Pulcinella smascherato (Ma non lo vede che sono un pover' uomo?); e il Totò buffo, burattinesco, incontenibile, immenso, con il suo repertorio da mani addosso, di sputi in faccia, di affronti senza mezzi termini ai ruoli e alle divise. La società rappresentata in maniera fin troppo bonaria da Fabrizi (quando mai si sono viste guardie così?) fa di tutto o quasi, per catturare l'individuo Totò, ma lui si prende almeno qualche piccola soddisfazione, e anche se la partita contro il più forte è perduta in partenza, si toglie lo sfizio di qualche goal in trasferta, di qualche punto della bandiera. Se la società ha le sue regole scritte a priori, gli uomini le riscrivono continuamente vivendo, sicché ogni tanto risulta invisibile il confine tra guardia e ladri. Alla fine del film sarà proprio il ladro Totò a trascinare verso la questura la guardia Fabrizi...

(Giacovelli, 1994)

Come possiamo notare nella critica al film emergono alcuni fattori che abbiamo esaminato precedentemente: l'aspetto del gioco nella comicità e soprattutto il ruolo del comico, che come un ladro cerca di sfuggire alle rigide regole sociali e alle sue ingiustizie nella consapevolezza di essere preso. Sicuramente il realismo di Fabrizi e la sua grande personalità, che gli impedisce di offrirsi agli spunti del collega (come faranno Nino Taranto e Mario Castellani, che nutrivano una vera adorazione nei confronti del principe), facilitano l'insorgere di un aspetto umano nella caratterizzazione di Totò. Quest'umanità getta sulla maschera Totò una nuova luce e proprio a partire dal film citato, ci fa registrare un'evoluzione del personaggio di cui dobbiamo tener conto. Fino al 1951 quindi (non a caso negli anni in cui, come abbiamo visto Totò lascia il teatro per il cinema) abbiamo un Totò farsesco e surreale. Grazie a questo film e alla figura di Fabrizi che lo obbliga alla realtà, Totò raggiunge un secondo periodo della sua arte. Questo passaggio, importante in questo lavoro per stabilire le tappe della comicità dell'attore napoletano, viene espresso da Mario Monicelli in un'intervista:

Il personaggio del Totò di quegli anni è tipico degli anni Cinquanta, un piccolo borghese, anzi nemmeno, un sottoborghese in combattimento sempre con lo stipendio, la fame, il posto, la disoccupazione, con un'ideologia diciamo pure qualunquistica e quindi affamato di notorietà...

(Faldini, Fofi, 2004)

A questo secondo Totò guarda l'uomo comune che si vede rappresentato con grande umanità; sono molte le interpretazioni che oscillano tra tristezza e comicità. Si tratta di un'evoluzione del ruolo che sorprende i contemporanei ed i critici che vedono il realismo incarnato nella maschera tanto criticata in passato. Un esempio di recitazione tragicomica è dato dal film *Totò e i re di Roma* che, come *Guardie e ladri* è diretto a due mani da Steno (al secolo Stefano Vanzina) e Mario Mattoli. Questa pellicola, tratta dai racconti *Esami di promozione* e *La morte dell'impiegato* di Anton Cechov, è resa celebre dalla scena degli esami in cui assistiamo a un incredibile passaggio dal comico al tragico e viceversa. Il personaggio interpretato da Totò deve sostenere gli esami di licenza elementare per mantenere il posto di lavoro al ministero. Gli spunti comici sono dati dai tentativi di rispondere alle domande che si risolvono in una serie di strafalcioni; la parte drammatica è data, invece, dal monologo sulla sua condizione di vita.

Voi mi dovete bocciare... questo è il guaio che io non sono più un bambino, uno come me che ha una casa da mantenere, una famiglia e pochi soldi al mese, uno come me che quando apre il giornale legge con raccapriccio che il gas, la cicoria sono aumentati, si sente disperato, signori miei. Che cosa volete che ne sappia di parole con l'acca, di bove, domandatemi piuttosto quanto costa un chilo di patate o quanto prendo di cassa malattia. Per studiare e imparare tutto quello che chiedete voi ci vuole gente spensierata: bambini, pazzi ricchi ma non impiegato statale.

(tratto dal film *Totò e i re di Roma*)

Totò guarda dritto davanti a sé, scuote la testa e strofina una mano sull'altra come a sottolineare anche con i gesti ciò che dice con voce pacata e rassegnata. Siamo ancora davanti al tema del caporale, incarnato

da Alberto Sordi. Questo gioco sottile tra tristezza e comicità si basa su un meccanismo di contraddizione delle attese: non ci aspettiamo che la maschera diventi umana, che improvvisamente riveli il gioco, che ci faccia vedere la realtà nella sua tristezza e gravità.

Si passa dall'astrazione della maschera alla concretizzazione del volto. La comicità diviene altro e gioca con il rapporto sensibilità-intelletto. (Bergson sosteneva che il comico nasce quando gli uomini, riuniti in gruppo, dirigono l'attenzione su uno di loro, facendo tacere la loro sensibilità ed esercitando solo la loro intelligenza.) Quindi il gioco passa dall'astrazione dell'ignoranza alla concretizzazione del bocciato. Su questo piano il riscatto dell'uomo avviene nella coscienza dello spettatore e nella sua capacità di provare empatia, nell'immedesimarsi nella sua situazione.

Riprendendo il rapporto spalla-comico, possiamo accomunare il duo Totò-Fabrizi a quello Totò-de Sica in quanto ci troviamo davanti a un ennesimo rapporto basato sulla contrapposizione e non sulla complicità. Della loro collaborazione trasse vantaggio la pellicola: *I due marescialli* incentrata sul tema dell'“eroismo involontario” da parte del ladro *Capurro* interpretato da Totò. Diversa invece la cooperazione tra il principe de Curtis e Peppino de Filippo che sarà invece incentrata sulla collaborazione. Mentre Castellani, Furia, Pavese e Taranto avevano un rapporto di dipendenza reverenziale nei confronti del comico partenopeo, Peppino de Filippo aveva la giusta personalità artistica per non farsi schiacciare da Totò. Abbastanza esplicita è la critica di Alberto Anile sul loro rapporto:

Fra Totò e Peppino, a parte qualche momento, non succede mai che vi sia un rapporto di dipendenza. E se qualcuno avrebbe poi dichiarato che Peppino faceva da spalla a Totò fu solo per descrivere, con un eccesso di semplificazione, un legame che assunse anche i legami carnefice/vittima, che della coppia è solo l'aspetto più immediato. Al di là delle prevaricazioni di Totò su Peppino è invece la complicità l'aspetto più importante della coppia... Totò cerca sempre un compagno di giochi, qualcuno che lo aiuti in qualche strampalata impresa: stampare soldi, partire per Milano, imbrogliare Titina, abbordare soubrette.

(Anile, 2001)

In ogni pellicola Peppino è quello più pratico, più timoroso e più inesperto, a volte anche ignorante, Totò non fa altro che stuzzicarlo con una volontà bambinesca di primeggiare a cui non corrisponde una reale superiorità. Totò si rivela ignorante quanto il suo compare, ma riesce a prevalere in virtù della sua faccia tosta e dalla dabbenaggine dell'altro. In una situazione di difficoltà è sempre Totò che cerca di superare l'ostacolo dimostrando al pubblico di esserne incapace almeno quanto l'altro, ma conservando sempre la sua autorità all'interno della coppia. Il "guarda come si fa" rivolto a Peppino si risolve sempre in un fallimento totale (come nel caso delle celebri traduzioni del suo incerto italiano in altre lingue).

Chaplin, invece, utilizza la trama come una sorta di spalla a cui appoggiarsi per costruire la sua comicità. Spesso, come nel rapporto comico-spalla, il suo umorismo nasce dal contrasto. In *Tempi moderni* possiamo considerare la vera spalla di Chaplin la macchina, che con i suoi ingranaggi e la sua ripetitività offre al comico gli spunti per la sua arte. Tuttavia se volessimo cercare una spalla in carne e ossa, probabilmente la troveremmo nel piccolo Jackie Coogan de *Il monello*. L'interazione tra il monello e il bambino nella sequenza dei vetri rotti è insieme comica e poetica; in questo caso potremmo definire il rapporto tra i due attori di collaborazione e non di contrasto. All'innocenza del bambino risponde quella del vagabondo; l'espedito di mandare il primo a rompere i vetri mentre il secondo si occupa della loro sostituzione, è tipico della logica lineare dei bambini.

Ci sono mille espedienti disonesti che un adulto avrebbe potuto inventare, ma la strada scelta dal vagabondo è conforme al suo perbenismo. Si tratta di un piccolo raggirò che rientra nel "doversi arrangiare". Il piccolo si nasconde dietro l'angolo di un palazzo e, presa bene la mira, lancia un sasso contro una finestra per dileguarsi velocemente. A questo punto passa il vagabondo senza guardare il vetro rotto, saluta la danneggiata e fa per andarsene come se nulla fosse, aspettando che sia lei stessa, di sua spontanea volontà, a offrirgli il lavoro.

L'effetto comico aumenta quando il trucco viene scoperto da un poliziotto. Charlot, sentendosi inseguito cerca di allontanare con i piedi il piccolo che continua ad avvicinarsi. Abbiamo visto che *Il Monello* è anche il primo lungometraggio scritto diretto e interpretato da Chaplin. La

struttura risente ancora della logica del cortometraggio sicché la storia si snoda attraverso una serie di gag orientate verso un finale comune. Chaplin è molto legato al cinema muto e alle sue regole; conosce perfettamente le tecniche utili ai fini della risata e fatica molto ad adattarsi al sonoro. Il passaggio è rimandato al *Grande dittatore*, con una parentesi ibrida rappresentata da *Luci della città*; infatti questo film è considerato sonoro ma non parlato. Qui è singolare la parodia del linguaggio del discorso iniziale quando le autorità annunciano la scoperta di una statua intitolata “pace e prosperità”. Il formalismo vuoto della società viene esaltato dal tono altisonante del discorso, di cui immaginiamo solo il trionfalismo delle parole. Il contrasto tra la statua e lo straccione che vi si è rintanato per passare la notte, rimanda al simbolismo chapliniano: quel che emerge dal paradosso delle immagini è la miseria dei diseredati che si è rintanata nel grembo della “pace e della prosperità” delle classi più agiate.

Come se non bastasse lo stesso tono filantropico e umanitario della società si fa minaccioso nei confronti del vagabondo, senza rendersi conto della grave contraddizione in cui inciampa. Dunque, come nel caso del discorso di *Hynkel*, anche in questo film il linguaggio viene utilizzato nella sua accezione extralinguistica, sottolineando le sue falsità e non il contenuto delle parole che possono essere vane e illusorie. Questo “accanimento linguistico” trova un ideale continuazione anche nell’arte totesca di storpiare i nomi; a tal proposito il critico cinematografico Enrico Giacobelli afferma, riferendosi al film *La banda degli onesti* (precisamente nel continuo storpiamento del nome di “lo Turzo” da parte di Totò): “...nella scenetta è portata ai massimi livelli l’arte totesca di storpiare i nomi altrui, di smantellare dal loro primo gradino (quello linguistico) le certezze della società”

Lo stesso meccanismo sottolineato dal critico può essere, a mio avviso, individuato anche in Chaplin che denuda le contraddizioni della società proprio a partire dalla lingua che è il suo aspetto più immediato. Il *Grande dittatore* utilizza il linguaggio come critica ma anche come veicolo di grande umanità. Lo abbiamo visto nell’analisi di Ejzenstejn, i “due discorsi” nascono da un contrasto latente tra il formalismo vuoto di un autorità spregevole (che non ha nulla a che vedere con quella borghese di *Luci della città*) e il commosso e fiducioso appello dell’umile bar-

biere. Non è un caso che Chaplin decida di far sentire la sua voce proprio in questo film. Per la prima volta, inoltre, interpreta un personaggio cattivo ma con l'intento di svuotarlo di tutto il suo potere, di farlo apparire come un bambino viziato che gioca a fare il conquistatore. Vediamo applicata la legge del controllo di cui parlava Bergson (la risata fungerebbe da freno inibitore limitando un atteggiamento antisociale e operando un vero e proprio controllo sui membri della società); in questo caso si ride dell'uomo più potente e temuto al mondo. Ma il grande comico va oltre il controllo bergsoniano, egli ci svela anche gli esiti dei giochi infantili del dittatore: la persecuzione degli ebrei.

Quando il film viene girato è ancora il 1940 e gli orrori del nazismo non hanno raggiunto il loro apice, ma Chaplin sa vedere oltre; sa che Hitler va fermato con tutti i mezzi possibili. L'importanza di questa pellicola è fondamentale perché si tratta del migliore esempio di comicità come strumento sociale di controllo e di lotta contro il più forte. Molti comici seguiranno l'esempio di Chaplin nel denunciare gli orrori del nazismo, da Totò a Benigni, ma il comico inglese lo fece da contemporaneo e non a guerra finita. Certo a suo vantaggio ci fu la possibilità di autoprodurre il suo lavoro, ma allo stesso tempo, ebbe il grande coraggio di rischiare in prima persona. La reazione degli americani fu cauta, mentre in Inghilterra, che aveva dichiarato guerra alla Germania lo stesso giorno in cui le copie definitive della sceneggiatura del film furono distribuite (3 settembre 1939), il film fu accolto con grande entusiasmo. La portata sociale della comicità chapliniana emerge da una critica dell'epoca di Rudolph Arnheim, rifugiato in America per le persecuzioni naziste:

Charles Chaplin è l'unico artista in possesso dell'arma segreta del riso mortale. Non il sorrisetto compiaciuto, superficiale e pseudo-satirico di chi sottovaluta il nemico e ne ignora il pericolo, bensì il riso del saggio, che disprezza la violenza fisica, anche le minacce di morte, perché al di là di queste ha scoperto la debolezza fisica, la stupidità e l'inconsistenza del suo protagonista...

(Robinson, 2005)

Con *Monsieur Verdoux* Chaplin continua a interpretare un personaggio negativo ma utilizzando un umorismo nero per lui del tutto nuovo. Lo spunto venne offerto dal personaggio di Henri-Désirè Landru e da

un'idea di Orson Wells che voleva girare un'inchiesta filmata sulla "carriera" del serial killer. Landru era stato giustiziato nel 1922 per aver ucciso circa dieci mogli, due cani e un ragazzo. L'idea stessa di partire da un personaggio della cronaca nera per un film comico era molto rischiosa; ma Chaplin non si fermò a questo perché sfruttò la figura del suo Verdoux per sferrare un'ennesima critica contro la società, ritenuta guerrafondaia. Alla fine del film, Verdoux dichiara al suo processo:

Carnefice? Credevo che il mondo li incoraggiasse. Non costruisce forse armi con lo scopo di commettere carneficine? Un omicidio fa un cattivo, milioni di omicidi fanno un eroe. I numeri santificano.

La via del riscatto si snoda questa volta attraverso un eroe negativo e Chaplin lancia un messaggio nel quale la società stenta a riconoscersi: non siamo migliori di un assassino! Bisogna considerare che, come era accaduto con il *Grande dittatore*, la critica viene rivolta con grande coraggio in un periodo tutt'altro che disposto ad accettare accuse. Negli anni '40, infatti, l'America guardava con disappunto alle idee che si diffondevano contro il sistema, così, attorno alla figura del comico, nacquero una serie di accuse che culminarono con la sua partenza nel 1952. A riprova di questa ostilità, si consideri che l'organismo di autocensura del cinema, il "Breen Office", rigettò il primo copione di *Monsieur Verdoux* perché ritenuto una "critica della struttura sociale contemporanea", nonostante fosse ambientato in Francia a metà tra le due guerre mondiali. Il film venne proiettato nel 1947, in un periodo di grande tensione; proprio in quell'anno, infatti, era stata istituita la *Società per le attività antiamericane*. Questa politica di tensione culminò in una sorta di caccia alle streghe che comportò numerosi disagi per la pellicola, alimentati dalle accuse che cominciavano a serpeggiare attorno alla figura di Chaplin.

Tornando alle tecniche comiche, *Monsieur Verdoux* utilizza quella che Bergson definisce una *trasposizione dal basso in alto applicata al valore delle cose*.

Esprimere onestamente un'idea disonesta, prendere una situazione scabrosa o un mestiere basso, o una condotta vile, e descriverli in termini di stretta respectability è generalmente comico. Io

uso appositamente una parola inglese; la cosa stessa, invero, è molto inglese. Se ne trovano innumerevoli esempi nei libri di Dickens e di Thackeray, nella letteratura inglese in generale... Una parola molte volte basterà... purché ci riveli una organizzazione morale dell'immoralità.

(Bergson, 1900)

Monsieur Verdoux segna il definitivo passaggio all'ultima fase cinematografica di Chaplin. La struttura della storia (non più composta da gag) e l'uso del linguaggio sono utilizzati come in un film moderno. D'altra parte si nota una chiara volontà dell'attore-regista di cambiare pagina, dopo che Charlot aveva affrontato il suo nemico più temibile: *Il grande dittatore*.

Ricco di spunti critici è anche *Un re a New York* che, pertanto, possiamo collegare idealmente con *Monsieur Verdoux* e, prima ancora con il *Grande dittatore*. Il riscatto contro l'America che lo aveva ingiustamente accusato e costretto ad abbandonarla nel 1952 si concretizza in questa pellicola satirica. È interessante notare la lungimiranza della comicità di Chaplin che, nel criticare gli eccessi dell'America dei suoi anni, finisce con l'evidenziare anche i paradossi della nostra epoca. Sotto accusa il mondo dell'apparire e della pubblicità, delle telecamere nascoste che riprendono la vita reale (come non cedere al paragone con gli attuali reality show?) e dei processi sommari a mezzo di stampa. Ancora una volta, come in *Messieur Verdoux*, Chaplin, re *Shahdov* nel film, subisce un processo. Questa volta però non ci sono metafore e a differenza del film sul serial killer, il re di *Estrovia* viene effettivamente accusato di comunismo. Con una trovata degna del vagabondo, Chaplin punisce i folli accusatori con un potente getto d'acqua. Ridicolizza così, la grettezza dell'autorità a cui non viene tolta la parola come in *Luci della città* o nel discorso di Hynkel. Questa volta le accuse devono essere sentite e beffeggiate per il loro reale contenuto. Chaplin porta in scena quello che in realtà avrebbe voluto fare se fosse stato convocato in tribunale:

Mi sarei presentato indossando il mio costume da vagabondo-pantaloni cascanti, bombetta e bastone- e mi sarei esibito in ogni sorta di numeri comici per far ridere gli inquisitori. Quasi quasi mi dispiace di non aver potuto deporre. Se lo avessi fatto, di fron-

te a milioni di spettatori che assistevano agli interrogatori in TV, tutta quella storia delle attività antiamericane sarebbe stata spazzata via da irrefrenabili risate.

(Robinson, 2005)

Ma l'importanza di questo film è soprattutto il confronto del mondo adulto con quello del bambino trentasei anni dopo il monello. Come allora un bambino è vittima dell'ingiustizia sociale, ma mentre nella pellicola del '21 il sopruso assume la forma della miseria, qui c'è un attacco più diretto che colpisce la famiglia e i valori del piccolo Rupert (interpretato da Michael Chaplin). È un'ingiustizia più sottile, ma ancora più profonda perché, se il monello conserva l'animo sereno della sua età, Rupert è privato della sua innocenza e soprattutto del candore con il quale si trovava a perorare gli ideali letti nei libri ma impraticabili nella realtà.

Possiamo tracciare a questo punto, un quadro d'insieme in cui convergono e interagiscono, pur con la loro diversità, le tecniche e le visioni comiche di Chaplin e Totò. Se eliminiamo le differenze non possiamo non scorgere un'unità d'intenti, una volontà ferma nel denunciare l'ingiustizia, nel vincere le paure e nel superare il dolore. Non è forse il caporale di Totò lo stesso nemico contro cui si erge la satira di Chaplin? Per arrivare ad una visione globale del fenomeno si è reso necessario scendere nella critica cinematografica, nei risvolti biografici e nelle innovazioni tecniche perché tutto forma il nostro senso del comico. Tanto il volto giovale del Totò-Marionetta e del Chaplin-Vagabondo, quanto quello triste del Totò-Pasolini e del Chaplin-Craverò, fanno parte di un'unica realtà. Più d'ogni parola credo che un'immagine possa definire la comicità: quella della mandria di pecore che scorre davanti alla telecamera nella scena iniziale di *Tempi moderni*. Sono tutte bianche eccetto una, nel mezzo, che è nera!

Bibliografia e filmografia

- Amato G., *Yvonne la nuit* Italia 1949
- Anile A., *Totò e Peppino, fratelli d'Italia*, Einaudi, Torino, 1997.
- Chaplin C., *Charlot boxeur*, Essenay, USA, 1915.
- Chaplin C., *Charlot soldato* First National, USA, 1918.
- Chaplin C., *Giorno di paga*, First National, USA, 1922.
- Chaplin C., *Il ko*, Keystone, USA, 1914.
- Chaplin C., *Il monello*, First National, USA, 1921.
- Chaplin C., *Il monello*, First National, USA, 1921.
- Chaplin C., *Il pellegrino*, First National, USA, 1923.
- Chaplin C., *Il vagabondo*, Essenay, USA, 1915.
- Chaplin C., *Luci della città*, Charlie Chaplin's Production, USA, 1931.
- Chaplin C., *Vita da cani*, First National, USA, 1918
- Corbucci S., *I due marescialli*, Gianni Buffardi per Cineriz, Italia, 1961.
- Crevasato A., Gallo C., *Bergson saggio sul significato del riso*, Laterza, Bari, 2003.
- De Curtis A., *Siamo uomini o caporali?* a cura di Amorosi M. e Ferrà A., Newton Compton, Milano, 1996.
- Faldini F., Fofi G., *Totò storia di un buffone serissimo*, Mondadori, Milano, 2004.
- Freud S., Il motto di Spirito e il suo rapporto con l'inconscio, *Opere Vol. VI*, Bollati Boringhieri, Torino, 1975.
- Giacovelli E., *Poi dice che uno si butta a sinistra*, Gremese Editore, Roma, 1994.
- Giusti M., *Totò si nasce e io, modestamente, lo nacqui*, Mondadori, Milano, 2004.
- Heusch P., *Il comandante*, Prod. Cinem. Mediterranea, Incei, Italia, 1964.
- Pomati S., *Testi e documenti: Sergej M. Ejzenstejn Charlie Chaplin*, Edsrl, Milano, 2005.
- Robinson D., *Chaplin La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia, 2005.
- Steno, Monicelli M., *Guardie e ladri*, Ponti-De Laurentis-Golden Film, Italia, 1951.
- Steno, Monicelli M., *Totò e i re di Roma*, Golden Films-Humanitas Film, Italia, 1952.
- Steno, *Totò a colori*, Ponti-De Laurentis per la Golden-Humanitas, Italia, 1952