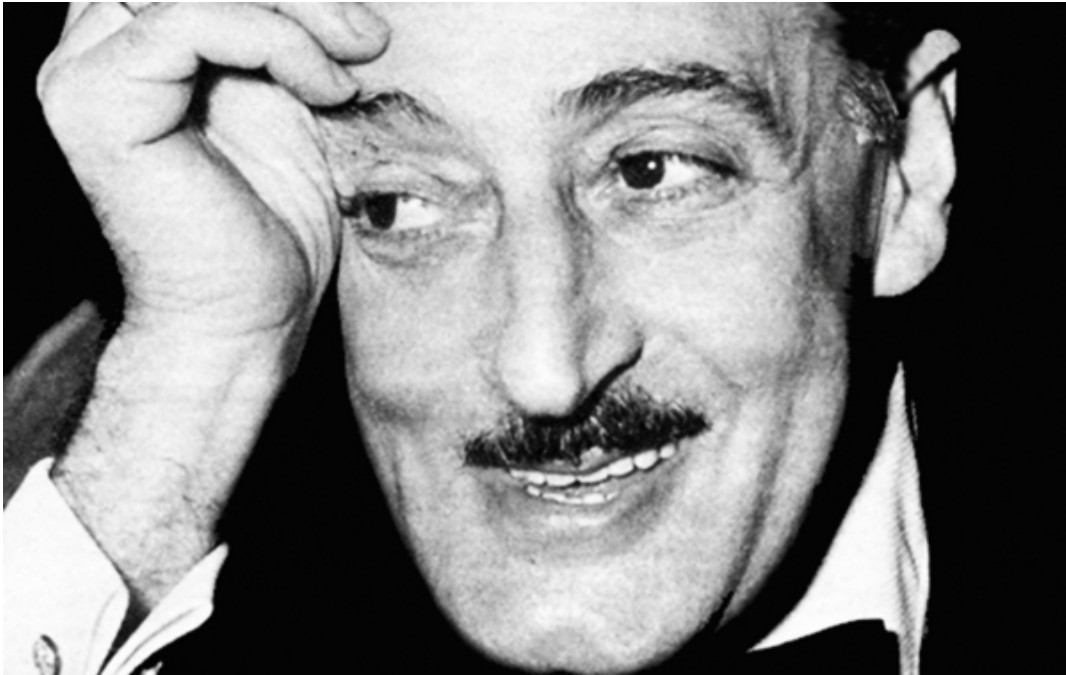


Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04



[in *Totò. Tocchi e ritocchi*, a cura di Giovanni Invitto, Il Raggio Verde, Lecce 2009].

1. A che serve il confronto

La comparazione, nell'attività critica e dovunque sia all'opera il gusto, può avere tante finalità: da quella, in fondo un po' oziosa ma sempre attraente, di stabilire delle graduatorie (ah, la passione dei giudizi e degli asterischi o delle stellette...), a quella più accademica di individuare filoni e filiazioni, imitazioni magari inconsapevoli e "scuole" senza pareti né prèsi. Con tutto il rispetto, credo ci possa essere una funzione più rilevante e preziosa. Molte figure di artista risultano difficili da circoscrivere e da localizzare, nei meccanismi che mettono in atto come in ciò che li lega a noi, spettatori o lettori, ascoltatori od osservatori. Ma come le regole di una lingua risultano più facilmente comprensibili se ci poniamo dal punto di vista di un'*altra* lingua, se lavoriamo su ciò che vi è di comune e su ciò che differenzia, così il confronto tra due artisti può aiutarci a cogliere quanto c'è di unico (o comunque di diversificante) in ciascuno di loro, e ciò che vi è di comune, per poi magari passare induttivamente, ed è l'unica via, a riconoscere

Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04

alcune regole generali dell'arte a cui appartengono, e i possibili gradi di libertà che quelle regole consentono. Un confronto del genere è tanto più necessario quando ci troviamo di fronte a quella che è probabilmente la più inafferrabile delle arti, quella che dipende dai meccanismi più primari e insieme più difficili da classificare: l'arte di far ridere.

C'è comico e comico., infatti. Si può classificarlo in tanti modi, e lo si è fatto in passato nelle opere di interpreti grandissimi come Teofrasto o Bergson, Schopenhauer o Freud. Ma aveva ragione uno che se ne intendeva sul serio, Jonathan Swift, "What Humor is, not all the Tribe / Of Logick-mongers can describe", che potremmo tradurre a orecchio così: "Perché si rida, a motivar non basta/ di loici e professor la schiera vasta". Le teorie generali del comico abbondano e non soddisfano; soprattutto, risultano sempre deludenti se applicate ai casi specifici, non solo e forse non tanto a

che cosa

ci fa ridere quanto soprattutto a

chi

ci fa ridere. Perché la bravura comica, quella vera non quella effimera e occasionale dei battutari, stabilisce tra noi e chi la possiede qualcosa di più di un legame di piacere o al limite di complicità, stabilisce un legame più intimo, quasi muscolare: le smorfie, i movimenti anomali e insieme perfettamente programmati del corpo, i passaggi dalla quasi-impersonalità della marionetta al richiamo empatico, lo spettatore appassionato impara a

viverli.

È anche per questo che ama spesso, fino al riso più convulso, ciò che di quei gesti è maggiormente prevedibile, ad onta di tutte le teorie che risalgono perfino a Kant sul carattere improvviso del comico. Perché ridiamo

di

tante cose, ma i grandi comici, quelli che amiamo, ci fanno ridere anche

con

loro, sempre, e questo è frutto di un vero e proprio apprendistato, che da tante risate imprevedibili ci porta all'assimilazione della loro tecnica e per molti versi della loro

persona

, nel senso originario del termine. In questo senso il divismo dei grandi comici resta comunque differente da quello degli attori drammatici, come è stato studiato ad esempio da Edgar Morin: da un lato (quello dei divi drammatici) un sedimentarsi di idealizzazioni e di proiezioni, dall'altro (quello dei comici) un accumularsi di aspettative e di processi empatici. Mentre il divo drammatico presenta una "personalità" che risulta dalla stratificazione dei personaggi interpretati (e dei pettegolezzi di cronaca reali o inventati), il grande comico ci propone un sentimento di vicinanza diretta, quasi fisica alla sua "persona" che è insieme una maschera e un corpo che per quanto sia truccato e allenato resta irriducibile.

Ma proprio perché c'è persona e persona, oltre che comicità e comicità, il meccanismo ogni volta è almeno in parte diverso anche se di riso comunque si tratta; e se pretendere di ricondurlo a regole generali è sempre frustrante, pretendere di fissare *la* comicità del singolo attore o umorista è altrettanto vano, porta generalmente a conclusioni banali. Il confronto, invece, può aiutare, perché scopre di continuo ciò che diversifica sotto ciò che sembra omogeneo e ciò che unifica sotto le apparenti differenze; e forse anche per un altro motivo: è

Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04

divertente, mentre parlare di comico in modo serio (come si fa sia che ci si dedichi alla trattatistica sia che ci si dedichi alla monumentalistica) è assurdo anche dal punto di vista strettamente logico.

È con questo spirito e con una irresponsabilità adeguata al tema che mi avventurerò in uno dei confronti, tra tutti, più difficili: tra il comico più amato (anzi forse la *persona* più amata) dell'intero Novecento, Charlie Chaplin, e il comico italiano per eccellenza, Antonio De Curtis Principe Imperiale di Bisanzio come si legge sulla sua tomba.

2. Incomparabili?

Sono due personaggi in apparenza diversissimi, per vari aspetti opposti.

Chaplin resta, nel ricordo del pubblico e nella storia del cinema, strettamente legato all'epoca del muto, talmente tanto che con la fine del muto ha continuato a fare film non parlati, e ha adottato il dialogo solo con gli anni Quaranta, creando in quel decennio tre film magnifici ma tutti segnati da un'ombra cupa, se non tragica; quasi che la parola introducesse un elemento inevitabile di tristezza nelle sue interpretazioni, imponesse un divorzio tra la pantomima che era la sua arma comica per eccellenza, e un personaggio divenuto a questo punto non più complesso (non sarebbe stato possibile) ma semplicemente mortale. Totò invece è legato al sonoro, lo ricordiamo certo per la faccia e per la mimica ma moltissimo anche per le battute: anzi le battute (“tre anni di militare a Cuneo”, “se no desisti”, “e io modestamente lo nacqui” “e poi dice che uno si butta a sinistra”) sono diventate negli ultimi vent'anni oggetti di un vero e proprio culto, scritte sulle magliette o ripetute di continuo, in pubblico o in privato. Comico di smorfia e di gesti, ma anche di parola, anzi di parola *accompagnata* da versi e gesti e viceversa: come ci ricorda la lunga e celebrata scena dell'onorevole Trombetta in

Totò a colori

, dove lo sternuto interminabile “è abortito”, e il battibecco con l'onorevole si conclude con il lancio delle valigie dal finestrino, dove gesti e assurdità verbali si succedono e si integrano in una piena complementarità.

Coerentemente, Chaplin, il comico “muto”, è stato il più globale degli artisti ben prima che di

Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04

globalizzazione si cominciasse a parlare, anzi nel pieno delle follie nazionalistiche. Globale nella popolarità e nella percezione pubblica: una figura assolutamente cosmopolitica, di cui i più ignoravano le origini inglesi mentre, ben prima che decidesse di impersonare un ebreo, veniva da molti considerato tale, pur non essendolo. Globale nell'identità personale. Prima emigrato poi apolide per rifiuto dell'ipernazionalismo maccartista, infine di fatto svizzero. Non solo vagabondo ma "outsider" secondo la definizione di Gilbert Seldes, in un bel capitolo di *The Seven Lively Arts* su cui dovremo tornare. Sul suo rapporto con il mondo ebraico inventò la più azzeccata delle risposte: a chi gli chiedeva se lo era rispondeva "purtroppo no".

Totò invece è legato inevitabilmente a una città e a una nazione, a un duplice ma interdipendente *genius loci*. A Napoli doveva non solo un dialetto, quanto meno un accento, ma anche tutta una tradizione teatrale e musicale che restarono riconoscibili da un capo all'altro della sua produzione, e doveva il suo modo di pensare il pubblico e l'arte, insieme populista e reazionario. E Napoli l'ha ricambiato sempre di un amore viscerale, pari se non superiore a quello tributato a Eduardo: le migliaia di persone di ogni generazione che sono pronte a citarvi a memoria verso dopo verso *Alivelle Totò*, una parola sola per dire il più celebre dei suoi componimenti in rima,

A livella

; la circolazione su cassetta magari piratata e DVD di tutti i suoi film, che d'altra parte continuano a essere venduti in tutta Italia in serie a grande tiratura, mentre rimangono all'estero quasi sconosciuti perché di fatto incomprensibili.

Dal sud Totò muoveva verso Milano come verso Parigi o Berlino, poliglotta e intraducibile, con la stessa preoccupata diffidenza, con colbacco con le valigie piene di spaghetti; ma è sempre rimasto un comico nazionale, come nazionale era la cultura napoletana del suo tempo, comprensibile anche a chi non era mai sceso sotto il Po e si guardava bene dal farlo. Napoletano e nazionalista, monarchico come il populismo iperpartenopeo degli anni Cinquanta.

Sempre coerentemente, Chaplin era "outsider" anche nel senso che si collocava *fuori* dalla società. Roland Barthes non aveva capito nulla quando gli attribuì il ruolo del "povero": era piuttosto l'inclassificabile, in perenne tensione tra l'irrepreensibilità e l'estraneità più totale; e poteva vedere proprio per questo la società nei suoi schemi di base, come nel delizioso sogno alla fine del

Monello.

Charlot diventa un povero, davvero, solo nelle ultime scene di

Luci della città

, un film dove la sua maschera viene letteralmente fatta a pezzi da chi

non sa vederlo

(per cecità letterale o per ubriachezza), passando attraverso esperienze solo apparentemente banali come il disfaccimento del suo

gilet

(elemento essenziale del personaggio come intuì Mukarovski) per farne un gomitolino di lana, e

Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04

altre devastanti come la prigionia. È la dissoluzione del personaggio-Charlot (che ritroveremo solo in parte in *Tempi moderni*), con il finale più misterioso della storia del cinema, quando l'ex-cieca che saprebbe finalmente vederlo non sa che cosa vede. E noi con lei, in fondo.

Totò invece è aristocratico e plebeo, sale e scende la scala sociale, assume di volta in volta il ruolo del pezzente (lo scrivano di *Miseria e nobiltà*) e quello della classe dominante, fino a impersonarne in *Totò Diabolico* tutte le figure possibili, il cardinale e il generale, il chirurgo e la marchesa. Non arriva mai al ruolo di *outsider* perché il suo non è un punto di vista esterno, semmai *troppo* interno, condizionato sempre dall'ossessione dello status o da quella della povertà.

A rendere diversi Chaplin e Totò è anche il peso raggiunto nell'industria, e nella storia, del cinema. Il primo è stato il più orgogliosamente indipendente dei cineasti, capace a meno di trent'anni non solo di spuntare contratti miliardari ma di ottenere totale autonomia e *studios* tutti suoi, ci tiene al suo potere contrattuale e alla sua totale e maniacale gestione di tutto il suo lavoro più che a ogni altra cosa. Ed è stato, anche grazie al potere raggiunto, un *film maker*

a tutto tondo, creatore di tutti gli aspetti del suo lavoro, dalle storie alla regia, dalla scenografia alla musica, tanto che i suoi film, è ancora Seldes a parlare, possono essere considerati "A school not only of acting but of the whole creative process". Anzi, è stato talmente autore che lo possiamo definire un *cinema maker*

perché, come diceva Comencini poco prima di morire, nella settima arte "ha inventato tutto Chaplin". Un giudizio naturalmente ingiusto verso Griffith e Dreyer, Ejzenstejn e Pastrone, ma che contiene un elemento di verità assolutamente evidente: nessuno come lui è riuscito a prendere un apparato tecnico ancora bambino e farne, appunto, *un'arte*.

A tradurlo in un'esperienza estetica innegabile che poteva essere testimoniata da milioni di persone prima che qualche critico coraggioso cominciasse a dargliene atto e a cercare di interpretare. Qualcosa di paragonabile era successo prima di lui solo pochissime altre volte, con i grandi tragici ateniesi e con il grande romanzo ottocentesco, a cominciare dal suo amatissimo Dickens, fonte di ispirazione non casualmente per lui come per Ejzenstejn.

Totò invece regista non è mai stato, è stato quasi sempre schiavo dei produttori e delle condizioni che gli imponevano: la quasi-cecità dovuta ai riflettori, un'invalidità da lavoro degna del secolo delle filande e della silicosi, sembra quasi un contrappasso tragico del suo rapporto

Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04

con il cinema. E ne era consapevole: raccontava anni fa il figlio di Macario che Totò chiaccherando con suo padre si lamentava sempre di essere costretto a dare continuamente il peggio del suo talento per salvare film che non valevano nulla. Con noia e fastidio prima ancora che con aristocratico narcisismo ferito.



3. Oltre le differenze

Ma, come avevamo promesso, le differenze se lette con attenzione possono lasciare il posto ad affinità inattese.

Prima di tutto, al di là dei lazzi verbali, la comicità di Totò affonda nella pantomima poco meno di quella di Chaplin, e lo si vede in alcuni momenti del suo cinema dove la meccanicità passa impercettibilmente nel surreale, dove non c'è neppure più spazio per la parola, che anzi guasterebbe tutto: la scena di Pinocchio in *Totò a colori*, il balletto degli spaghetti in *Miseria e nobiltà*, la scena della gallina che fa l'uovo in *Totò cerca casa*.

La "marionetta sottoproletaria" cara a Goffredo Fofi (e a Pier Paolo Pasolini) non era alla fin fine molto distante da quel Pulcinella che trasformato in Ponchinella e quindi abbreviato in Punch è alla base del teatro inglese per i bambini, e poi dell'arte della pantomima.

E poi, se guardiamo bene, Totò era molto più autore di quanto risulti dalle filmografie. I "suoi" film erano in buona parte costruiti sul set, con il contributo di tutti e il suo in primo luogo. Un contributo di battute e di situazioni: pensiamo per esempio alla trovata surreale di *Totò le Mokò* quando Totò guida la banda che per lui è una banda musicale, con i mitra messi su sua inconsapevole indicazione nelle custodie degli strumenti, e alla domanda "Ma in caso di imprevisti come ce la caviamo?" "Ricorreremo alla solita norma" "Quale?" "La Norma

del Bellini", e tutti ridono, i banditi convinti che il "capo" avesse fatto una battuta, lui di avere stabilito una buona intesa coi suoi "musicisti". Una trovata che può essere giudicata, a seconda dei punti di vista, assolutamente idiota o piuttosto complessa (non si parlava ancora di

Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04

“demenziale”) ma che è evidentemente nata sul
set

, con il contributo decisivo del protagonista. Certo, a differenza di quanto accadeva per Chaplin, il contributo autoriale e non solo attoriale di Totò ai film nasceva non da un margine di libertà ma in fondo da un ulteriore sfruttamento, costituiva un modo di trarre profitto dal suo talento senza neppure pagarlo; ma ricorda comunque le sfaccettature della sua figura creativa; come conferma del resto la sua passione fin troppo enfatizzata per le attività di poeta-paroliere e di compositore, che fece della

Livella

e di

Malafemmena

un tormentone poco meno insistito dei titoli “bizantini” di cui si fregiava.

Certo è che siamo di fronte a due figure che alla fine si fa fatica a classificare, e questo ci mette in una prospettiva diversa da quella di chi si occupa del film essenzialmente come testo. Ci richiede di ragionare sul cinema come, da un lato, arte in movimento e del movimento, e in quanto tale più vicina alla vita di quanto lo siano tutte le altre, dall'altro arte *arrangiata* per definizione. In questo possiamo trovare un ponte significativo tra le due figure: promotori, per non dire inventori, di un linguaggio, un'arte, un'industria ancora quasi integralmente da inventare e insieme capaci di un adattamento quasi darwiniano a un mestiere artigiano, assai più faticoso e ripetitivo di quanto le luci della ribalta e i flash dei fotografi potessero fare immaginare a chi ne stava fuori. Un mestiere che per essere esercitato al meglio richiede due qualità contraddittorie: l'umiltà in quanto disponibilità non schifiltosa a fare tutto e di tutto, congiunta alla superbia di chi si sapeva portatore di un talento eccezionale.

4. L'arte di far ridere

Fin qui il confronto ha solo sfiorato il tema più importante: i meccanismi comici usati dai due attori, e il modo in cui la loro comicità ci implica, stabilisce un legame tra noi e loro, legame che va al di là del momento esplosivo della risata ma si prolunga anche oltre il singolo film.

Dobbiamo ragionare, come avrebbe detto Bacone, per figure ed esempi perché, come si diceva, qualsiasi pretesa di procedere dal generale al particolare finisce con il metterci di fronte alla povertà, alla fine di tutte le teorie del comico. E quindi proviamo a confrontare alcune *gag*,

Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04

che ho scelto tra le più celebri anche per aiutare il lettore a ritrovarle nella memoria.

Cominciamo da due scene parallele:

a. verso l'inizio di *Tempi moderni* Charlie, mentre lavora alla catena, è disorientato da un cambiamento di ritmo imposto dal grande capo, e rincorre letteralmente i pezzi fino a essere risucchiato dentro la macchina; qui fa una specie di “viaggio” onirico continuando a imbullonare le viti ossessivamente e quando viene ripescato ripete il gesto sui corpi e sui nasi dei suoi compagni, poi comincia a inseguire un'impiegata attratto dai bottoni della gonna, infine esce (dopo avere timbrato con attenzione il cartellino) e comincia a inseguire una corpulenta e popputa, nonché altezzosa, signora attratto ancora una volta dai bottoni collocati strategicamente all'altezza dei capezzoli, finché arriva l'ambulanza

b. nel corso di *Totò cerca casa* l'impiegato Totò viene a sapere di un posto con alloggio (scopriremo poi che si tratta di un posto di guardiano del cimitero) destinato a un parente del commendatore, il suo capo, allora si appropria del foglio cambia il nome e si reca all'ufficio timbri, comincia a mettere il timbro “giusto” poi per sicurezza ne aggiunge altri, finché preso da una frenesia comincia a timbrare con velocità crescente con tutti i timbri presenti nell'ufficio, sottolineando i gesti con una smorfia diabolica; alla fine esce armato di timbro dall'ufficio e si vede da vanti un grosso culo avvolto da pantaloni bianchi. Non sa che è il sindaco, il suo antagonista di tutto il film, e piazza un clamoroso colpo di timbro sulla grande massa candida del sedere.

L'ordine delle due sequenze in fondo è simile: un comportamento dapprima “razionale” che guidato dal suo stesso ritmo diventa forsennato fino ad assumere i tratti espliciti della pazzia, e culmina in gesti così estremi da risultare comici quasi in sé: il timbro sul sedere bianco dell'autorità, l'inseguimento con la chiave inglese alle due signore. Anche il meccanismo comico è simile. Cominciamo con il ridere della perdita di equilibrio del personaggio, della sua *caduta* nella follia, insieme logica e imprevedibile; poi non possiamo non renderci conto che la loro perdita di senno nasce da una più vasta perdita di senso di cui sono in realtà vittime; che, per buffa che resti la

loro

follia, sottolineata tra l'altro dalla mimica, quello che è veramente impazzito è il quadro in cui agiscono.

Questo “semplicissimo” meccanismo ci permette di cogliere, come in filigrana, alcuni dei principi

Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04

ricorrenti di ogni comicità. Innanzi tutto, se ci pensiamo bene, l'intreccio di logica e imprevisto è proprio uno dei segreti dei grandi comici, proprio perché si fanno seguire fino al momento esatto in cui scoppia la risata, che comunque ci coglie inattesa. In secondo luogo, siamo di fronte alla dinamica che porta, nel corso della vita delle persone come nella dinamica delle forme, da una comicità primaria basata sulla *caduta*, sull'assistere alla perdita dell'equilibrio, a forme di comicità più articolata, verbale o di situazione, che privilegiano l'una o l'altra delle componenti che in quel riso primario confluiscono: il senso di superiorità che chi ride prova nei confronti di chi è oggetto del suo riso; la percezione di un'incongruenza imprevista, cioè il senso di assurdo e l'improvviso svelarsi del carattere paradossale del reale; il senso di sollievo che nasce dal non essere vittima. E di qui si passa al ridere della perdita *met*
aforica

dell'equilibrio, al ridere dei meccanismi stessi che pretendono senza riuscirci di definire gli equilibri in quanto tali: un ridere sempre più sociale, legato cioè alla condivisione e all'intesa tra coloro che partecipano insieme del divertimento. Prima di tutto gli spettatori della sala cinematografica, collettività di sconosciuti che niente unisce così intensamente come lo scoppio simultaneo della risata.

È un processo, quello che va dal riso elementare per la *caduta* al riso per i fenomeni sociali complessi, che Chaplin aveva perfettamente chiaro: "I Keystone Cops di Mack Sennett [scriveva] furono un successo immediato proprio perché rappresentavano nella maggior parte agenti di polizia che cadevano nei tombini delle fogne, incespicavano in sacchi pieni di calce, cadevano da un vagone ferroviario..." e in un'intervista dichiarò: "L'elemento su cui io mi baso, più che su ogni altro, è di mettere il pubblico dinanzi a qualcuno che si trovi in una situazione ridicola o imbarazzante... Ecco degli uomini che rappresentano la dignità del potere -e che spesso si sentono investiti e compenetrati da questa idea- messi in ridicolo e beffeggiati. Ancora più buffa è la persona beffeggiata se, malgrado tutto, si rifiuta di ammettere che gli capita qualcosa di eccezionale e cocciutamente cerca di conservare il proprio sussiego".

Ma sono pochi i grandi comici che riescono a mantenere intatta la forza della comicità primaria senza cadere nell'infantilismo: a mantenere il legame tra le varie fasi evolutive, dal ridere di chi sta semplicemente perdendo l'equilibrio, magari per una buccia di banana, al ridere della follia più generale del contesto in cui si muovono. Totò e Chaplin ci riescono entrambi, non solo per la loro forza mimica ma soprattutto per la loro straordinaria capacità di dominare *il processo* della risata, costruendolo per gradi:

sanno regolarmente portarci da un piano all'altro (e viceversa) senza rimanere prigionieri di un solo livello della comicità come è tipico di quasi tutti i comici anche grandi, da Ridolini a Walter Chiari.

5. La differenza che resta

Ciò detto, però, la somiglianza si ferma. C'è qualcosa, in Chaplin, che Totò non può raggiungere anche nei suoi momenti migliori.

Prima di tutto una questione di ritmo. Ha scritto Seldes: "Chaplin ha inventato quella traiettoria attraverso lo schermo che è sua e solo sua. Indipendentemente dai fatti che vengono raccontati, descrive sempre questa curva: entra da un angolo dello schermo, viene travolto o coinvolto da una forza più grande di lui mentre avanza in alto o verso il centro, gira come una marionetta, è sbattuto da una parte all'altra, sempre in una parabola che appare centripeta finché la follia di quanto sta avvenendo lo spinge a cercare rifugio, o lo costringe alla fuga, dalla parte opposta dello schermo. Entra come per caso, straniero impostore o anarchico, e scompare, scosso ma sostanzialmente immutato". Il ritmo di Charlot è riconoscibile, impariamo a seguirlo man mano che passiamo del tempo con lui, e per questo più lo seguiamo più amiamo il personaggio e più ridiamo; ma è unico e non è mai del tutto lineare. Se l'aumento del ritmo della catena avesse generato direttamente l'ossessione di Charlot coi bulloni non saremmo stati in un film di Chaplin; il passaggio intermedio, insieme onirico e assolutamente meccanico, in cui gira con le ruote della macchina, è essenziale all'umorismo della scena, e al personaggio. Introduce uno *scarto*. Che non troviamo in Totò, il quale segue la logica esatta di un crescendo musicale: nella scena che abbiamo descritto comincia a mettere un timbro, poi si muove nell'ufficio come una macchina moltiplicando le timbrature in tempi sempre più frenetici, e arriva a un gran finale, il timbro sui pantaloni del sindaco.

Una divaricazione analoga possiamo riconoscere in altre due grandi gag, legate questa volta al tema della fame. La scena della *Febbre dell'oro* in cui Charlot serve a tavola lo scarpone bollito, trattando le suole e le tomaie come pezzi di carne, le stringhe come spaghetti, e succhiando i chiodini come fossero ossi di pollo, è una serie di variazioni sempre sul tema del morire d'inedia, costruite con i tempi di un pasto cerimoniale, e per questo tanto più assurdo; non si arriva mai a un *climax*, l'atmosfera è sognante e

insieme di un'evidenza quasi kafkiana. La scena di *Miseria e nobiltà*

in cui il gruppo dei pezzenti si vede servire con modi questi sì cerimoniali un pranzo di gala, e dapprima incredulo sembra convinto di stare sognando, poi si avvicina man mano con le sedie al tavolo fino a saltare tutti sul tavolo e a immergersi letteralmente negli spaghetti non è meno buffa, ma ancora una volta il ritmo è lineare, dal muoversi trasognato di chi non sta in piedi per la fame alla danza più forsennata. La risata è costruita con assoluta maestria, ma una volta arrivati al culmine si spezza.

Su Totò 1. Un confronto tra la comicità di Chaplin e quella di Totò

Scritto da Peppino Ortoleva
Mercoledì 03 Luglio 2013 16:04

La diversità di ritmo si lega a una differenza più profonda. Totò, e i suoi commensali, per quanta simpatia possano farci, restano personaggi ridicoli. Quando il principe riesce a commuoverci, ad avvicinarci a sé anche sul piano umano (basta pensare a *Yvonne la nuit* o meglio ancora a *Siamo uomini o caporali*

), il riso finisce con il cedere il posto ad un calore narrativo differente. Chaplin no. Vale per lui quello che Thomas Mann ha scritto di Cervantes: “il rispetto per la creatura della sua fantasia comica va in lui ininterrottamente crescendo nel corso della narrazione”, questo è il grande segreto di Charlot che solo chi conosce l'insieme dei suoi film capisce, e la cosa più importante è che la fantasia resta comica, il rispetto del creatore non la rende più seria, rende semmai noi più innamorati del personaggio. Ma senza smettere

mai

di ridere. La grandezza di Chaplin sta nella capacità di passare sempre dal farci ridere di sé al farci ridere con lui, non per compassione ma perché il comico, nelle sue mani, si rivela il più profondo strumento di comprensione; sta nel farci continuare a ridere mentre la situazione è drammatica, e basta pensare (se non vogliamo parlare di

Luci della città

che è un vertice assoluto del Novecento) al

Monello.

Lo fa non perché “mescoli commedia a tragedia” secondo la dizione corrente, ma perché come accade con il

Don Chisciotte

ci ha insegnato che il ridicolo è nel meccanismo stesso del vivere.