

riflettiamo su:  
mito, ironia, comicità

## area interdisciplinare

**U**na delle funzioni più importanti dell'arte, fin dalle origini, è stata quella di inventare e far circolare i "miti". Un mito è, etimologicamente, un racconto. Ma si distingue da altri tipi di racconto perché può essere presentato in molti modi diversi: fissati i tratti essenziali della storia, o una prima versione, diversi "autori" se ne impadroniscono e continuano a "ricamarci" sopra, proponendone versioni modificate, o anche adattandola a diversi generi artistici (così che la stessa storia si può ritrovare in un bassorilievo e in un poema, in un'opera teatrale e in un inno, in un romanzo e in un quadro).

Quanto al contenuto e alla funzione, ciò che distingue il mito da un qualsiasi racconto è la sua appartenenza a un patrimonio culturale che contiene un insieme di credenze circa il mondo "superiore": il mondo degli dei, per esempio, o anche quello degli eroi; un mondo, cioè, che trascende l'esperienza comune dei mortali, nella loro vita quotidiana.

Per quanto sovrumani, i personaggi del mito si comportano tuttavia in modo plausibile e coerente, come attori di una storia umana. Prometeo, per esempio, ruba il fuoco agli dei per donarlo agli uomini e diffondere così tra di loro le tecniche e la civiltà. Ma nel mito egli non è soltanto il Titano che si ribella a Zeus; è anche un "tipo psicologico" che esemplifica uno dei caratteri possibili della natura umana: quello, appunto, del grande rivoltoso, pieno di orgoglio, che ha il coraggio di sfidare un potere tirannico e crudele sa-

pendo di andare incontro a una terribile punizione. E ancora oggi, per noi, i protagonisti di miti moderni, come Don Giovanni e Faust, Don Chisciotte e Amleto, sono lo stesso che per gli antichi Prometeo, Ulisse, Edipo o Morfeo: ognuno di essi rappresenta con coerenza e profondità, fino al limite estremo del possibile, una tendenza, una vocazione umana. Per questo consideriamo quei nomi non tanto come designazioni singolari, ma come "categorie" generali, quasi come nomi comuni, e ne formiamo degli aggettivi, prova sicura che fin nella vita di tutti i giorni un'azione può essere "donchisciottesca", un dubbio "amletico", un desiderio "faustiano". Ma, come gli dei e gli eroi antichi, quei personaggi non possono appartenere del tutto alla vita quotidiana: chi ha viaggiato come Ulisse? Chi ha ucciso suo padre e sposato sua madre come Edipo? Chi è andato a sbattere contro le pale di un mulino a vento credendo che fossero le cento braccia del gigante fellone? C'è un mondo in noi che non può arrivare ad espressione se non nella fantasia e in un sentimento che si eleva al di sopra delle necessità pratiche e delle convenzioni sociali. Il mito libera questo mondo, gli dà forma e nome. Per questo la sua vitalità non si è esaurita pur dopo che altri tipi di conoscenza (filosofica, scientifica) si sono venute sostituendo alle antiche spiegazioni mitiche del mondo naturale e della storia.

Il mito ha sempre un carattere "popolare", cioè rivelatore di possibilità umane universali, immediatamente riconoscibili dal pubblico; ma, almeno nel-



Charlie Chaplin  
*Tempi moderni*  
(1936)

il cinema è potuto  
diventare  
una **fabbrica di miti**

Andy Warhol, *Marilyn*, 1964



la grande arte, non si accontenta d'illustrare tali possibilità: le traduce piuttosto in esperienze-limite, a cui il pubblico non è abituato. Così esso scuote la coscienza dello spettatore (o del lettore), spingendola a interrogarsi su aspetti che sono costitutivi del suo proprio modo d'essere, ma che nell'esperienza comune restano prevalentemente nascosti o dispersi. Se il mito, dunque, "incrocia" l'immaginario collettivo, la sua funzione nell'elaborazione artistica è di portare questo immaginario al livello di un'autocoscienza approfondita, critica, originale. Una caratteristica del Novecento, dal punto di vista della storia artistica, è stata quella di aver reso "popolare" l'arte, portando la sua circolazione e fruizione nella coscienza sociale a un grado che era rimasto sconosciuto dopo l'antichità. Ciò è accaduto per molte ragioni, ma soprattutto per le novità radicali che si sono prodotte nel rapporto tra arte e industria. A nessun'epoca precedente si può collegare infatti il concetto di un'industria dell'arte, ovvero di un criterio socio-economico, di domanda/offerta, che presieda alla produzione stessa di un'arte "popolare", sulla scala di un mercato di massa. Quest'arte, popolare e industriale insieme, è stata una grande novità del Novecento. Ed è stata, prima di tutto, il cinema.

È per questo che è specialmente il cinema ad essere coinvolto, oggi, nel rapporto con il mito. È persino banale dire che c'è una mitologia del cinema, se con ciò s'intende far notare soltanto che attori e registi fanno parte di diritto dell'olimpo dei rotocalchi, o che il

cinema è la forma d'arte che offre al grande pubblico la più facile occasione di riconoscersi, di attivare e ritrovare in sé sentimenti e inclinazioni familiari. Non è in questo senso che si parla qui di un rapporto privilegiato tra cinema e mito. Infatti, che abbia prodotto storie di gangster o commedie sentimentali, melodrammi o musical, il cinema è potuto diventare una "fabbrica di miti" non perché si sia appoggiato su schemi di narrazione già in sé "popolari", ma grazie alla sua capacità di inventare, con i mezzi propri del suo linguaggio (inquadratura, recitazione, montaggio), situazioni e intrecci che modificano la coscienza ordinaria dell'esperienza, scoprendo in essa qualcosa di essenziale, di molto semplice, ma anche di raro, di estremo. Come la letteratura, ma più facilmente: perché il suo linguaggio specifico – l'immagine in movimento – aderisce più strettamente alla percezione comune, e il pubblico ha la sensazione di ritrovarsi immediatamente "dentro" questa esperienza, sente che sono in gioco i suoi sentimenti possibili, i suoi pensieri più o meno da pensare, le sue percezioni, le più comuni o le più originali. E questo il cinema lo può mostrare con un'efficacia particolare, perché utilizza, nel suo linguaggio, i materiali stessi dell'esperienza più elementare: i corpi in movimento nello spazio e nel tempo.

Perciò il valore artistico del cinema consisterà sempre nella capacità di trasmetterci una certa idea del corpo: un'idea non banale, perché il corpo sarà visto altrimenti che nella vita di tutti i giorni, ma pur sempre l'idea di



riflettiamo su: **mito, ironia, comicità**

Charlot si incammina,  
dandoci le spalle,  
**nel mezzo della strada  
infinita**  
che punta dritto l'orizzonte



qualcosa che è per tutti il primo contenuto dell'esperienza, la marca dell'identità, il luogo in cui l'interno e l'esterno, la coscienza e il mondo coincidono. Ci sarà una storia mitica del corpo, al cinema, nella misura in cui certi film, certe scene, avranno fissato nella memoria collettiva degli spettatori uno schema d'identità, una scoperta di significati che collegano la nostra coscienza individuale di avere un corpo alla verità di quello che il corpo può essere – come destino e vocazione dell'essere umano in generale.

Il corpo cinematografico per eccellenza, la silhouette, il sistema di gesti e di movimenti più memorabile, nella storia del cinema, è Charlot.

*Tempi moderni* occupa una posizione particolare nell'opera di Chaplin. È infatti l'ultimo della serie di Charlot: nel film successivo, *Il Dittatore*, il personaggio si sdoppierà, e la sua reincarnazione come barbiere ebreo esploderà nello scandalo mostruoso ed esilarante dell'identità fisica con un altro corpo esemplare, per tutto il secolo: il corpo fisico del male, Hitler. Ma già qui ci sono due varianti di rilievo rispetto ai film precedenti. All'inizio, Charlot non è un vagabondo, ma un operaio di fabbrica. Questo vuol dire che lo vediamo perso in un sistema fisico nuovo, quello dell'uomo-e-la-macchina, in cui il suo corpo si modifica (a partire dalla tuta di lavoro, che sostituisce l'abbigliamento tradizionale). E poi, nel corso del film, il corpo di Charlot si trova sempre più strettamente in relazione con un altro corpo – "altro" in senso forte, perché è il corpo di una donna. L'ultima inquadratura del

film è una novità assoluta: Charlot si incammina, dandoci le spalle, nel mezzo della strada infinita che punta dritto l'orizzonte, e muove svelto i suoi passi inconfondibili. Ma per la prima volta ha accanto, sottobraccio, una compagna; ed è come se questa ragazza, la "monella", diventasse anche lei Charlot: il mito si comunica, trasmette la sua essenza ad un altro essere umano, come se ci potesse essere, al posto dell'individualità assoluta di un destino eccezionale, un'esperienza condivisa.

Ma proviamo a guardare il corpo di Charlot, nel film. Per esempio, nel penultimo episodio, la sera della sua prova al ristorante, quando deve prima servire ai tavoli e poi cantare. I tavoli sono disposti intorno alla pista da ballo, e c'è un signore che attende e si spazientisce e strepita perché l'anatra che ha ordinato non arriva. Finalmente, Charlot spunta fuori dalla cucina con un vassoio su una mano (ci sono sopra l'anatra, intera, e un fiasco di vino). Ma quando sta per attraversare la pista da ballo, cominciano le danze. In un baleno, la pista si affolla come un autobus all'ora di punta, con la differenza che tutti i corpi sono in movimento. Charlot è preso in mezzo alla folla, di cui deve incrociare le traiettorie, e si trova chiuso in un cerchio: ogni volta che si avvicina al bordo, viene rispinto verso il centro della pista. Charlot allora stende il braccio più in alto che può, in modo che il vassoio resti al di sopra delle teste dei ballerini; e per un tempo che sembra infinito, fino alla pausa dell'orchestra, questo vassoio in equilibrio continua a on-

deggiare in tutti i sensi, mentre il corpo di chi lo regge scompare, inghiottito nella ressa. Noi non vediamo più Charlot, sepolto fra i ballerini; solo, come una boa in mezzo al mare, l'enorme vassoio che non deve cadere (la scena a questo punto è ripresa dall'alto, in distanza).

Questa è una prodezza di Charlot, una prodezza fisica, che non servirà a nulla, non gli risparmierà le ire del cliente e del proprietario del locale. Un miracolo di equilibrio. Perché il corpo di Charlot è appunto sempre in equilibrio difficile con gli altri corpi, con il mondo. Egli deve dispiegare ad ogni momento capacità straordinarie di destrezza, di agilità, che però non gli evitano catastrofi, cadute, incidenti. Qui per esempio il vassoio, che noi finiamo col fissare ansiosamente, sempre pensando all'omino che boccheggia sotto il mare delle teste e dei corpi, questo vassoio non cade; solo, portato così in alto è finito troppo vicino a un lampadario a punta, in cui l'anatra, senza che nessuno in basso se ne accorga, s'è infilzata...

Quando le danze sono finite, viene il momento dell'esibizione come cantante. Ma le parole della canzone, scritte sul polsino della camicia per poterle leggere, partono col polsino stesso (entrando in scena Charlot ha fatto un gesto troppo brusco col braccio). Tutta la mimica di questa scena, in cui Charlot cerca di far comprendere il testo della canzone attraverso invenzioni verbali senza senso, mostra la capacità di Charlot d'inventare un rapporto gestuale con il mondo che è insieme perfettamente adeguato e to-

contrasto tra la vitalità  
mobile e leggera dell'anima  
e la **materialità**  
meccanica del corpo

Keith Haring, *Senza titolo*, 1988



talmente fuori fase. Non ricordandosi le parole, ma solo la storia della canzone, non gli resta che “recitarla”; ma recitarla con il sedere, con le spalle e le braccia, le gambe e i piedi, con ogni parte del viso. Muovendosi nello spazio ristretto della pista in tutte le direzioni; accompagnando i ritornelli orchestrali con una danza scombinata, fatta di movimenti esagerati e fortuiti. Alla fine della canzone, il pubblico gli tributa un trionfo. E tornando in pista a ringraziare, la sua reazione fisica immediata agli applausi frenetici è quella di un movimento all’indietro del busto, come di chi abbia paura di essere aggredito.

Muovendosi con tutto il corpo in mezzo agli altri, dentro uno spazio pieno di oggetti che minaccia costantemente rovina, Charlot alterna una strabiliante perizia con la più clamorosa goffaggine. E noi ci rendiamo conto che sono la stessa cosa. Perché il rapporto fisico di Charlot col mondo non è funzionale: egli può fare di tutto, perché è sostenuto da una logica del gesto e del movimento che è tutta e solo sua: che si accordi o contrasti con i compiti immediati, con i problemi da risolvere, è secondario (anzi, proprio trascurabile). Ciò che conta, è che esprime la sua personale posizione nel mondo: né servile né pregiudizialmente ostile, semplicemente diversa da quelle ammesse, infinitamente disponibile e infinitamente testarda. Il corpo di Charlot non incontra il mondo, lo attraversa come una traiettoria estranea, libera, che ha in sé la propria bellezza e la propria necessità, le proprie regole e il proprio stile.

Questa possibilità di rendere il corpo “ipersignificante”, di svelare attraverso la sua avventura una situazione esemplare del rapporto dell’uomo col mondo, è legata evidentemente alla comicità. Ma che cos’è la comicità? La questione si è posta molte volte, nella storia della filosofia. E c’è una lunga storia di rapporti tra la filosofia e il riso. Dal teatro greco, in cui la complementarità del tragico e del comico era istituzionale, alle rappresentazioni carnevalesche medievali e moderne, il riso è liberatorio perché sconvolge l’ordine delle apparenze, capovolge i valori e le gerarchie, mostrando l’anima dove ci aspetteremmo l’uomo, il basso e l’impuro al posto del nobile e del disciplinato.

Uno dei filosofi del secolo scorso che più si è impegnato nel tentativo di dare una definizione del riso, Bergson, ha scritto che il comico deriva dal fatto che «il corpo vivente s’irrigidisce in macchina». L’uomo è «un animale che fa ridere», perché è segnato dal contrasto tra la vitalità mobile e leggera dell’anima e la materialità meccanica del corpo: quando questa prende il sopravvento su quella, quando per esempio un oratore starnutisce nel momento più patetico del discorso, allora esplose l’effetto comico. Un altro filosofo, Bataille, ha visto nel riso l’espressione tipica di una particolare situazione dell’individuo, quella che ha chiamato la “sovranità”. Il riso, come l’erotismo o più in generale la trasgressione, sono per Bataille la manifestazione privilegiata di un individuo “sovrano”, nel senso che il suo rapporto col mondo risulta immune dalla

sottomissione al calcolo utilitaristico e alle logiche della produttività. “Sovrana” è quell’esperienza che appare come gratuita rispetto al sistema dei valori generalizzabile in una comunità; un’esperienza in pura perdita, attraverso la quale l’individuo entra in contatto con ciò che in lui è eccessivo, indisciplinabile, non comunicabile secondo un linguaggio già formato. Il riso rappresenta dunque una porta d’accesso privilegiata a un mondo rovesciato, in cui il momento presente conta più dell’attesa e della previsione del domani, l’esperienza del piacere più delle regole sociali, la possibilità e l’attrazione della morte più del bisogno di sicurezza. L’individuo sovrano non vuole sapere che cos’è il mondo per poter programmare la propria azione in esso e ottenerne dei risultati; vuole “perdersi” nel mondo perché sa che solo così afferma la sua vocazione di unico, e libero, creatore di significati. Se Charlot ha portato la comicità al livello del mito, se ha condotto la coscienza collettiva a riconoscere nel comico uno schema universale dell’esperienza possibile, è perché ha saputo concentrare in sé tutti i valori e i significati della tradizione, rendendoli immediatamente riconoscibili nella forma sensibile del suo proprio corpo di attore. La comicità è in lui, contemporaneamente, punto di vista critico-ironico e istinto sovversivo. La prima parte di *Tempi moderni* è rimasta nell’archivio del secolo scorso come l’espressione più precisa e acuta di un fatto sociale tra i più importanti e decisivi. Nessun discorso, nessuna analisi può far comprendere la

riflettiamo su: **mito, ironia, comicità**

## Charlot ha “funzionato” nel sistema della fabbrica come un granello di sabbia nell’ingranaggio



situazione dell’operaio-massa nella grande industria moderna, come l’inizio di questo film. In questa prima parte, il rapporto di Charlot alla fabbrica e al lavoro è scandito in due tempi, che possiamo considerare come esempio ravvicinato del doppio taglio dell’invenzione comica (ironico e sovversivo).

Dapprima, Charlot è alla catena di montaggio e si adatta con applicazione ai ritmi della macchina, via via più veloci, secondo le decisioni che provengono dalla direzione. Tutta la sequenza consiste in un accumulo di gesti di sabotaggio, che derivano semplicemente dall’estraneità e dalla spontaneità di Charlot rispetto alle esigenze tecniche della produzione. Charlot - che fissa i bulloni, muovendo in sincrono due chiavi inglesi al passaggio dei pezzi sul nastro trasportatore - si gratta un’ascella; Charlot starnutisce; combatte con un moscone che gli ronza intorno. Ogni volta, si sfiora la catastrofe: Charlot perde il ritmo e rischia di bloccare tutta la catena. Eppure, il lavoro si svolge sotto la più meticolosa sorveglianza, è inquadrato da un sistema di controllo onnipresente. Quando Charlot chiede di utilizzare una pausa per andare in bagno, c’è subito qualcuno che lo sostituisce alla catena di montaggio. Charlot si allontana continuando a scattare nel movimento ormai automatico delle braccia; timbrato il cartellino, perché la pausa ha ovviamente un minutaggio, si abbandona beatamente alla voluttà di una sigaretta (era questo che voleva, “sgranchirsi” e fumare). Ma nell’avanti-bagno in cui si è ferma-



to, con la sua fila di lavandini, la parete di fondo è uno schermo, sul quale appare immediatamente l’immagine gigante del capo (il “manager”, il padrone) che lo sorprende alle spalle, ingiungendogli di riprendere il lavoro. Il capo comunica infatti, attraverso un sistema di schermi giganti, con tutti gli ambienti della fabbrica - può vedere ed essere visto ovunque. La fabbrica è come una prigioniera. Vi si applica alla perfezione l’ideale del *panopticon*, quel principio di sorveglianza simultanea in un sistema di ambienti collegati, immaginato all’inizio dell’Ottocento da un filosofo inglese, Bentham, il caposcuola dell’ “utilitarismo”, e in cui un filosofo novecentesco, Foucault, quarant’anni dopo *Tempi moderni*, indicherà il sogno segreto, la forma-limite di ogni organizzazione “disciplinare”.

Al momento della pausa-pranzo, il capo scende fra gli operai della catena per assistere ad una prova di funzionamento di un nuovo prodigio meccanico, messo a punto per risparmiare tempo ed elevare la produttività: una macchina che somministra il pasto agli operai, incastrandoli in posizione eretta nel proprio abbraccio. Naturalmente, Charlot è prescelto come cavia. La macchina gli spinge in bocca, a rotazione, le pietanze, e lui può muovere solo i muscoli del viso. Impossibile immaginare una descrizione più espressiva del rapporto tra l’uomo e la macchina (la macchina, appunto, che vuole “appropriarsi” dell’uomo, inserendolo nella propria programmazione) di quella che è nello sguardo di Charlot, mentre segue e subisce le

l'assorbimento completo  
dell'uomo nella **logica**  
**della macchina con lui**  
non riesce



operazioni del marchingeo. In particolare, è il tampone che lo lascia esterrefatto; la macchina contiene infatti, in cima a un braccio articolato, un tampone semovente, che arriva silenziosamente sulle labbra unte dal cibo e le pulisce, applicandosi con una leggera pressione. A un certo punto la macchina smette di funzionare, o meglio si mette a funzionare all'impazzata; e il terrore di Charlot, il supplizio che gli procura in particolare questo tampone che gli sbatte continuamente contro la faccia, dicono la minaccia di distruzione, il rischio di disumanità che è insito in ogni meccanizzazione della vita. Ma lasciano indifferente il direttore della fabbrica, che si limita a congedare l'inventore e il suo aiutante dichiarando che la macchina non è ancora messa a punto.

Fin qui, Charlot ha "funzionato" nel sistema della fabbrica come un granello di sabbia nell'ingranaggio; incapace di disciplinarsi totalmente nei ritmi di lavoro, ha accompagnato la realtà sociale della meccanizzazione con il controcanto ironico della differenza irriducibile: l'assorbimento completo dell'uomo nella logica della macchina con lui non riesce, è assurdo, è "comico". Ma alla fine della giornata di lavoro, dopo che il capo ha ordinato di spingere al massimo i ritmi della catena, questo rapporto cessa di essere ironico. Il conflitto si fa aperto, diventa sovversione, rottura. Perché Charlot impazzisce. E per un buon momento, prima che l'ambulanza arrivi a prelevarlo, prende a impazzire nella fabbrica, giocando a sfasciare tutto, come un bambino che fa i capricci, una "pe-



ste" incorreggibile che gli adulti inseguono senza riuscire ad acchiapparlo. Prima blocca i nastri; poi, danzando, inafferrabile, si mette ad avvitare a tempo, invece che i bulloni, il naso dei suoi compagni. E questo disfrenameo arriva fino a un culmine di cattiveria orgiastica: c'è una segretaria, che passa nel camerone indossando una gonna abbottonata di dietro con una doppia fila di grossi bottoni sporgenti, quasi fossero bulloni; appena la vede, Charlot la "punta", applicandosi alle tempie, a mo' di corna di caprone o di fauno, le due chiavi inglesi: subito comincia a inseguirla, con la chiara intenzione di avvitare la gonna, là dove è più tesa. Lei scappa, naturalmente, e lui la insegue fino a fuori; la molla un attimo perché viene attratto da una pompa dell'acqua che continua a ricordargli i bulloni; e a questo punto la macchina da presa lo lascia per inquadrare in distanza sul marciapiede, via via più vicina, una matrona che avanza tronfia e molleggiata. Questa signora porta sull'abito gli stessi grossi bottoni, rotondi e sporgenti, proprio in corrispondenza della punta dei seni... E' questo uno dei picchi della forza comica del film: una comicità chiaramente oscena, ma anche così "innocente", che nessuna censura poteva bloccarla.

La sequenza di Charlot impazzito è condotta su due registri. Da una parte la violenza, perché Charlot fa paura alle due donne, le costringe a scappare; dall'altra la danza, un balletto straordinariamente elegante, in cui l'agilità di Charlot fa miracoli di grazia e di leggiadria, disegna ricami tra i gi-

riflettiamo su: **mito, ironia, comicità**

applicandosi alle tempie,  
a mo' di corna di  
caprone o di fauno,  
le due chiavi inglesi



ganteschi congegni meccanici e con gli attrezzi di lavoro. Ma il fatto che Charlot danzi non significa che dobbiamo considerare il suo accesso di follia come innocuo, benigno. Al contrario, la gioia ludica, il senso della bellezza, la corporeità “sovrana” con cui Charlot manifesta il suo scarto radicale rispetto alla disciplina della fabbrica, non fanno che sottolineare e rafforzare il conflitto. Che cosa può esserci di più estraneo, di più indisciplinato rispetto alle regole della fabbrica, della gioia, della leggerezza di una danza?

Di questa libertà, tutto il film porta una testimonianza esaltante. Libertà, in questo caso, più che mai paradossale: questo è l'unico film lungo in cui Charlot fa l'operaio, è quello in cui va a più riprese in prigione, e si ritrova, tra un arresto e l'altro, nella condizione del disoccupato. Non è più il vagabondo che vive alla giornata, volontariamente, o magari di piccole frodi – non può, anche perché deve pensare alla ragazza. È dunque un massimo di costrizione, quella in cui si trova; che riflette la condizione sociale delle grandi masse, nel contesto catastrofico dei primi anni '30, quando la ristrutturazione tecnologica del capitalismo di fabbrica produsse il massimo di oppressione e di miseria. Chaplin sapeva di girare l'ultimo film di Charlot; e volle che la silhouette del suo personaggio – già un mito popolare e universale – si disegnasse in controtuce sul mondo sociale dello sfruttamento e della disperazione, quasi a raccogliere in sé la testimonianza collettiva di tutti gli oppressi. Ma Charlot rimane

Charlot: non può testimoniare dell'oppressione senza sprigionare tutta la potenza della libertà.

E questo film è straordinariamente libero, nella struttura narrativa prima di tutto, che ricorda il racconto di un cantastorie: gli episodi si succedono secondo un ordine che potrebbe anche essere diverso, non c'è una “storia”, con la sua parabola tesa fra l'inizio e la fine, tutte le situazioni sono “aperte” e mettono alla prova la reattività dei personaggi, la loro capacità d'adattamento, come se fosse ogni volta l'inizio o la fine. Per Charlot tutto è scoperta; di fronte a ogni novità (la baracca trasformata dalla ragazza in graziosa casetta di periferia, il lavoro di guardiano notturno nel grande magazzino, l'assunzione nel ristorante) tutto può ricominciare e tutto si conclude, dura un momento e poi ricomincia altrove. Anche quando sogna, Charlot inventa mondi che restano aperti, disponibili, che si possono sempre guardare all'incontrario: seduti sul bordo dell'aiuola che fa da giardino a una villetta suburbana, in fuga, alla vista della Coppietta smancerosa fuori della porta di casa Charlot prima fa ridere la ragazza, imitando le mossette della casalinga; poi le racconta una favola – loro due, in una casa come quella, felici e agiati. Ma è una favola recitata, e noi assistiamo alla scena come si suppone che Charlot la stia descrivendo. Per quale motivo questa scena è esilarante, perché il modo di fare dei due personaggi è assolutamente ridicolo, perfettamente “incredibile”? Perché Charlot sta facendo una parodia, ferocissima, dell'i-

deale piccolo-borghese dell'agiatezza e della felicità domestica. Ma Charlot è disoccupato, inseguito dalla polizia, si è affezionato alla ragazza... Non potrebbe "essere serio" nell'immaginare una vita più comoda?

Ora, Charlot non vuole mettere in ridicolo la situazione – perché dovrebbe? Ma la situazione lui la vede così, perché è così. Charlot non è un personaggio, non ha una psicologia determinata dai casi della vita; è un mito, un mito comico. E se la comicità è una possibilità dell'essere del mondo, allora, nel mito, il mondo è comico. Lo sguardo di Charlot non porta un apprezzamento morale; non è vero che una cosa è bella o buona e un'altra brutta e cattiva, e che bisogna preferire quella a questa ecc. Le cose sono tutte uguali, tutte si rovesciano, tutte esplodono nel riso: nei tappeti si inciampa, nei tendaggi ci si pulisce le mani, perché anche i maritini affettuosi che tornano nella loro linda casetta hanno le mani, e i piedi. È così. Il comico disvela un essere, non fa paragoni.

Veniamo infine alla caratteristica più vistosa del film. Talmente vistosa, che per noi, oggi, potrebbe quasi passare inavvertita: *Tempi moderni* è un film muto.

Ora, *Tempi moderni* è un film del 1936. A questa data, nel cinema di tutto il mondo, un film non parlato è ormai inconcepibile. Ma Chaplin corse il rischio, e il film ottenne un grande successo di pubblico, perché era evidente per lui che il suo personaggio non poteva parlare. C'era, nel parlato, qualcosa che non poteva adattarsi a Charlot. Dargli una voce, delle parole,

avrebbe significato aggiungergli delle caratteristiche, e quindi modificare l'essenza del mito, ridurne l'universalità, circoscriverne il significato. Ma il parlato ormai faceva parte della riproduzione cinematografica della realtà, un mondo senza parole non era più riconoscibile sullo schermo. E allora Chaplin inventò un gioco, una strategia, per dare un senso alla resistenza, alla diversità di Charlot. "Parlare", nel film, significa partecipare all'organizzazione tecnica della società. Significa filtrare l'atto della parola nella rete dei mezzi di comunicazione, nei sistemi della vendita, nelle relazioni pratiche del comando. Il mondo "vero" resta muto, ma è ormai attraversato dalle funzioni artificiali e meccaniche della parola.

Verso la fine del film, Charlot accetta l'ingaggio nel ristorante come cantante buffo. Per la prima volta, diventa un personaggio comico non per noi ma per la società in cui vive. In questa società gli si offre di trasformare in lavoro la sua capacità di far ridere. E Charlot canta. Ma il promemoria delle parole della canzone è sparito, il gesto libero ed esagerato di Charlot lo ha fatto saltar via. Charlot canta, ma le parole che escono dal suo corpo non appartengono a nessuna lingua. Sono parole che non hanno senso, non esistono. E dopo l'esibizione, Charlot riprende la strada. Non è diventato un comico del varietà. Non ha imparato a parlare, a ripetere le parole degli altri.

È questo l'ultimo rovesciamento ironico, l'ultima trasgressione, l'ultima espressione della libertà sovrana di Charlot.

riflettiamo su: **mito, ironia, comicità**