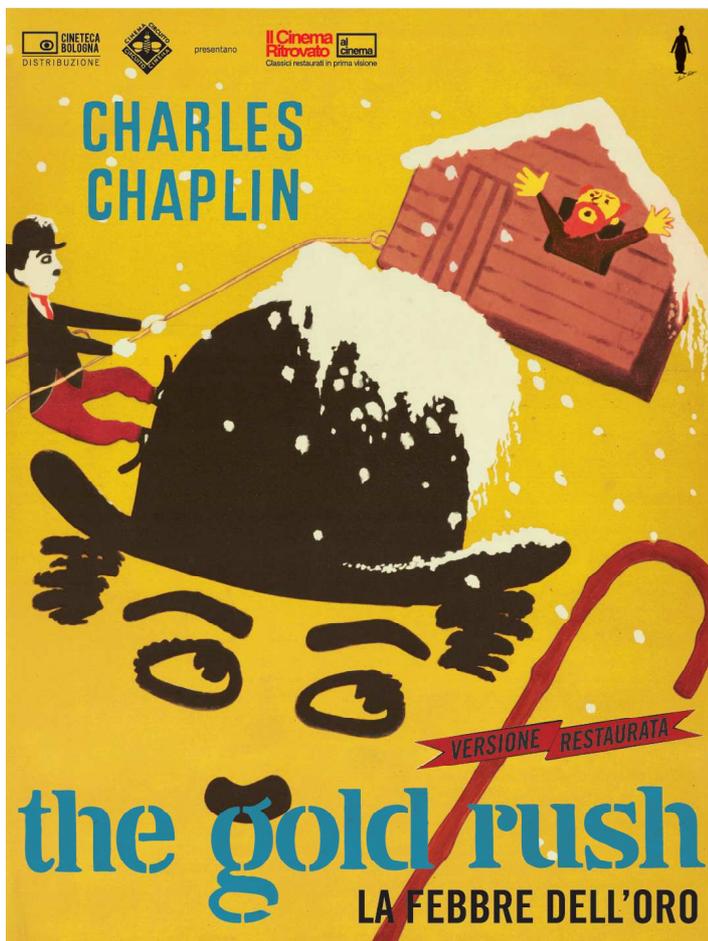


 **CINETECA
BOLOGNA**
DISTRIBUZIONE



Il Cinema Ritrovato

Classici restaurati in prima visione



dal 3 febbraio nelle sale italiane

The Gold Rush – La febbre dell'oro

di Charles Chaplin
(USA/1925, 92')

edizione restaurata

restauro eseguito dal laboratorio
L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna
in collaborazione con Criterion Collection
e Roy Export Company S.A.S.
a partire dalla ricostruzione di Kevin Brownlow e
David Gill (Photoplay Productions)
Musiche originali di Charles Chaplin
restaurate e dirette da Timothy Brock
eseguite dall'Orchestra Città Aperta.

soggetto, sceneggiatura, montaggio:

Charles Chaplin

interpreti: Charles Chaplin (cercatore d'oro),
Georgia Hale (Georgia), Mack Swain (Big Jim
McKay), Tom Murray (Black Larson), Betty
Morrissey, Kay Desleys, Joan Lowell (amiche di
Georgia), Henry Bergman (Hank Curtis), Malcolm
Waite (Jack Cameron), John Rand, Heinie Conklin,
Albert Austin, Allan Garcia, Tom Wood (cercatori)

Il Cinema Ritrovato. Al cinema
settembre 2013 – giugno 2014

ogni lunedì e martedì del mese

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

Andrea Ravagnan

(+39) 0512194833

(+39) 3358300839

cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

Materiali stampa

www.cinetecadibologna.it/areastampa

www.ilcinemaritrovato.it

*A Rimini, da ragazzo La febbre dell'oro lo avrò visto tre o quattro volte,
e ridevo e piangevo di commozione e di entusiasmo.*

Federico Fellini

➤ *Com'è nato il film*

Così **Charles Chaplin** descrisse nella sua *Autobiografia* la genesi di *The Gold Rush – La febbre dell'oro*:

Finalmente **ero libero di girare la mia prima comica per la United Artists**, e ansioso di eguagliare il successo del *Monello*. Per settimane mi arrovellai nel **tentativo di trovare una buona idea**. Pur non avendo l'ombra di uno spunto, ero pieno di entusiasmo e non vedevo l'ora di cominciare. Continuavo a ripetermi: "Il prossimo film dev'essere un'epopea! Il più grande". Ma non giungevo a capo a nulla. Poi, una domenica mattina, mentre ero dai Fairbanks per il week-end, mi misi a guardare, con Douglas, dopo colazione, delle diapositive stereoscopiche. Alcune erano vedute dell'Alaska e del Klondike; una era del Chilkoot Pass, con una lunga fila di cercatori che scalavano il monte coperto di ghiaccio, e una didascalia stampata sul rovescio che descriveva i disagi e le difficoltà affrontati per superarlo. Pensai che questo era un tema magnifico. Non fu un'idea improvvisa. Il desiderio di scrivere un soggetto su quell'argomento si fece strada in me a poco a poco. Ma bastò a stimolare la mia immaginazione. Subito cominciarono a svilupparsi le situazioni comiche e, pur non avendo ancora steso un soggetto, la storia prese forma nelle sue linee generali.

È paradossale che nell'elaborazione di una comica la tragedia stimoli il senso del ridicolo; perché il ridicolo, immagino, è un atteggiamento di sfida: dobbiamo ridere in faccia alla tragedia, alla sfortuna e alla nostra impotenza contro le forze della natura, se non vogliamo impazzire.

Lessi un libro sulla spedizione Donner che, diretta in California, sbagliò strada e si smarrì sui monti ricoperti di neve della Sierra Nevada. Su centosessanta pionieri ne sopravvissero soltanto diciotto: per la maggior parte morirono di fame e di freddo. Alcuni si diedero al cannibalismo, divorando i propri caduti, altri arrostitono i mocassini per alleviare i morsi della fame. **Fu quest'orribile tragedia a darmi lo spunto per una delle mie scene più comiche. In preda ad una fame irresistibile mi bollivo una scarpa e la mangiavo**, togliendo i chiodi come se fossero le ossa di un delizioso cappone e mangiando le stringhe come spaghetti. Nel delirio provocato dall'inedia, il mio partner si convince che io sono un pollo e vuole divorarmi.

Per sei mesi elaborai una serie di sequenze comiche e cominciai a girare senza soggetto, sicuro che la storia si sarebbe sviluppata da sola. Naturalmente finii in molti vicoli ciechi e furono scartate numerose sequenze divertenti. C'era una scena d'amore in cui una ragazza eschimese insegna al vagabondo a baciare all'eschimese strofinando il naso contro il suo. Prima di partire alla ricerca dell'oro egli strofina appassionatamente il naso contro quello di lei in un affettuoso addio. E incamminandosi si volta e si tocca il naso col medio per gettarle un ultimo bacio, poi di nascosto si asciuga le dita sui calzoni, perché ha un po' di raffreddore. Ma la parte dell'eschimese fu tagliata perché non legava con la storia principale della ragazza della sala da ballo.

Charles Chaplin, *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano 1964

➤ *Dalla cronaca al film*

Chaplin si ispirò ad un drammatico **episodio di cronaca** narrato da Charles Fayette McGlashan nel libro *History of the Donner Party. A Tragedy of the Sierra* (A. Carlisle & Co., San Francisco 1922), un **episodio di cannibalismo** accaduto in una spedizione in California nel 1847.

In *Charlie Chaplin: a guide to references and resources* (G.K.Hall, Boston 1979), Timothy J. Lyons analizza i **punti di contatto fra la storia di McGlashan e il film**:

- il libro menziona tre festività: il *Thanksgiving Day*, il Natale e il Capodanno; la prima e la terza costituiscono due scene culminanti del film;
- “il mattino del Capodanno essi mangiarono i loro mocassini e le stringhe dei loro scarponi” (McGlashan): si veda la **sequenza in cui Charlot cuoce e mangia lo scarpone**;
- la **descrizione della capanna** costruita da tre protagonisti del racconto corrisponde perfettamente alla **scenografia usata da Chaplin**;
- uno dei protagonisti del racconto insegue un orso che scompare davanti a lui (forse entrato in una caverna); Chaplin rovescia la situazione in una delle sequenze iniziali del film;
- l’uccisione del *grizzly* entrato nella capanna di Charlot rimanda ad un episodio analogo descritto da McGlashan.

Per le **riprese degli esterni**, la troupe si recò sulle nevose **montagne del Nevada**. Un lungo sentiero che doveva raffigurare il Chilkoot Pass, nell’Alaska, è stato tagliato nella neve su per la montagna. Per questa scena fu mobilitata una vera e propria folla di comparse. Non tutte le scene girate nel Nevada sono state poi utilizzate. **Altre sequenze furono girate su campi di neve artificiali fatti di sale**, sullo sfondo di un **paesaggio ben costruito nello studio**; dietro lo scenario che raffigurava la città, Chaplin fece elevare delle **montagne di gesso** (Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, Fratelli Bocca, Milano 1955).



➤ *La poesia della fame: la sequenza della scarpa*

Girare le scene in cui cuoceva e mangiava lo scarpone portò via a Chaplin tre giorni e sessantatré riprese. A questo stadio era come al solito tutto preso da problemi di rielaborazione e ritocchi. Soltanto nel pomeriggio del terzo giorno di riprese, per esempio, mise a punto due gag fra le più notevoli nel genere “trasposizioni”. La delicatezza con cui Charlot maneggia la suola dello scarpone – ha gentilmente offerto a Big Jim la più tenera tomaia – la trasforma in un filetto; poi trovando un chiodo ricurvo lo prende tra le dita a una estremità e offre l’altra a Jim perché lo spezzi insieme a lui come se fosse la forcella della fortuna di un pollo. **Scarponi e lacci erano di liquirizia** e, a quanto si dice, entrambi gli attori ne subirono gli effetti lassativi (David Robinson, *Chaplin; la vita e l’arte*, Marsilio, Venezia 1987).



➤ *La metamorfosi di Charlot*

La scena della **metamorfosi di Charlot in pollo**, sotto l’occhio impazzito di Mack, doveva svilupparsi anch’essa durante le riprese. Per parecchi giorni l’équipe girò una versione della scena in cui Mack ha soltanto l’allucinazione di un bel tacchino grosso seduto sulla tavola della capanna. Quando egli cerca di afferrarlo sparisce per lasciar posto a Charlot per cui Mack lo insegue nella baracca con un coltello. Quando Mack ritorna un po’ in sé, Charlot gli dà un libro per distogliere il suo pensiero dal cibo. Sabato (15 marzo 1924), comunque, Chaplin ebbe un’idea migliore; e quando il lunedì riprese il lavoro i costumisti gli avevano già preparato **un costume da pollo di proporzioni umane**. Ora Big Jim non avrebbe immaginato di aver visto un tacchino: Charlot era diventato effettivamente un pollo.

Gli operatori di allora dovevano essere pieni di risorse. Le loro macchine erano eccellenti da un punto di vista tecnico, ma il loro apparato era assai più modesto di quello di oggi. Molti effetti, come dissolvenze e dissolvenze in chiusura a iris, che più tardi sarebbero stati realizzati in laboratorio, dovevano ancora essere ottenuti attraverso la macchina da presa.

E così fu per le trasformazioni in pollo ne *La febbre dell'oro*. **Chaplin cominciava la scena col suo costume abituale: a un dato momento, con una dissolvenza in chiusura, la macchina da presa si fermava per restare fissa nella stessa posizione, mentre Chaplin indossava rapido e penne del pollo.** Una dissolvenza in apertura riprendeva l'inizio della trasformazione, e Chaplin ripeteva esattamente la trasformazione appena eseguita: in questo modo le due immagini di Charlot e del pollo si sovrapponevano perfettamente e le due figure sembravano dissolversi l'una nell'altra. Lo stesso espediente si rese necessario per ritrasformare il pollo in Charlot. Durante la pausa per il cambio dei costumi Mack Swain, che si trovava in campo, doveva rimanere assolutamente immobile. Per aiutarlo, lo avevano fatto sedere a un tavolo con la testa fermamente poggiata sui gomiti. La precisione e la mancanza del benché minimo errore dell'effetto combinatorio è un tributo notevole sia ai tecnici (che dovettero a questo scopo **lavorare con le due macchine da presa simultaneamente**), sia agli attori: l'intera operazione sembra realizzata in modo assolutamente naturale e senza sforzo, e, come Chaplin si augurava, l'effetto magico rimane intatto ancora oggi.

La geniale capacità di cogliere in un oggetto le proprietà di un altro oggetto, magari diversissimo, base di un'intera serie di **gag di "trasposizione"**, si coglie qui nella sua espressione più raffinata, quando Chaplin arriva a sentirsi pollo: la dissolvenza non è solo nella macchina da presa, ma anche nella sua mente e nel suo fisico, e nel modo in cui Charlot agita le braccia, nella sua andatura dondolante a gambe divaricate, si colgono quelle caratteristiche che coincidono perfettamente con lo svolazzare dei polli. Eddie Sutherland ricordava che in una scena diversa un altro attore indossò il costume del pollo, ma senza successo: Chaplin dovette riassumere il ruolo. L'attore poteva essere al massimo un uomo travestito da pollo, Chaplin poteva diventare un pollo ogni volta che lo voleva (David Robinson, *Chaplin; la vita e l'arte*, Marsilio, Venezia 1987).



➤ *La danza dei panini*

All'inizio di febbraio gli addetti al set avevano completato la capanna situata nella stessa città della sala da ballo, e dove Charlot trova ospitalità presso il generoso ingegnere, Hank Curtis, interpretato da Henry Bergman. La capanna doveva fare da sfondo alla festa dell'ultimo dell'anno, che Charlot prepara con i suoi magri risparmi per Georgia e per le sue amiche. Le ragazze se ne dimenticano e non si fanno vedere. Aspettandole, **Charlot si addormenta e sogna che il party riscuota un grande successo mondano**. L'artista di music-hall inglese, Wee Georgie Wood, che aveva frequentato Chaplin sia in Inghilterra sia negli Stati Uniti, disse che la scena era ispirata a un incidente occorso al giovane Chaplin ai tempi delle sue vecchie tournée, quando aveva invitato a un thè i membri di un'altra troupe giovanile, che lavorava in un altro teatro. Il direttore della compagnia non diede agli attori il permesso di andarci, ma nessuno avvertì Chaplin che attese i suoi ospiti invano.

Sembra che Chaplin fosse consapevole del fatto che questa sequenza doveva risultare del tutto straordinaria. Nella maggior parte degli altri studios, durante il periodo del muto, c'era l'usanza di assumere gruppi strumentali, o addirittura piccole orchestre, per ispirare gli attori con musiche adatte a suscitare i sentimenti da esprimere. Negli studios di Chaplin questo non era ritenuto necessario. Per queste scena della capanna, però, furono chiamati dei musicisti sul set. Per la prima settimana o giù di lì, si trattò dello Hollywood String Quartet, a \$ 50 al giorno; dopo di che lo studio li sostituì con Abe Lyman e il suo trio che prendeva solo \$ 37,50 più gli straordinari. La famosa **danza dei panini**, il momento culminante della sequenza, fu chiaramente realizzata con la musica; tutte e undici le riprese di questa sequenza erano di lunghezza uniforme, e quando Chaplin in seguito aggiunse il commento musicale al film, il numero si rivelò perfettamente sincronizzato alla musica *The Ocean Roll*.



Per quanto sia giustamente divenuta famosa in questa occasione, **non era la prima volta che la danza dei panini veniva filmata**. Già in *The Cook* del 1918, Roscoe Arbuckle infilava due panini con due forchette in modo da mimare due gambe e scarponi in miniatura che si producevano in una piccola danza. Con ogni probabilità aveva imparato la gag da Chaplin ai tempi in cui lavoravano insieme per Sennet. Tuttavia con Arbuckle era solo una trovata ingegnosa, con Chaplin un tocco di genio, un capolavoro di destrezza, di ritmo, di forza espressiva e di realismo. I panini-piedi divenivano una estensione della vita, ogni loro movimento si rifletteva nel volto al di sopra di loro. La scena era stata girata inizialmente quasi per caso, nel mezzo di una serie di riprese del tardo pomeriggio del 19 febbraio. A Chaplin evidentemente era piaciuto quello che aveva filmato, e il giorno seguente fece otto riprese della stessa scena (David Robinson, *Chaplin; la vita e l'arte*, Marsilio, Venezia 1987).

➤ *L'ultima sequenza*

Dopo più di un anno si intravedeva la fine della lavorazione. L'ultimo grande set che venne costruito fu quello che rappresentava la città mineraria. L'allegria scena in cui Charlot si guadagnava i soldi per il party in onore di Georgia spalando la neve, e si assicura sempre nuovi clienti ammicchiando la neve da una porta all'altra, fu finita velocemente in due giorni di riprese. Il 10 aprile, Chaplin, Georgia e Marck Swain partivano per San Diego, con una squadra di operatori per le scene finali con Big Jim e Charlot, ora milionari grazie al colpo di fortuna di Jim, sulla nave che li riporta a casa. Le scene vennero girate proprio su una nave, *The Lark (L'allodola)*, che svolgeva il regolare servizio di linea tra San Diego, Los Angeles e San Francisco. Chaplin si sentiva finalmente rilassato; e Georgia ricorda: "Durante il viaggio di ritorno, andammo in un nightclub. Quando entrammo cominciarono a suonare *Charlie, My Boy*, poi tutti gli altri lasciavano la pista. Questo lo rese felice: avresti detto che aveva guadagnato un milione di dollari tanto si dimostrava compiaciuto".

L'ultima scena (a parte alcune riprese sui modellini), fu girata il 14-15 maggio 1925. Doveva essere uno dei momenti più spettacolari e stupefacenti del film: la fine del crudele Black Larson, quando fra la neve e il ghiaccio si apre una voragine ed egli precipita verso la morte. La scena fu **in parte realizzata con dei modellini, ma non è mai stato spiegato come siano state girate le riprese su scala reale e con l'attore Tom Murray**; il crollo di un enorme massa di neve e di ghiaccio forse era legata allo smantellamento del set delle montagne.

In un periodo di lavorazione che si era protratto oltre un anno e tre mesi, con 170 giorni di riprese effettive, aveva girato 69.451 metri di pellicola, di cui finì per montarne solo 2566. La più lunga delle sue commedie, *La febbre dell'oro*, risultò di una straordinaria fluidità narrativa: l'armonia delle scene e delle immagini non tradisce nulla delle tante interruzioni, dei contrattempi, e degli sforzi tecnici. Quando Chaplin ne fece una nuova edizione diciassette anni più tardi, con una colonna sonora, l'unico cambiamento significativo (e inspiegabile) che egli vi apportò, a parte naturalmente l'eliminazione delle didascalie, fu il finale. La versione originale finiva con Charlot e Georgia stretti in un lungo abbraccio amoroso, che nella nuova edizione Chaplin sostituì con una più casta dissolvenza sulla coppia che si allontana (David Robinson, *Chaplin; la vita e l'arte*, Marsilio, Venezia 1987).

➤ *La prima del film e il trionfo*

Le cifre che si citano per le spese di produzione della *Febbre dell'oro* sono diverse e vanno dalla “stessa somma spesa per *Il monello* (\$ 300.000)” a \$ 1.000.000. La spesa effettiva sta probabilmente tra queste due cifre.

Iniziata nella primavera del 1924, la lavorazione della *Febbre dell'oro* durò quattordici mesi.

Il film, appena montato, fu proiettato in anteprima a Hollywood, in giugno; poi Chaplin fece parecchi tagli (equivalenti a più di una bobina) e **lo fece uscire in prima visione a New York il 16 agosto 1925, allo Strand Theatre, dove erano stati proiettati in prima visione tutti i film di Chaplin**, da *A Dog's Life* in poi. Chaplin assistette alla prima e ringraziò con un discorso pieno di modestia il pubblico che gli aveva tributato una ovazione entusiastica.

Chaplin aveva avuto un nuovo trionfo, dopo un'assenza di due anni e mezzo dallo schermo, e aveva superato, per valore artistico e per popolarità, *The Freshman* (*Viva lo sport!*) l'umoristico film di Harold Lloyd, pieno di *gag*, che si proiettava all'incirca in quello stesso periodo; il divertente *The Navigator* (*Il navigatore*) e il brillante e fantasioso *Sherlock, Jr.* (*Calma, signori miei!*), di Buster Keaton. *La febbre dell'oro* è stato uno dei maggiori successi tra il 1920 e il 1930, e incassò \$ 2.500.000 solo in America, e \$ 5.000.000 in totale. Chaplin, personalmente, guadagnò, con quel film, più di \$ 2.000.000 (Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1955).

La febbre dell'oro fu proiettato allo Strand Theatre di New York e io assistetti alla première. Dal momento in cui il film ebbe inizio, mostrando il vagabondo che camminava allegramente sull'orlo di un burrone senza rendersi conto di essere seguito da un orso, il pubblico non fece che gridare e battere le mani. Fino alla fine echeggiarono tra le risate sporadici applausi. Hiram Abrams, il direttore delle vendite della United Artists, venne poi ad abbracciarmi: “Charlie, ti garantisco che incasserà almeno \$ 6.000.000”. E ci prese.

Dopo la première ebbi un collasso. Alloggiavo al Ritz e non riuscivo a respirare, allora telefonai freneticamente a un amico. “Muoi”, ansimai. “Chiama il mio avvocato!”.

“L'avvocato? Tu hai bisogno di un dottore”, disse lui, allarmato.

“No, no, l'avvocato, voglio fare testamento”.

L'amico, scosso e allarmato, li chiamò entrambi, ma essendo il suo avvocato in Europa, arrivò solo il dottore.

Dopo una visita superficiale non mi trovò altro che un attacco di nervi.

Charles Chaplin, *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano 1964

➤ *L'edizione sonorizzata del 1942*

Nel 1942 Charles Chaplin curò una nuova edizione di *The Gold Rush*, alla quale aggiungeva la sua voce narrante in vece delle didascalie e una traccia orchestrale.

Questo il commento critico di **Michelangelo Antonioni**, nel 1944: “**Il film è uno dei più belli che il cinema ci abbia mai dati, è un'opera di poesia ed è quindi compiuta in sé, perfetta. Nata muta, muta deve restare.** Da un punto di vista commerciale, magari potremmo tollerare la musica, in considerazione del fatto che tutti i film muti un tempo venivano proiettati con l'accompagnamento del tradizionale pianino, ma **il commento parlato è davvero insopportabile. Se si arriva a non udirlo è grazie al valore intrinseco dell'opera che rimane**, con *Il circo*, la sintesi più completa dell'arte di Chaplin. Troppo si è parlato di questo lavoro perché si debbano tesserne ancora le lodi; basti dire che, a distanza di anni, esso conferma una vecchia impressione: che qui Chaplin raggiunga con l'unità psicologica solita anche un'unità plastica d'eccezione. Il nemico d'ogni compiacenza formale ha qui composto una discreta, sobria sinfonia in bianco e nero che dalla fila dei cercatori d'oro sulla montagna alla silhouette del mimo nella bufera, al prodigioso arabesco del cuscino sventrato potenzia ancor più la straordinaria evidenza dei sentimenti. Ne rimane estraneo il finale, ma questo rimane estraneo anche alla solitudine umana di Charlot”.

Così **Pietro Bianchi** commentava, nel 1945, la riedizione del film: “Non solo la colonna parlata aggiunta alla *Febbre dell'oro* è inutile ed esornativa: disturba, che è peggio; falsa il giudizio corrompendo la pura espressione e i valori artistici del capolavoro. Ho detto che ignoro quale sia il parere dei giovani intellettuali di oggi su questo film. A ogni modo se non l'hanno mai visto prima, se questa edizione è l'unica che conoscono, consiglio loro di non scriverci su neanche una riga, perché il silenzio è connaturato a Chaplin, come la nascita di Venere alla spuma del mare. Quanto al valore di Chaplin nella storia del cinema, ho già detto che è un classico. Che cosa sia un classico della letteratura, lo ha già spiegato Sainte-Beuve in un saggio famoso. **Un classico del cinema è, analogamente, qualche cosa di perfetto, di concluso in se stesso, di inevitabile e di assoluto. Chaplin è tutto questo**, anche se il valore del suo messaggio sia stato per tanto tempo falsato e degradato dalle schiette risate che i suoi *gag*, precisi come colpi di pistola, suscitano nelle affollate platee. L'umorismo di Chaplin non è tutto Chaplin, come l'attore Chaplin non esaurisce l'autore cinematografico Chaplin. Che nel caso di questo artista, autore, direttore artistico e interprete non è il minor segreto della sorprendente unità stilistica dei suoi film”.

➤ *La musica*

La versione “sonora” di *The Gold Rush* uscì nel 1942 con nuove musiche composte per l'occasione, e sono queste musiche che associamo al film. Composte con l'aiuto del pianista/arrangiatore Max Terr, musicista della MGM, le musiche scritte nel 1942 vennero composte come supporto narrativo al voice-over che Chaplin stesso recitava in luogo delle didascalie eliminate. Originariamente, le musiche ovviamente non erano state concepite per diventare l'unico contatto sonoro col pubblico. Ma la grande attenzione per i dettagli espressa da queste composizioni ha suggerito che le musiche potessero essere portate in primo piano con una esecuzione dal vivo. Quando lavorava al piano (come evidenzia il recente ritrovamento delle registrazioni delle sue sessioni compositive del 1952-1969), Chaplin si concentrava soprattutto sulla struttura melodica e sulla progressioni armoniche, indipendentemente dal metro. Per Chaplin la melodia veniva prima, e il metro per secondo. Questo forse era dovuto al fatto che essendo un avido compositore non convenzionale, Chaplin si era liberato dalla schiavitù del metronomo e componeva semplicemente seguendo l'idea che aveva in mente. A partire dalle singole parti, dalla partitura completa, dalla partitura per direttore d'orchestra, dalla registrazione e dagli appunti di Chaplin/Terr, spero di aver ottenuto un risultato che si avvicini il più possibile a quello sentito dallo stesso Chaplin (Timothy Brock, *La musica di The Gold Rush*, in “Il Cinema Ritrovato XXI”, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2007).



➤ *Il metodo Chaplin*

Non mi importa molto della storia... dell'intreccio, come si suol dire. **Se uno ha l'intreccio meglio costruito del mondo, però non ha dei personaggi, delle figure vive, allora non ha niente.** Io credo che questa mancanza sia uno dei fattori che frenano il cinema. Le dirò un'altra cosa. Io credo nella sospensione del giudizio, e **cerco di trasmettere il dubbio filosofico che provo nei confronti delle cose e delle persone. Se nella mia storia c'è un cattivo, cerco di fargli compiere una buona azione...** in modo tale che nella mente degli spettatori s'insinui il dubbio: non è quel tizio, che il lunedì, in date circostanze, è un farabutto, potrebbe comportarsi come si deve il martedì, in circostanze diverse? **E lo stesso vale per la virtù.** La mia filosofia di vita, se così la si può definire, mi impone di non essere troppo severo con gli sciagurati che sconcertano questo vecchio pianeta scontroso con le loro pagliacciate. Un po' di delicato scetticismo contribuisce alla tolleranza e alla gentilezza. **È facile giudicare. Non è altrettanto facile capire. E ritengo che l'arte esista, fra le altre cose, per migliorare la comprensione.** Per di più sono convinto che, sospingendo il pubblico verso questa comprensione, passando non per le loro teste ma per i loro sentimenti, gli si offre un autentico svago. Ed è questo che vogliono.

I produttori affermano che il pubblico vuole questo, quello o quell'altro ancora... per dire: battaglie, omicidi, morti improvvise in abito da sera e smoking. Ecco la stupidaggine. Il pubblico non sa cosa vuole, a parte che vuole svagarsi per una sera. Io cerco di dargli questo svago, e i miei interessi sono in gran parte psicologici. Dove le parole non arrivano, subentrano i gesti. Non diciamo forse che una persona ammutolisce per la rabbia, si dimena per l'impazienza, o stringe i denti per tenere duro? I moti estremi dell'animo sono muti, animaleschi, grotteschi, oppure di una bellezza incomparabile. Pensi all'assassino che si gratta nervosamente mentre guarda la giuria. Pensi a una madre che bacia la manina del figlio che tiene in braccio. E quanto ci aiuta la macchina da presa in tutto questo!

Del resto, bastano le sole dimensioni, sullo schermo, ad avere un incredibile effetto psicologico. Un giorno farò un film di una tenerezza e di un'allegria colossali; ogni cosa sarà enorme: boccali, bottiglie, pugni, facce, sorrisi, lacrime... tutto enorme. Pensi al mio pollo gigantesco nella *Febbre dell'oro*: i bambini lo adoreranno. Ma non solo i bambini. C'è qualcosa di inesplicabile e bizzarro e inquietante e spassoso e opprimente, tutto insieme, in questo genere di distorsioni. E lo schermo è l'unico posto in cui si possono realizzare. Lo schermo che abbiamo è più che sufficiente: si va blaterando di "film sonori" e film a colori e film stereoscopici. Io non sopporto le litografie a colori e un perfetto ambiente tridimensionale ce l'abbiamo già sul palcoscenico. Diamine, se perdiamo i nostri limiti perdiamo metà dei nostri pregi! Il movimento, due dimensioni e un accenno di profondità: ecco il nostro caos, da cui creeremo l'universo.

I film sono un buco di serratura da cui si può osservare come vive l'altra metà del mondo: gente mai vista, consuetudini, convenzioni, perdite e salvataggi, grazie e disgrazie, cuori mai conosciuti! Se la gente vede solo un film bello su dieci brutti, si sta avvicinando a possedere il mondo. Ogni volta che uno comprende qualcosa, moltiplica se stesso. Siamo solo all'inizio, e sono fin troppi i produttori che usano l'approccio sbagliato, pensando che il cinema sia un mezzo espressivo affine al teatro invece di essere qualcosa di completamente nuovo. Pensi a quella scena della *Febbre dell'oro* in cui faccio a pezzi il cuscino e le piume bianche danzano sullo schermo nero. È impossibile da rifare sul palcoscenico! A me è piaciuta più di qualsiasi altra cosa abbia fatto in quel film. Là mi sono impegnato veramente fino in fondo. Ritengo che quella scena abbia una specie di intensità. Ho cercato di metterci dentro qualcosa di disperato e terribile e di esprimerlo in modo nuovo, come una sorta di musica visiva.

Charles Chaplin, da *Il futuro del cinema: il signor Charles Chaplin*, intervista a cura di Robert Nichols, "The Times", 3 settembre 1925.

➤ *Charles Chaplin*



Charles Chaplin nasce il 16 aprile 1889 a Walworth, nel Regno Unito. La sua infanzia, alla fine dell'epoca vittoriana, fa pensare a un romanzo di Dickens. **Figlio di due attori e cantanti di music-hall caduti in miseria**, conosce, col **fratello maggiore Sidney**, la vita nelle stamberghie, le notti passate per strada, la mendicizia, gli orfanotrofi.

All'età di sei anni sale per la prima volta su un palcoscenico per esibirsi in un numero di danza.

Appena adolescenti, i due fratelli vengono poi assunti da Fred Karno, sostenitore delle grandi tradizioni della pantomima inglese. Varie tournées portano i due giovani nei music-hall di provincia, a Parigi e infine negli USA.

Alla fine del 1913, scoperto da Mack Sennet, accetta senza entusiasmo di firmare un contratto.

A Hollywood nel 1914 interpreta per la Keystone 35 film comici, a base d'inseguimenti e di torte in faccia. **Nella comica *Kid Auto Races at Venice* adotta il personaggio che doveva renderlo più celebre: bombetta, baffetti, punte dei piedi in fuori, grosse scarpe, pantaloni troppo larghi.** Con i **14 film della Essanay** (1915), i grossi effetti e la violenza passano in secondo piano; col nome di Charlot (in Francia e in Italia) diventa l'omino disoccupato, innamorato, alle prese con le peggiori e costanti difficoltà, da cui riesce a uscire grazie all'umorismo, la dignità, le trovate impensabili: *Charlot vagabondo* (*The Tramp*), *Charlot apprendista* (*Work*), *Charlot inserviente di banca* (*The Bank*).

Con i **12 cortometraggi della Mutual** (1916-1917), supera l'abisso che separa il talento dalla genialità. Con film robusti, ricchi di grazia come balletti: *Charlot caporeparto* (*The Floorwalker*), *Charlot conte* (*The Count*), *Charlot al pattinaggio* (*The Rink*) e *La cura miracolosa* (*The Cure*), s'avvia verso la polemica sociale ardita e a volte tragica: *Charlot usuraio* (*The Pawnshop*), *La strada della paura* (*Easy Street*), *Charlot emigrante* (*The Immigrant*), *L'evaso* (*The Adventurer*).

“Diventa celebre come Sarah Bernhardt e Napoleone”, dice Delluc. Dopo aver accettato \$ 1.000.000, offertigli dalla First National, spinge ancora più avanti la sua critica sociale con la trilogia *Vita da cani* (*A Dog's Life*, 1918), *Charlot soldato* (*Shoulder Arms*, 1918), *Un idillio nei campi* (*Sunnyside*, 1919).

Ogni cortometraggio gli costa ormai parecchi mesi di duro lavoro. È diventato perfettamente padrone dei suoi mezzi drammatici che definisce così: “Mi sforzo d'economizzare i miei mezzi; in *L'evaso*, mangiando un gelato, lo lascio scivolare giù per i pantaloni e finisce per cadere dal balcone nella scollatura d'una signora elegantemente vestita; un solo fatto serve per mettere in imbarazzo due persone e provocare due risate distinte. Si tiene conto così di due elementi della natura umana: la tendenza dello spettatore a provare le medesime impressioni dell'attore e il piacere del pubblico nel vedere i ricchi nei guai. Se avessi fatto cadere il gelato nel collo d'una povera donna di servizio, non ne sarebbe nato il riso, ma un moto di simpatia per la poveretta”.

Un attacco permanente contro i “dignitari” indegni e la continua rivendicazione della dignità per ogni “poveraccio” (da lui incarnato) fanno del suo personaggio il fratello d’ogni altro poveraccio di questo pianeta. Venuto a presentare il suo **primo lungometraggio *Il monello*** (*The Kid*, 1921), in Europa, vi è accolto come un trionfatore. Pensa allora di diventare solamente regista con ***Una donna di Parigi*** (*A Woman of Paris*, 1923), che non ottiene però un successo di pubblico analogo a quello degli altri suoi film. Subito dopo ecco il ritorno trionfale di Charlot in ***La febbre dell’oro*** (*The Gold Rush*, 1925).

Nella sua avvertenza a *Una donna a Parigi* aveva scritto: “L’umanità non si divide in eroi e traditori, ma semplicemente in uomini e donne. Le loro passioni, buone o cattive vengono dalla natura”. Prendendo pretesto da un suo divorzio, i bigotti, che non gli avevano perdonato d’aver denunciato il loro tartufesco conformismo nel ***Pellegrino*** (*The Pilgrim*, 1923), lanciano contro di lui una vergognosa campagna d’opinione. Finisce col trionfare; ma in ***Il circo*** (*The Circus*, 1928) si sente un’amarezza che non lo lascerà più.

Quando compare il sonoro, lo rifiuta decisamente. Dopo tre anni di accanito lavoro, porta finalmente a termine ***Le luci della città*** (*City Lights*, 1931), opera perfetta e straziante; parte allora per presentare il suo film in Europa, vi soggiorna a lungo, fa il giro del mondo.

Al ritorno comincia a lavorare a ***Tempi moderni*** (*Modern Times*, 1936), ispiratogli direttamente dalla crisi economica del 1929.

Poi, quando il fascismo e la guerra minacciano di nuovo il mondo, s’impegna in modo ancora più diretto con ***Il grande dittatore*** (*The Great Dictator*, 1940). Per la terza volta è vittima di persecuzioni.

Alla fine della guerra abbandona Charlot per diventare ***Monsieur Verdoux*** (1947), lucido e feroce nel suo umorismo nero. Il maccartismo finisce per rendergli la vita impossibile a Hollywood e s’imbarca quindi per l’Europa, deciso a non ritornare più in America; qui, presentando ***Luci della ribalta*** (*Limelight*, 1952), dichiara: “Credo nella libertà: tutta la mia politica è qui; sono per gli uomini perché questa è la mia natura. Non credo ai virtuosismi tecnici, alle passeggiate della macchina da presa intorno alle narici delle dive; credo alla mimica, credo allo stile. Non pretendo d’avere una missione. Il mio scopo è dar piacere alla gente”.

Con la moglie Oona e i numerosi figli **si ritira allora in Svizzera**, presso Corsier-sur-Vevey. Dopo aver realizzato a Londra ***Un re a New York*** (*A King in New York*, 1957), scrisse dal 1958 al 1962 le sue memorie pubblicate nel 1964 in tutto il mondo col titolo *La mia autobiografia*.

Nel 1966, ancora a Londra, realizza ***La contessa di Hong Kong*** (*A Countess from Hong Kong*), accolto molto freddamente dalla critica.

Muore a Corsier-sur-Vevey la notte del 25 dicembre 1977.

(George Sadoul, *Il cinema. Vol 1° - I cineasti*, Sansoni Editore, Firenze, 1981)

➤ **Due poeti italiani: Eugenio Montale e Umberto Saba**

Ho visto anch'io *La febbre dell'oro* e condivido l'ammirazione del Gerbi, che è quella dei migliori scrittori stranieri. Debbo però esporre un dubbio in proposito: Charlot pare a me un artista difficile, il fondo ebraico della sua arte e della sua tristezza indubitabile, la natura del suo *humour* a doppia e tripla faccia poco accessibile al "pubblico". Intendo adunque il "pubblico" quello che per i teorici di Charlot ne costituisce la *specifica arte*? (Arte cinematografica, non d'attore). O si vede in lui, dai più, soltanto un *clown* da circo, proiettato sullo schermo? Non sembri una domanda vana. Il tempo deciderà; e dirà se lo scroscio di risa che accompagna oggi il corpo di Charlie Chaplin sporgente sull'abisso sia lo stesso che sollevano le cadute di Ridolini; o se abbia in sé alcunché di più doloroso e consapevole, come pensano taluni, come penso io stesso talvolta.

Eugenio Montale, *Espresso sul cinema*, "Solaria", n. 3, marzo 1927

Si vede
Una catena di monti coperti
di neve.

Al passo
mortale, in fila lenta interminabile,
impellicciati, agli orsi assomiglianti,
uomini vanno,
e vanno,
senza un gesto perché il vicino rotoli
al basso.
C'è l'oro oltre quel passo,
e chi mette la vita ad arrivare
là dove giungere il primo segnò,
pare un giusto se a chi cade rifiuta
soccorso. Muta
il quadro. Solo, sui ghiacciai frananti,
in corta giubba e bastoncino, appare
Charlot.

La vecchia,
la malinconica Europa in lui tutta
si specchia.

È triste,
tanto triste, e tu appena ne puoi ridere!
Mentre: "che uomo è quello?", ti domandi,
per deformati
strisciati
passi egli muove tra i mostri a impossibili
conquiste,
nel più fragile insiste
suo equilibrio, se fa il nemico spesso
cadere, è sempre là dove ha bisogno
di non essere, a un punto in cui sta morte
campa, e, per sorte,
dei mucchi d'oro che sono i più grandi,
della donna più fulgida ha il possesso...
in sogno.

Non piange,
se ogni oggetto in cui cerca egli un appoggio
si frange.

In volto,
sotto il cappello a bomba, un poco obliquo,
ha gli occhi attenti del cane che in fretta
va per paura,
oscura
è la sua pena, e forse invoca d'essere raccolto,
o almeno ucciso. È molto
triste, Charlot; né tu pur lieto sei
quando della ventura coglie il frutto,
ahi così buona, ahi così *troppo* buona,
che al cuore, se dona
qualcosa ancora, è un'angosciosa stretta.
Ha quanto è l'oro in America, ha lei,
ha tutto.

Charlot,
ogni emigrante che ha fame il tuo sogno
sognò.

Ritorna
Sopra il vasto e lucente transatlantico
alla sua patria, e come un gran signore
egli è felice.
Chi dice
ciò? La sua faccia è come il cielo splendida
che aggiorna,
la sua persona adorna
d'una, di due pellicce, non lo tocca
cura, inchinato va fino alla porta
della cabina come un re,... là il resto,
non più che il resto
d'un sigaro gli appare, a quel cuore
di povero si piega, ed alla bocca
lo porta.

Charlot,
non v'è uomo che sia di te più triste,
lo so.

Umberto Saba, Charlot nella "Febbre dell'oro" (1927)

Tutte le immagini del pressbook: © Roy Export Company S.A.S. e © Roy Export Company Est.

*Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione*

da lunedì 3 febbraio
The Gold Rush – La febbre dell'oro
di Charles Chaplin
edizione restaurata

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it