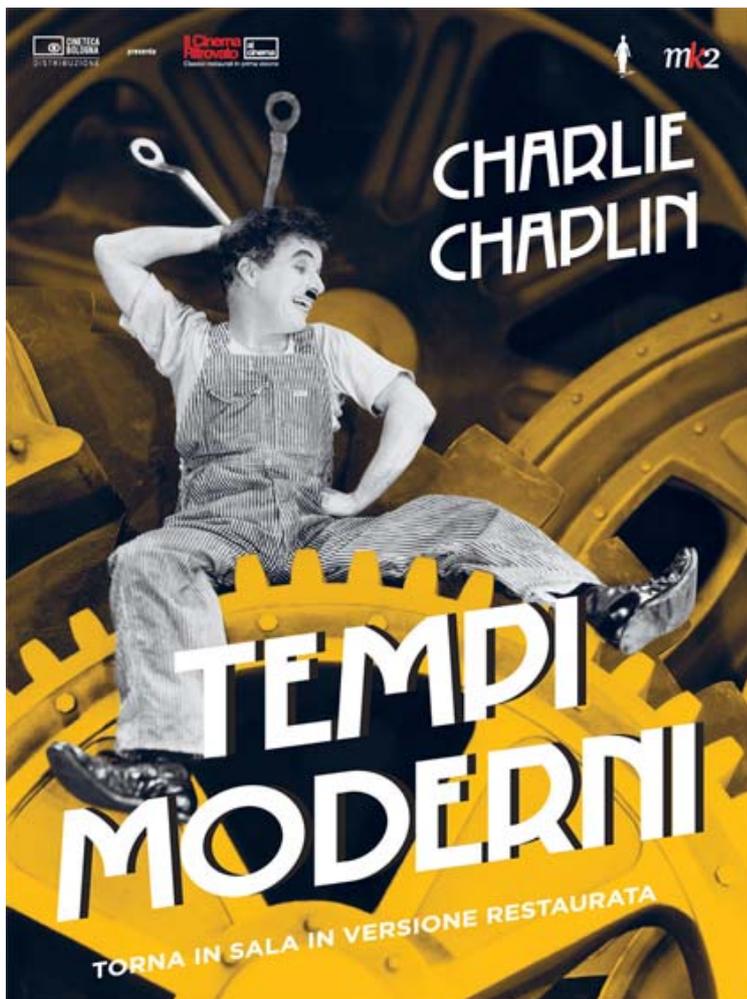


 **CINETECA
BOLOGNA**
DISTRIBUZIONE

**Il Cinema
Ritrovato** 
Classici restaurati in prima visione

Unipol
GRUPPO



dall'8 dicembre
nelle sale italiane

Charles Chaplin
Modern Times –
Tempi moderni
(USA/1936, 87')

edizione restaurata
nuova registrazione della colonna sonora
originale di Charles Chaplin

Restauro promosso dalla Cineteca di Bologna
in collaborazione con Criterion Collection
e realizzato dal laboratorio
L'Immagine Ritrovata

Regia, sceneggiatura e montaggio:
Charles Chaplin

Fotografia: Rollie Totheroh, Ira Morgan

Scenografia: Charles D. Hall, Russell Spencer

Musica: Charles Chaplin

Interpreti: Charles Chaplin (il Vagabondo),
Paulette Goddard (la Monella),

Henry Bergman (il padrone del ristorante),

Chester Conklin (il capo-meccanico), Stanley J.
Sanford, Hank Mann, Louis Natheaux (i ladri),

Allan Garcia (il direttore della fabbrica)

Produzione: Charles Chaplin per United Artists

In collaborazione con



Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

Andrea Ravagnan

(+39) 0512194833

(+39) 3358300839

cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

www.cinetecadibologna.it

www.ilcinemaritrovato.it

*Con questo film non mi propongo di trattare alcun problema politico e sociale.
I miei eroi saranno degli operai. Il mio personaggio è l'uomo.
Non l'ho mai battezzato; non ha nome: è l'uomo.*
Charles Chaplin

➤ **Tempi moderni è il film del commiato di Charlot**

Punto di fusione ideale tra il personaggio di Charlot e la Storia collettiva, *Tempi moderni* è una perfetta **sintesi dell'umanesimo chapliniano** e di tutto il suo cinema precedente. Sorprendono ancora, a più di ottant'anni dalla sua uscita, la lucidità dello sguardo, le invenzioni comiche, il rigore stilistico, la modernità del linguaggio e la disarmante attualità.

“Chaplin – scrive Gian Piero Brunetta – è riuscito a fissare il senso dello scontro tra diverse realtà storiche, forme di lotta e protesta sociale e forza dell'utopia, e a racchiudere in un gesto l'anima di un momento storico per lanciarlo, come un messaggio in una bottiglia, alle generazioni future”.

Ma *Tempi moderni* è **innanzitutto il film del commiato di Charlot**, quello che mette fine alla sua parabola mitologica. La differenza tra gli eroi come Ulisse e Rolando e Charlot – ci aveva detto André Bazin – consisteva proprio nell'esistenza finita dei primi, le cui avventure si erano ormai concluse. Charlot invece continuava a scrivere la sua storia, esisteva tra un film e l'altro, libero di entrarne e uscirne come voleva.

Dopo *Tempi moderni*, Chaplin si rimetterà in gioco. **Il congedo avviene in strada**, poiché è ad essa che appartiene Charlot, Vagabondo per antonomasia, ed è in strada che la macchina da presa l'aveva **immortalato per la prima volta**, nel **febbraio del 1914** in *Kid Auto Races at Venice*, un prodigioso film di sette minuti appena.

(Cecilia Cenciarelli, responsabile del Progetto Chaplin della Cineteca di Bologna)



➤ *Una storia di industria e di impresa individuale*

Nella **prima “sinossi della storia”** scritta da **Chaplin**, intitolata *Commonwealth*, la struttura del soggetto sembra essere costruita attorno a un racconto principale arricchito di gag più o meno d’impatto, già sperimentate in alcuni film precedenti o che già aveva in mente. Di solito Chaplin chiama queste gag “business”, numeri, cioè piccole unità narrative autonome pronte ad essere girate. In una **prima stesura** del trattamento la storia è fortemente imperniata sulla **relazione tra la Monella e il Vagabondo**, il tono è spesso melodrammatico o schematico. La maggior parte degli episodi che scandiranno la versione definitiva del film sono già presenti, ma non ancora narrati allo stesso modo né posizionati nello stesso punto. Tra le scene girate ma non montate sono da segnalare quelle che descrivono le difficoltà del Vagabondo ad abituarsi al traffico urbano.

L’elemento più significativo è lo spazio minimo riservato alla fabbrica; tuttavia, un altro testo preparatorio alla sceneggiatura, intitolato *The Masses*, è interamente dedicato alla sequenza in questione.

Sebbene non datati, questi due documenti non possono che succedersi cronologicamente, poiché sembra logico che Chaplin abbia scelto di sviluppare uno dei temi, in questo caso quello che riguarda la fabbrica e il lavoro alla catena di montaggio, solo dopo aver tracciato a grandi linee il soggetto. In *The Masses*, Chaplin si occupa solo di quelle parti che verranno poi utilizzate per la scena d’apertura del film: l’evocazione dell’industria pesante e della sua disumanità. Nella descrizione dei piani, i titoli “Le Masse, una storia di industria e impresa, l’umanità in lotta per la ricerca della felicità”, si alternano a **vedute di ciminiere e di altiforni**, di fiamme e di fumo, subito seguite da **inquadrature di bestiame che viene liberato dai recinti e di gente che esce dal sottopassaggio della metropolitana**. Questa successione di piani è fortemente connotata drammaticamente. Al calore delle fornaci e alla vitalità degli operai si contrappone in seguito la freddezza con cui viene controllata l’energia elettrica e umana necessaria a ottenere sempre i massimi livelli di produttività. Mentre tutti sono indaffarati alle proprie postazioni lungo la catena di montaggio, appare il Vagabondo, che stringe dei bulloni, ma viene subito distratto dal passaggio di una segretaria alla quale sorride, interrompendo il ritmo della catena.

(Christian Delage, autore di *Chaplin, la grande histoire*)



➤ *La fabbrica*

Aperto il suo film con la messa in scena di un terzetto di operai, tra cui il Vagabondo, assoggettati alla catena di montaggio, **Chaplin affronta immediatamente una delle maggiori scommesse del realismo cinematografico: la realtà**, se osservata da un occhio attento, o addirittura analizzata nella sua complessità, **non può essere filmata così com'è**. Occorre ricostruirla.

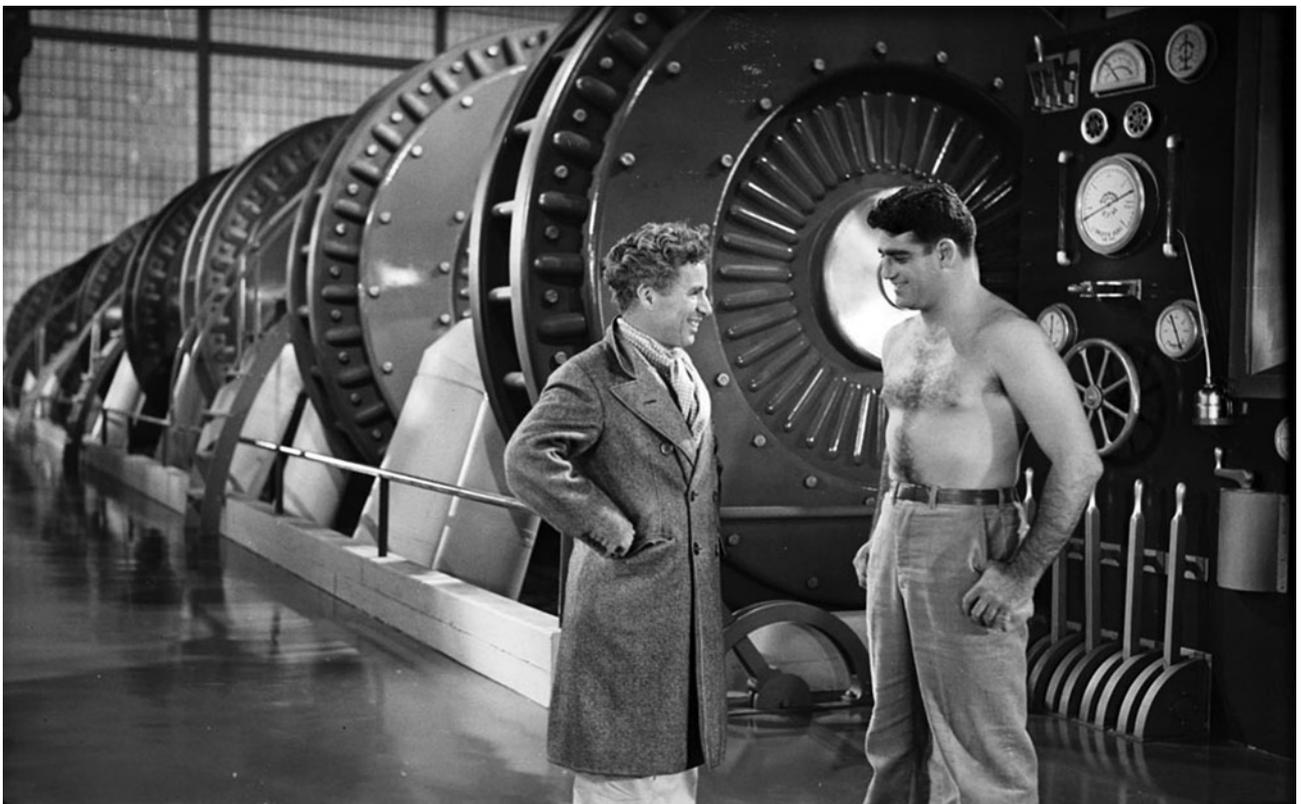
Il vantaggio dell'attore-regista è che si trova egli stesso costretto a misurarsi con l'oggetto o la situazione prescelti. Dopo la sua **visita agli stabilimenti automobilistici Ford, Chaplin fece ricostruire la catena di montaggio per *Tempi moderni*** basandosi sulla sua esperienza diretta.

È notevole la somiglianza che lega i disegni preparatori alle fotografie che Chaplin chiese di scattare al suo scenografo ad alcuni edifici industriali. L'operaio impazzisce dopo aver tentato di seguire fino in fondo il ritmo della catena di montaggio ritrovandosi negli ingranaggi della macchina, ma questo è anche un modo per rovesciare il rapporto di forza con le macchine, che egli può, con un semplice gesto, privare dell'alimentazione elettrica. Attraversando a grande velocità le diverse postazioni di lavoro all'interno della fabbrica, Charlot segue un percorso che ripristina un movimento libero, quando tutto intorno a lui è pensato per controllare i gesti e gli atteggiamenti degli operai. Cosparge d'olio tutti quelli che trova sul suo cammino e se la prende persino, virtualmente, con il monitor televisivo che rimanda all'immagine del principale.

(Christian Delage)

➤ *I primi progetti del film: il ricordo della visita agli stabilimenti Ford nel 1923*

Tempi moderni è il primo film a portare sullo schermo, in chiave comica, le alienazioni della modernità e il rapporto uomo-macchina, così come s'era affermato in America a partire dal primo dopoguerra. Nell'ideazione del film **Chaplin attinse indubbiamente al ricordo della visita compiuta nel 1923 agli stabilimenti industriali della Ford di Highland Park.**



Chaplin inizia a lavorare al soggetto di *Tempi moderni* nel settembre del 1933. **Una prima stesura della storia inizia con il dialogo tra due vagabondi che discutono solennemente la crisi mondiale** e i loro timori per l'abbandono della base aurea: "Il primo vagabondo si guarda il dito del piede che spunta da un buco del calzino e dice: 'Questo significa la fine della nostra prosperità, dovremo fare economie'. Rimettono le cicche di sigarette nella scatola e uno si mette il fiammifero acceso in tasca. 'Il cibo costerà di più e immagino che in futuro faranno i buchi dei *donut* e del gruviera molto più grandi'".

La prima bozza di sceneggiatura porta il titolo di *Commonwealth*. Gli episodi comici sono più numerosi di quanto saranno nel film e la struttura narrativa meno definita. Sono già ben delineati però il rapporto di Charlot con la Monella e il motivo della ricerca del lavoro. **Tra le scene che saranno poi eliminate c'è una lunga sequenza slapstick in cui Charlot trova lavoro come operatore di spalatrici meccaniche**, con risultati catastrofici. Nelle versioni successive della sceneggiatura, la fabbrica produce prima giocattoli, poi munizioni. Qui gli operai, come forma di protesta, decidono di sostituire alle bombe a mano il gas esilarante: durante lo sciopero, i poliziotti, chiamati per sedare la rivolta, non riescono a smettere di ridere. In un'altra versione degli *Appunti per la storia*, in fabbrica si progettano macchinari pesanti per futili operazioni quali schiacciare noci o scuotere cenere dai sigari.

In diversi appunti preparatori Chaplin sviluppa una **scena di scontri tra la polizia e gli scioperanti**, con la polizia che carica a cavallo e il lancio di pomodori o pietre. Alcune di queste scene furono effettivamente girate.

(Cecilia Cenciarelli)

➤ *Le sequenze tagliate*

Due scatti sul set lasciano supporre che Chaplin avesse **girato scene poi scartate**: nello stesso luogo e al posto della manifestazione, vediamo sfilare i **soldati**, tra i quali figurano la Monella e l'operaio.



In un'altra foto un titolo a caratteri cubitali, che l'operaio sembra voler nascondere alla ragazza, annuncia lo **scoppio della guerra**.



In questi primi abbozzi di sceneggiatura la fabbrica è solo parzialmente delineata, è uno dei tanti set nei quali si svolge l'azione. Anche *The Masses* (Le masse), il successivo titolo di lavorazione, non è ancora un film sulla catena di montaggio, ma sulla ricerca del lavoro e il degrado sociale.

➤ *L'idea di un film parlato*

Chaplin fu uno degli artisti che maggiormente sperimentò gli **effetti sonori**, integrandoli al commento musicale. *Tempi moderni* è il film dell'**invenzione musicale, sonora e vocale per eccellenza**. Alla ricchezza della partitura orchestrale si uniscono effetti sonori ingegnosi e voci filtrate da altoparlanti, grammofoni e radio: anche la voce è assoggettata alla macchina.

Chaplin aveva però accarezzato l'idea di realizzare *Tempi moderni* come un film parlato. Furono effettuati test per il sonoro e scritti dialoghi per quasi tutte le scene: l'officina, la prigione, il furgone della polizia, la strada di campagna, la 'Casa del sogno', il grande magazzino, la capanna, la caffetteria. Il 14 dicembre 1934 il **diario di lavorazione** riporta: "Girati gli interni dell'ufficio del direttore del carcere. **Provat i dialoghi per la versione parlata** della stessa scena". E quattro giorni dopo: "Scena della 'Casa del sogno' non più girata con sonoro come annunciato".

Evidentemente **non soddisfatto dei risultati, Chaplin accantona del tutto l'intenzione iniziale di girare il film completamente parlato.** "Il film procede bene", scrive nel gennaio del 1935 il manager dei Chaplin Studios, Alf Reeves, al fratello di Chaplin, "**non ci sarà dialogo, ma molti effetti sonori e musica. Detto tra noi, ha provato alcune sequenze parlate, ma ha deciso di non utilizzarle, e la maggior parte di noi è d'accordo. Impoverisce il film**".

➤ *Le riprese del film*

Per la prima volta, Chaplin non interpreta il solito ruolo del Vagabondo, ma quello di un operaio, un cambiamento questo così importante per lui da menzionarlo durante il procedimento legale intentatogli per plagio. ***Tempi moderni* è il quinto film prodotto da Chaplin per la United Artists.** Come d'abitudine, per proteggere il soggetto, Chaplin lo chiamerà solo con il numero corrispondente, dunque ***Production n. 5***; messo in cantiere nell'autunno del 1933, **il titolo definitivo venne annunciato solo il 18 luglio 1935**, e depositato per il copyright della Library of Congress il 18 novembre. Anche in questo film Chaplin è protagonista sia davanti che dietro alla macchina da presa, ma accetta, per la prima volta, di dividere la scena con un'altra attrice, **Paulette Goddard.** **Le riprese iniziarono l'11 ottobre 1934** con un solido staff tecnico e artistico. **L'ultima ripresa riporta la data del 30 agosto 1935.** La sola realizzazione del film richiese dunque undici mesi, anche se ci furono alcuni giorni di pausa o di riposo.
(Christian Delage)

➤ *L'altro finale*

La mattina del 30 agosto del 1935 la Sierra Highway vicino ad Acton, in California, fu chiusa per ultimare le riprese di *Tempi moderni*. La scena era quella finale, in cui **Charlot e la Monella si allontanano verso l'orizzonte con lo schermo che si chiude a iris.**

Lo studio dei materiali rivela però che **Chaplin modificò il finale dopo averne girato un altro**, presente fin dalle primissime stesure della storia. L'impressione è che, reduce dal successo di *Luci della città*, Chaplin avesse pensato a un epilogo ugualmente ricco di pathos: **quando l'operaio esce dall'ospedale scopre che la Monella, sconfitta dagli eventi, ha deciso di prendere i voti.**



I due si ritrovano per poi separarsi definitivamente. L'**uscita di scena di Charlot rimanda quasi esattamente a quella di 20 anni prima con *The Tramp*** il film che aveva inaugurato il finale chapliniano archetipico in la cui malinconia è stemperata dalla speranza di un futuro migliore.



Il finale venne infine riscritto: nel congedarsi definitivamente dal suo pubblico, Charlot aveva deciso di non essere più solo. Un cambiamento sicuramente suggerito anche dalla presenza di **Paulette Goddard**: è evidente che fu lei, e l'amore che legava i due fuori dal set, a ispirare a Chaplin **un film a due voci**, nel quale Charlot trova finalmente il suo alter ego femminile.

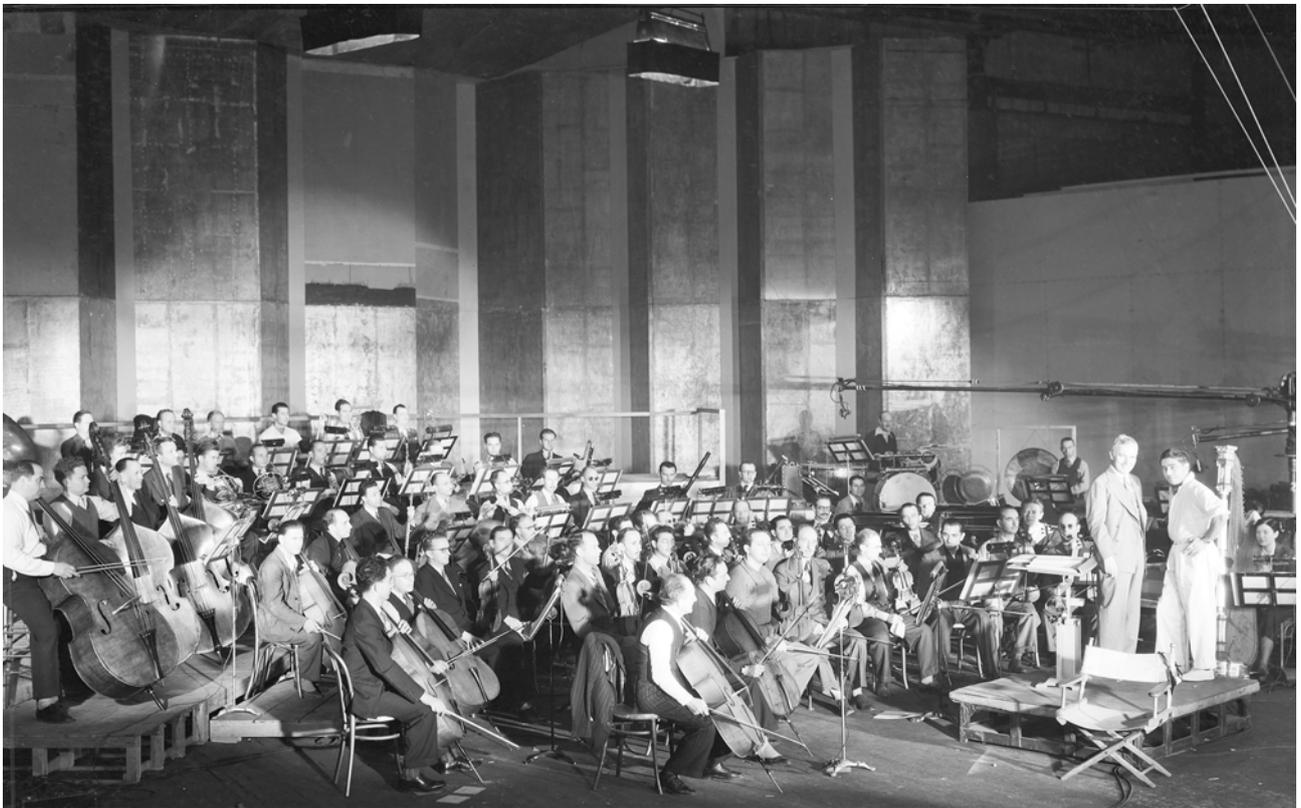
Già ballerina in alcune produzioni di Broadway come *Ziegfeld Girl* negli anni Venti, Goddard aveva tentato già la fortuna a Hollywood nel 1929 apparendo in ruoli non accreditati. Vi si era poi stabilita definitivamente nel 1932 dopo aver firmato un contratto con Samuel Goldwyn, e aver lavorato con Hal Roach rimanendo però relegata a ruoli minori. In quello stesso anno incontra Charlie Chaplin con il quale stringe un sodalizio artistico e sentimentale che durerà otto anni. Chaplin fa di Paulette una star: le fa prendere lezioni di canto, di ballo e di recitazione e le fa abbandonare la capigliatura biondo platino per tornare al suo colore naturale. Lei, è bellissima, vitale, ambiziosa e intelligente. La stampa celebra questa coppia perfetta. "Il legame che ci unì fu la solitudine" scriverà Chaplin nella sua autobiografia, a proposito dell'incontro con Paulette Goddard. "Paulette era appena arrivata da New York e non conosceva nessuno. Come Robinson Crusoe, scoprimmo tutti e due il nostro Venerdì".

Le due figure che si allontanano verso l'orizzonte portano a compimento perfetto la prima descrizione che Chaplin aveva dato dei due personaggi: "Sono gli unici due spiriti vivi in un mondo di automi. Sono veramente vivi. Entrambi possiedono l'eterno spirito della giovinezza e sono assolutamente privi di morale. Vivi perché sono bambini senza senso di responsabilità. Spiritualmente liberi, mentre il resto dell'umanità è oberata di doveri. Non c'è attaccamento romantico nel rapporto fra questi compagni di giochi, fra questi bambini legati nella colpa da una complicità ingenua e innocente".

➤ *Una colonna sonora miracolosa*

18 novembre – 17 dicembre 1935. La **colonna sonora** di 83 minuti per *Tempi moderni* prende forma tra le mura degli **studi di registrazione della Fox**, affittati per l'occasione dalla United Artists, sotto la supervisione del suo compositore, Charles Chaplin. Durante la sessione di registrazione di quattro ore, una durata senza precedenti per gli standard dello studio, Chaplin conobbe momenti di soddisfazione e sconforto; quanto ai musicisti e al direttore d'orchestra, si trattò spesso di sottostare alle richieste esigenti di un compositore meticoloso e attento.

Una volta completata la partitura per *Tempi moderni*, avrebbe composto le colonne sonore di tutte le sue produzioni a venire. Dal 1942 al 1976 compose le musiche per le riedizioni dei suoi film muti *La febbre dell'oro* (1942), *Il circo* (1968), *Il monello* (1971) e *La donna di Parigi* (1976). Nel 1959 si dedicò alle composizioni per le 'featurettes' *Vita da cani*, *Charlot soldato* e *Il pellegrino*, raccolte sotto il titolo di *The Chaplin Revue*, mentre le partiture per *Idillio nei campi*, *Una giornata di piacere*, *Charlot e la maschera di ferro* e *Giorno di paga* risalgono agli anni che vanno dal 1971 al 1976.



Chaplin raggiunse l'apice della sua carriera di compositore proprio con la colonna sonora di *Tempi moderni*, una partitura innovativa ed estremamente complessa che segnò indubbiamente un balzo in avanti da un punto di vista musicale e pratico: Chaplin passò da un'orchestrazione per meno di 30 musicisti per *Luci della città* a un'**orchestra sinfonica di 64 elementi** richiesta da *Tempi moderni*. A dettare un organico così imponente fu la natura stessa del film: le sequenze portanti di *Tempi moderni* avrebbero suggerito un insieme complesso di "idee sinfoniche" a qualunque compositore. Come in *Luci della città*, la colonna sonora di *Tempi moderni* comprendeva al contempo musica ed effetti sonori, ma, a differenza della sua impresa precedente, *Tempi moderni* conteneva anche una sporadica presenza di parti parlate, disseminate all'interno dei quasi novanta minuti del film. Tuttavia, anche il dialogo è rigorosamente utilizzato come effetto sonoro, ne sono un esempio i monitor e gli altoparlanti in fabbrica, la radio nell'ufficio del direttore del carcere e il

registratore del rappresentate di apparecchiature meccaniche. L'eccezione più significativa è costituita dalla **versione di Titina**, la celebre **canzone di Léo Daniderff**, interpretata da Chaplin verso la fine del film, che rappresenta la **prima testimonianza sonora della voce del Vagabondo**. La colonna sonora di *Luci della città* era, e resta tuttora, un successo sotto tutti i punti di vista, scaturita dal suo amore per la canzone, la danza e la tragedia, tutti elementi che permeano il ritmo del film e risultano chiaramente leggibili sulla partitura come sulle pagine di un libro. Tuttavia l'approccio adottato per *Tempi moderni* richiedeva una direzione musicale ben diversa. Normalmente Chaplin era affiancato dalla figura del 'musicista associato', che aveva il compito di assisterlo nella scrittura e nell'orchestrazione della partitura.

Tre le figure chiave che assisterono Chaplin nella scrittura della monumentale **partitura per Tempi moderni**: il direttore d'orchestra e compositore **Alfred Newman**, l'arrangiatore **Edward Powell** e l'allora ventitreenne **David Raksin**. Quest'ultimo era stato assunto da poco dalla Broadway's Harms/Chappell su raccomandazione di George Gershwin, ed era stato invitato da Chaplin a recarsi a Hollywood come suo assistente personale. Come di consueto, durante le riprese di *Tempi moderni* Chaplin ricevette molte celebrità in visita ai suoi studi.

(Timothy Brock, direttore d'orchestra)

➤ *L'uscita americana*

L'uscita di *Tempi moderni* a New York fu preceduta da una **massiccia campagna di lancio**. L'"Evening Journal" di New York organizzò un grande concorso a puntate in cui i lettori dovevano riconoscere, tra tanti diversi, il cappello, i baffi, i pantaloni, il bastone da passeggio e le scarpe di Charlot. Durante l'ultima settimana, per facilitare i partecipanti, **Macy's**, il più importante dei grandi magazzini newyorchesi, **allestì una le sue vetrine con gli abiti del Vagabondo**. Fu un soldato a vincere il premio in palio di cento dollari e la sua foto finì sui giornali.

Al **Rivoli Theatre**, dove ebbe luogo la serata di gala per la presentazione del film, il botteghino registrò **\$ 63.790 di incasso solo durante la prima settimana**. Nelle settimane in cui la prestigiosa sala proiettò il film in esclusiva, fu registrato il più alto incasso nei diciotto anni della storia del Rivoli. Questo successo valse a Chaplin la medaglia d'oro della divisione cinematografica della League of Nations, assegnatogli dalla stampa.

(Anna Fiaccarini, responsabile degli Archivi non filmici della Cineteca di Bologna)



➤ *I nazisti proibiscono il film*

“In Germania il nuovo film di Charlie Chaplin *Tempi moderni* è stato messo al bando. L’agenzia Reuter ha appreso questo pomeriggio da un comunicato della sede del Ministero per la propaganda, che al momento non è previsto che il film venga distribuito nel Paese. Un altro portavoce nazista ha affermato che secondo notizie provenienti dall’estero il film presenterebbe un’impronta di stampo comunista’ ed è certamente questo il motivo per cui la pellicola è stata giudicata inaccettabile. Si tratta dell’ultima mossa dei nazisti nel loro tentativo di depurare la Germania da Chaplin. Le fotografie di Chaplin sono scomparse dalle vetrine di tutta Berlino, e secondo alcune voci una disposizione ufficiale ne avrebbe vietata la riproduzione. Nel loro ultimo spettacolo al music-hall di Berlino, i famosi clown Rivels hanno sostituito i baffetti e la bombetta del clown che interpretava Chaplin in una parodia del comico, con un altro travestimento. La scorsa notte, il direttore pubblicitario della Gaumont British Film Company A.E. Newbould ha suggerito che: ‘nonostante possa sembrare assurdo, ritengo che l’enorme somiglianza dei baffi di Chaplin con quelli di Hitler possano avere avuto un peso nella sua decisione di proibire il film’.” (Luigi Freddi, *Il cinema. Il governo dell’immagine*, CSC, Gremese Editore, 1994, pp. 81-82)

➤ *L’uscita italiana*

Nel febbraio del 1936 *Tempi moderni* venne presentato a Londra; in marzo, a Parigi. In Italia e Germania il film incontrò però degli ostacoli, e nel nostro Paese l’ufficio censura rilascerà il nullaosta solo un anno più tardi. Attraverso un carteggio conservato presso l’Academy of Motion Picture Arts and Sciences è possibile ricostruire le ragioni che indussero a sospendere temporaneamente il film.

Il 6 aprile del 1936, il signor Luporini, distributore italiano dei film della United Artists, scrive all’ufficio responsabile della distribuzione internazionale comunicando di essere stato informato che **la polizia, in diverse città italiane, ha ricevuto istruzioni di ritirare *Tempi moderni*.**

Il 9 aprile scrive nuovamente confermando che, nonostante egli non avesse ricevuto alcuna notifica ufficiale dell’interdizione, i commissariati di polizia in tutta Italia avevano ricevuto l’ordine di bloccare la presentazione del film. Il responsabile dell’ufficio di distribuzione della United Artists a Londra scrive a Harold Smith – diplomatico americano in Francia che si apprestava a partire per l’Italia – , chiedendogli di indagare sull’accaduto ed eventualmente fare rimostranze a chi di dovere in relazione alla censura italiana di molti film della casa di produzione. Il diplomatico riceve una risposta dal suo corrispondente in Italia solo diversi mesi dopo, ma senza nuovi elementi di rilievo, se non il fatto che era stata notificata, in data 27 agosto, una lettera ufficiale che ordinava di sospendere il film dalla programmazione, senza però specificare i motivi di questa decisione.

Per altre vie, l’ufficio newyorchese della United Artists riceve maggiori informazioni. Dall’ambasciata americana a Roma giungono le seguenti precisazioni sui motivi che hanno portato all’interdizione di diversi film tra cui *Tempi moderni*: “L’interdizione dei primi due film (*These Three* e *Garden of Allah*) è legata alla disapprovazione da parte del Vaticano; il terzo (*Dodsworth*) perché offende la concezione italiana di vita familiare; il quarto (*Tempi moderni*) poiché è **incline al bolscevismo**”.

Confrontando queste motivazioni con le memorie di **Luigi Freddi**, capo della Direzione generale della cinematografia – dunque **responsabile della censura in epoca fascista** – questa ricostruzione dei fatti sembra essere inesatta. Infatti, a suo avviso, **l’ostilità nei riguardi del film sarebbe stata alimentata da motivi esclusivamente di concorrenza commerciale**, che sfruttarono i pregiudizi razziali nei confronti del regista. Secondo questa versione, prima che la censura avesse emesso il suo verdetto, sarebbero emersi altri elementi che contribuirono alla decisione di ritirare il film dalle sale. Dopo aver elogiato lo stile e la poesia delle immagini, Freddi passa all’analisi dell’aspetto politico e morale del lavoro, esprimendosi in questi termini: “In *Tempi moderni* l’autore condanna il

super-capitalismo e il super-macchinismo della democrazia americana quanto tutte quelle forme di vita che riducono gli uomini a massa e, con esse, mi sembra chiaramente il socialismo e il comunismo. L'episodio della bandiera rossa è in ciò indicativo. Ma Charlot da individualista quale egli è, oltre i regimi politici condanna e disprezza le folle e le loro passioni e manifestazioni. Questa mentalità e questo atteggiamento devono essere anche capiti, in quanto gli elementi condannati da Charlot in questo film, sono quelli condannati, in parte, dallo stesso fascismo. Anche noi siamo contro il super-meccanismo, l'abbruttimento dell'operaio, contro la massa ridotta a gregge, come in Russia, o aggiogata alla macchina, come in America."



Il verdetto del censore fu il seguente:

1) Potrebbe essere non politicamente opportuno proibire un film di Charlot del quale tutti hanno sentito parlare.

2) Il film ha per bersaglio principalmente il mondo americano e ciò esorbita dalle nostre opportunità censorie. Comunque, si resta in attesa delle superiori decisioni. **Il Duce vide il film, si divertì e ordinò di concedere il nullaosta.** Sugerì soltanto di **togliere una scena:** quella in cui Charlot, carcerato, si ciba involontariamente di **droga**. Il Duce osservò che, anche se la scena era caricaturale, non si doveva portare dinanzi a milioni di persone il problema degli stupefacenti. "Spesso – egli disse – basta l'enunciazione di un problema perché se ne determinino gli effetti".

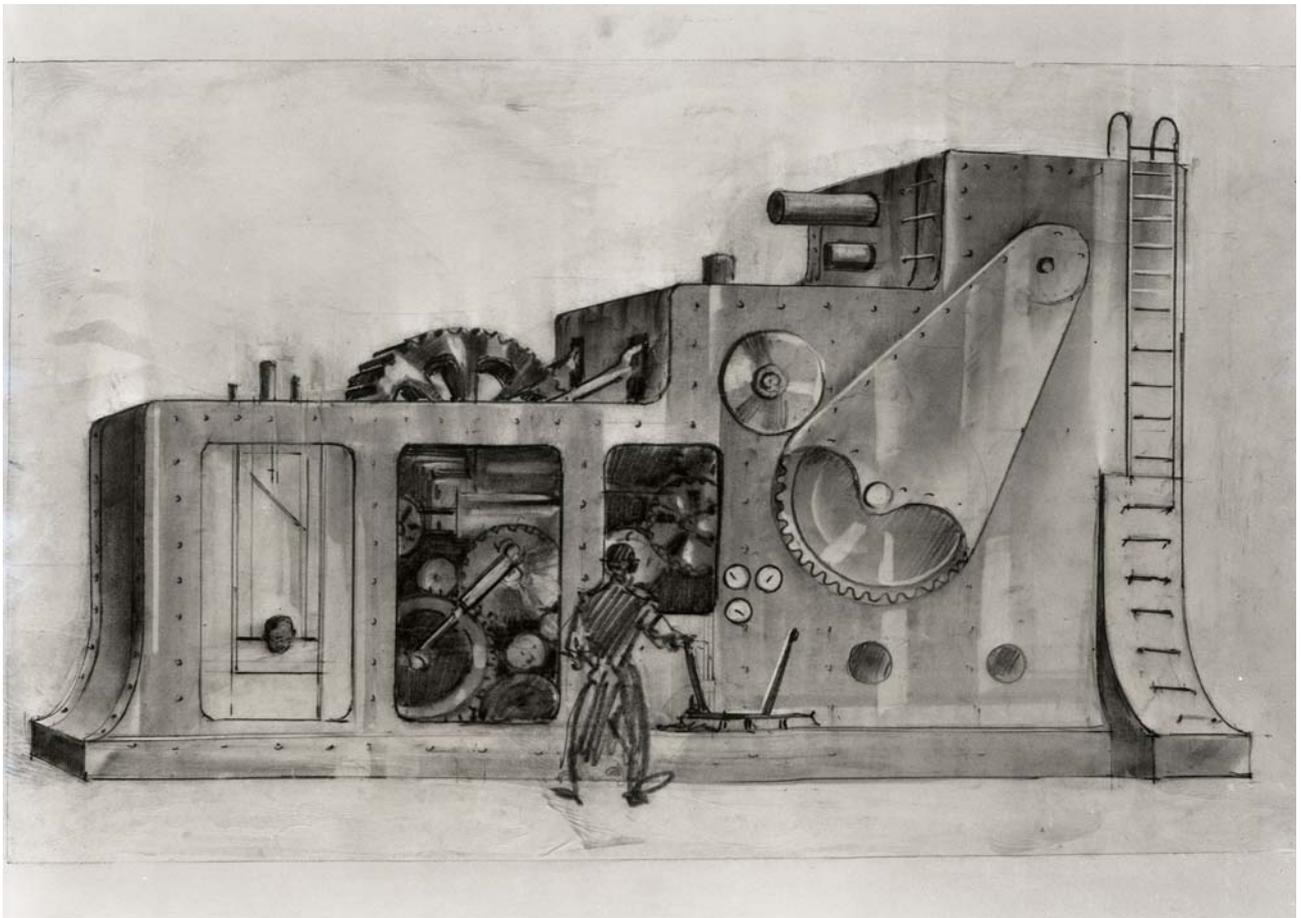
Tempi moderni tuttavia non fu accolto positivamente dalla critica filofascista. Vittorio Mussolini sul "Popolo d'Italia" del 20 aprile 1937 afferma che **il film presenta indubbi segni di agonia:** "Chaplin, complice forse la giovane Paulette Goddard, si è sepolto con le sue stesse pesanti pietre di filosofo moderno". Tra i suoi colleghi della rivista "Cinema" serpeggiava lo stesso giudizio. La satira sociale, in questa forma, e manifestazione tipica di spiriti deboli e poco virili, sempre propensi a cercare fuori di loro, e in cause estranee al dominio, le ragioni prime di una decadenza spirituale. I seguaci dell'individualismo, memori della vita comoda e signorile dell'anteguerra, si lasciano facilmente sedurre dalla tentazione di accusare la macchina... che non può difendersi".

(Anna Fiaccarini)

➤ **Tempi moderni nell'Archivio Chaplin**

I materiali cartacei e fotografici relativi a *Tempi moderni* presenti all'interno dell'archivio Chaplin ammontano a quasi 3.000 pagine e documentano praticamente tutte le fasi della realizzazione del film in un arco di tempo che si estende dai rapporti di produzione e i diari di lavorazione datati settembre 1933, alla rassegna stampa successiva alla prima del film, nel febbraio del 1936, fino ai carteggi relativi alla riedizione della pellicola negli anni Cinquanta e Settanta.

Centinaia le carte di appunti preparatori in maggioranza dattiloscritti (con note manoscritte a margine o sul retro delle pagine) tra cui una prima sinossi della storia e alcune bozze di soggetto e trattamento dai titoli provvisori *The Masses* (in cui sono già presenti i tratti salienti della storia) e *Commonwealth*. Gli appunti per la storia, le prime forme di caratterizzazione dei personaggi e gli spunti per gag e numeri comici sono per lo più divisi in plichi dotati di titoli autonomi come *Strike Sequence*, *Cafe Sequence*, *Dynamo Set*, *Robot Sequence*. Numerose le varianti non utilizzate. Sono inoltre presenti diversi appunti per le didascalie e copioni per la maggior parte delle scene, indicazioni per la registrazione e la sincronizzazione delle musiche, carteggi tra Alfred Reeves, David Raksin e Alfred Newman, spartiti (*Je cherche après Titine*, anche in versione manoscritta, e *Smile*), guide e brochure pubblicitarie, certificati di copyright (Library of Congress) e censura (Breen Office), contratti con gli attori, statistiche sugli incassi e rapporti di produzione, documenti riservati in relazione alle accuse di plagio da parte della Film Sonores Tobis produttrice di *A nous la liberté*. Estremamente ricca la parte della corrispondenza.



➤ **Antologia critica**

Ammiro troppo il Signor Chaplin per ritenere che l'elemento più importante del suo nuovo film sia costituito da quei pochi minuti in cui ci è consentito di ascoltare la sua voce, piacevole e profonda, in una canzone. Il piccolo uomo ha decisamente fatto il suo ingresso nel mondo contemporaneo. Fino ad ora il suo coraggio e le sue vicissitudini avevano sempre avuto un retrogusto 'antico', non solo per via delle torte alla crema dell'epoca di Karno, ma per i suoi modi, per quell'abbigliamento singolare, per il suo senso di pathos e quella sua povertà un po' datata. Un cambiamento evidente c'è stato anche nella scelta dell'eroina: fin qui erano chiare di capelli e carnagione, prive di lineamenti memorabili, con quell'effetto di sbavatura degli acquerellisti alle prime armi. Mentre Paulette Goddard, con la sua capigliatura corvina, sudicia, con quella faccia divertente, urbana e plebea, è una garanzia che il piccolo uomo non rimarrà vittima di un'altra situazione sdolcinata, il pathos della ragazza cieca e del bambino orfano. Per la prima volta il piccolo uomo non si congeda da solo, con la sua bombetta malconca e il bastone che ondeggia lungo la strada infinita fin fuori dallo schermo. Stavolta si allontana in compagnia, pronto a cogliere quello che il futuro ha in serbo per lui. Fino a quel momento gli era toccato un lavoro in un'enorme fabbrica a stringere i bulloni di una macchina senza nome che gli scivolavano davanti su un nastro trasportatore. Dopo aver lasciato l'ospedale viene scambiato per un leader comunista e quindi arrestato, e dopo aver sventato una rivolta in prigione viene nuovamente rilasciato. Disoccupazione e detenzione fanno da contrappunto alla sua esistenza, così come la fame e i colpi di fortuna, e in un qualche momento il corso della sua vita si lega a un altro essere umano rifiutato dal sistema. Qualunque siano le sue convinzioni politiche, il Signor Chaplin è un artista e non un uomo di propaganda. Non cerca di spiegare ma presenta con vivida fantasia quello che gli sembra un mondo folle e tragicomico che avanza senza una strategia. Ma nel suo disegno della fabbrica disumana non c'è niente che ci lasci supporre che il piccolo uomo si sentirebbe più a casa a Dneiprostroi. Chaplin si limita a presentare la realtà senza offrire delle soluzioni politiche.

Graham Greene, *Tempi moderni*, "The Spectator", 14 febbraio 1936

Alla sua uscita, nel 1936, *Tempi moderni* fu accolto con qualche riserva. Fu questo film a suscitare le prime insofferenze nei confronti di un clown e della sua tendenza a filosofeggiare sull'uomo e sulla società. Oggi, al contrario, emergono con forza sia la distanza con cui Chaplin guarda il suo oggetto che il primato costante dello stile. Intendiamoci, con questo non voglio dire che la forza e il valore della sua parabola trovino oggi, al di là delle polemiche circa la sua attualità, una migliore espressione. Criticare il 'regno delle macchine' e la divisione del lavoro non ha, effettivamente, più molto senso, e la critica al capitalismo che emerge dal film potrebbe applicarsi anche allo stacanovismo sovietico; a quanto pare infatti, *Tempi moderni* fece alzare 'un vento freddo' su Mosca. *Tempi moderni* è tutt'altro che un 'film a tema' e se Chaplin effettivamente si schiera a favore degli uomini contro la società e le sue macchine, il suo messaggio non si pone su un piano politico o sociologico, ma unicamente morale, e sempre attraverso un esercizio del suo stile. Lo slancio creativo deriva sempre dall'intenzione comica ed è la perfetta messa in scena di ogni situazione a far emergere il significato. Più che affermare che Charlot sia dalla parte dei poveri, sarebbe più appropriato dire che sono i poveri a fianco di Charlot, ovvero dalla parte dell'uomo, il perno di ogni situazione resta, tuttavia, l'individualismo assoluto del Vagabondo. *Tempi moderni* è dunque un susseguirsi di situazioni comiche incentrate attorno a Charlot e al tema comune della vita industriale con le sue conseguenze. È questo l'aspetto che rende questo film diverso dai lungometraggi precedenti di Chaplin, in particolare da *Luci della città*, considerato spesso il suo capolavoro; ed è forse proprio questo il suo punto di forza. Non esiste, in *Tempi moderni*, una sola scena volta a illustrare un'idea astratta; al contrario, le idee scaturiscono dalle situazioni e sembrano traboccare in ogni direzione. *Tempi moderni* appare come la sola favola cinematografica che sappia cogliere lo sconforto dell'uomo del Ventesimo secolo di fronte alle meccaniche sociali e tecnologiche. Non è la prima volta che Chaplin ci diverte mettendo in scena l'eterna lotta di Charlot con gli oggetti. Contro la loro ostilità, Charlot si avvaleva di una furbizia tutta spirituale, trovando loro un diverso impiego rispetto a quello a cui erano destinati. Per sconvolgere e disorientare la cattiveria delle cose, faceva finta di scambiarle per altre. In questo senso, l'intero film dovrebbe essere considerato come una trasposizione del conflitto dell'uomo con le cose che ha creato,

che viene elevato, per mezzo della macchina, al livello della Storia e della Società. Ciò che prima era il motore delle singole gag, diviene qui il tema generale e morale dell'intero film. Il film di Chaplin, completamente muto, appariva allora desueto e anacronistico. Ma il tempo, cancellando le prospettive, lo restituisce al suo classicismo e rivela chiaramente che al di là degli stili, l'importante è lo stile. E più che lo stile, il genio.

André Bazin, *Le Temps rend justice aux Temps modernes*, "Arts", n. 485, 13 ottobre 1954

Invischiato nella sua fame cronica, l'uomo-Charlot si situa sempre un gradino al di sotto della presa di coscienza politica: lo sciopero è per lui una catastrofe perché minaccia un uomo letteralmente accecato dalla fame; quest'uomo non raggiunge la condizione operaia se non nel momento in cui il povero e il proletario vengono a coincidere sotto lo sguardo (e i colpi) della polizia. Storicamente Charlot riprende a un dipresso l'operaio della Restaurazione, il manovale in rivolta contro la macchina, disorientato dallo sciopero, dominato dal problema del pane (nel vero senso della parola), ma ancora incapace di accedere alla conoscenza delle cause politiche e all'esigenza di una strategia collettiva. Ma appunto perché Charlot rappresenta una specie di proletario bruto, ancora al di fuori della Rivoluzione, la sua forza rappresentativa è immensa. Nessuna opera socialista è ancora arrivata a esprimere la condizione umiliata dal lavoratore con tanta violenza e generosità. Il povero si trova continuamente tagliato fuori dalle sue tentazioni. È per questo in fondo che l'uomo Charlot trionfa di tutto: proprio perché sfugge a tutto, respinge ogni accomandità, e nell'uomo non investe altro che l'uomo solo. La sua anarchia, discutibile politicamente, in arte rappresenta la forma forse più efficace della rivoluzione.

Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957

La forza del film sta proprio nell'aver scelto a protagonisti due personaggi che non vogliono cambiare il mondo, ma, più umilmente, inserirsi alla meno peggio. Perché il film riceve forza da questa scelta? Crediamo perché esso punta non già sul futuro e sull'utopia ma sul passato e sul senso comune. Il protagonista è un disoccupato, un derelitto, un paria ma non un rivoluzionario né un rivoltato, perché, se lo fosse, allora non soffrirebbe nella sua carne le contraddizioni dei tempi moderni, sarebbe un eroe consapevole ossia una proiezione dell'autore, vale a dire un intellettuale, poco rappresentativo come tutti gli intellettuali. Soltanto, infatti, un protagonista come il Charlot di *Tempi moderni*, privo non solo di coscienza di classe ma anche di qualsiasi coscienza, può far diventare comiche le sequenze sul macchinismo. La comicità, oltre che dalla bravura del clown Chaplin, deriva dal fatto che Charlot 'non sa' di essere un operaio, si crede in buona fede un uomo come tutti gli altri. Di fronte alla ricchezza e alla celebrità, Chaplin reagisce secondo il senso comune, come tutti i classici: cercando di liberarsene attraverso la rappresentazione della povertà e dell'insuccesso.

Alberto Moravia, *Un clown su misura per i ceti medi*, "L'Espresso", 12 marzo 1972