

IL GRANDE DITTATORE scheda a cura ELIO GIRLANDA

Il grande dittatore
di [Charlie Chaplin](#)
Stati Uniti, 1940

Produzione: Chaplin - United Artists

Sceneggiatura: Charles Chaplin

Fotografia: Karl Struss, Ronald Totheroh

Scenografia: J. Russell Spencer

Musica: Charles Chaplin su temi di Wagner, Brahms

Montaggio: Willard Nico

Interpreti: Charlie Chaplin (Adenoid Hynkel e il barbiere), Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Benzino Napaloni), Henry Daniell (Garbitsch), Reginald Gardiner (Schultz), Billy Gilbert (Herring), Maurice Moskovich (signor Jaeckel), Emma Dunn (signora Jaeckel), Bernard Gorcey (Mr Mann), Grace Hayle (signora Napaloni)

Durata: 126'

Distribuzione: [Bim](#)

Prima proiezione: 15 ottobre 1940, Capitol e Astor Theatres, New York

Prima londinese: 16 dicembre 1940, Prince of Whales, Haymarket, Marble Arch, Pavillon Theatre

Prima italiana: ottobre 1944, Firenze; novembre 1944, Roma

SINOPSI

1918. Un barbiere ebreo va in guerra. Ma in un incidente aereo perde la memoria. Dimesso dall'ospedale dopo alcuni anni, torna nel suo Paese, la Tomania, dove spadroneggia un dittatore, Adenoid Hynkel, a lui molto somigliante. Il suo primo obiettivo d'espansione (sogna di dominare il mondo facendo volare un mappamondo) è la conquista della vicina Ostria, ma deve vedersela con l'alleato Napaloni, dittatore di Bacteria, che viene invitato in Tomania per trovare un accordo. L'incontro tra i due finisce a torte in faccia. Il mite barbiere invece cerca di riaprire la sua bottega nel ghetto, dove s'affeziona a una giovane orfana, Hannah. Intanto si moltiplicano le angherie delle "camice grigie", la polizia di Hynkel. Per evitare l'arresto, il piccolo ebreo fugge sui tetti, aiutato dal colonnello Schultz, da lui salvato in guerra e responsabile dell'incidente aereo, poi cacciato da Hynkel per aver difeso gli ebrei. I due finiscono rinchiusi in un lager dove però Schultz, notando la straordinaria somiglianza, progetta un colpo di mano. Mentre il dittatore si trova in una battuta di caccia, avviene lo scambio di persona. Il vero Kynkel è imprigionato per errore mentre il barbiere è invitato al suo posto, dopo aver ricevuto Napaloni, a parlare alla nazione. Nel suo discorso di speranza, l'uomo invita tutti alla pace. Poi si rivolge ad Hannah, emigrata in Ostria per sfuggire invano alle persecuzioni, invitandola a guardare con speranza il cielo, verso il sole e la libertà.

ANALISI DELLA STRUTTURA

Costretto al sonoro parlato dopo la satira, muta e musicale insieme, contro il totalitarismo dell'industria di *Modern Times (Tempi moderni)*, 1936, Chaplin decide di sviluppare una satira contro il totalitarismo di Hitler e Mussolini. La prima sceneggiatura risale al 1938, quando in Europa nazismo e antisemitismo si fanno sempre più violenti, mentre negli Stati Uniti la crisi economica, la chiusura della frontiere all'emigrazione e 4 milioni di iscritti al Ku Klux Klan fanno temere rigurgiti fascisti. Ma il progetto, già costoso con i suoi 2 milioni di dollari di budget, rischioso per l'attualità incalzante, vive una lunga gestazione superando le critiche della stampa, un clima internazionale non favorevole, molte cause per plagio di scene che altri dicevano di avere scritto prima e le prime accuse a Chaplin di filocomunismo. Le riprese iniziano nel gennaio del '39 ma vanno avanti fino al settembre del 1940, quando l'Inghilterra dichiara guerra alla Germania.

La nuova riedizione della versione originale, con sottotitoli e con l'aggiunta di scene tagliate dalla censura italiana (relative soprattutto alla moglie di Napaloni, somigliante alla Rachele di Mussolini), che fa parte di un ampio progetto di restauro delle opere chapliniane curato dalla Cineteca comunale di Bologna e che s'accompagna alla pubblicazione di libri, documenti e Dvd, riattualizza utilmente il messaggio di pace e di libertà contro ogni tipo di dittatura. Le stesse scene-chiave, ormai celebri (la danza con il mappamondo, le torte in faccia tra i due dittatori, il discorso finale di sei minuti scritto e riscritto più volte), non solo ritrovano una freschezza imprevedibile ma riacquistano uno spessore educativo oggi difficilmente rintracciabile sia al cinema che in tv.

Anche questo film propone e mescola le due diverse caratteristiche dell'autore: quella caricaturale e quella drammatica, assurgendo a un valore simbolico tale da rendere il messaggio del film universale e sempre attuale. Il gioco della somiglianza tra i due protagonisti, interpretati dallo stesso Charlot (che però dopo questo lavoro taglierà i famosi baffetti), lavora in tal senso sovrapponendo i due registri e provocando risate e riflessioni.

Il film nasce da una precisa volontà poetico-politica autobiografica, da una serie di fonti eterogenee e da un lungo lavoro di documentazione su filmati di propaganda, fotografie, discorsi radiofonici, fatti storici. Ne è un esempio la scena in cui il mappamondo diventa un pallone che vola tra le mani onnipotenti e ludiche del dittatore. La documentazione, ora raccolta dalla Cineteca di Bologna, ci dice che già negli anni Venti erano molto diffuse negli spettacoli di vaudeville le cosiddette *bubble dances* o *balloon dances*, ma anche che, in un filmino amatoriale del 1928 di una festa privata, si vede Chaplin, vestito da antico romano, che gioca con un piccolo mappamondo su cui poggia un elmetto tedesco. Inoltre, una fotografia di propaganda tedesca (ripresa dal documentario *The Tramp and the Dictator* di Kevin Brownlow, sulla lavorazione del film) mostra lo studio monumentale del Führer dove in un angolo troneggia proprio un mappamondo. Ecco cioè rivelato il "metodo" chapliniano: attingere a varie fonti per elaborare un'idea fulminante, poi perfettamente calibrata nella messa in scena (accompagnata dal preludio del *Lohengrin* di Wagner) fino ad assumere un valore simbolico preciso.

La messa in ridicolo del dittatore avviene dunque attraverso il meccanismo del gag, inteso come rovesciamento dei significati e dei luoghi comuni. Così, per esempio, in una scena scritta ma poi tagliata dal film, Hynkel ai suoi inizi, ancora in borghese, è "marchiato" in birreria sul fondoschiena dal segno della doppia croce (richiamo alla svastica) esattamente come accade agli

ebrei. È quasi una sottile vendetta di Chaplin che vede il dittatore umiliato anch'egli da un marchio. Così, tutti gli stereotipi della messa in scena del potere (visibili appunto nei film di propaganda, nei cinegiornali di regime o nell'opera di Leni Riefensthal) sono ribaltati in parodia, in farsa: dalle smorfie e mossette ai corteggiamenti selvaggi, dal mettersi sempre in posa per la folla dei comizi o per gli artisti che lo ritraggono, ai vezzi estetizzanti e vacui (un accordo sul pianoforte, un fiore offerto a Napaloni). Proprio come la mitezza del piccolo barbiere ebreo rappresenta l'esatto contrario della maschera grottesca e volgare del dittatore.

Sostanzialmente, come nota Bertani su "Cineforum", «l'ironia più tagliente di Chaplin sta nell'aver predisposto una messa in scena statica del dittatore. Hynkel si agita come un burattino, ma sempre dentro scenari immobili, il che si pone in virtuoso contrasto col "movimentismo" dei cinegiornali e soprattutto delle opere propagandistiche della Riefensthal. Quest'idea verrà organizzata da Syberberg, decenni più tardi, con *Hitler; un film dalla Germania* (1977), cioè sconfiggere Hitler, o il suo ricordo, usando le immagini - l'arma che gli aveva conferito l'artificio di grandezza - per imprigionarlo in una fissità senza scampo. Un Hitler cristallizzato è un Hitler debole e per di più "vinto cinematograficamente", è uno stemma stinto sulla giacchetta, una marionetta patetica». È come voler "automatizzare" la figura del dittatore, facendolo regredire a uno stadio infantile (inteso anche cinematograficamente), se non addirittura ridicolo. Si veda a tale proposito il confronto con l'avversario/alleato Napaloni (Mussolini) che termina con le torte in faccia della *slapstick*, la commedia solo fisica del muto.

Per la prima volta, poi, in Chaplin anche la dimensione sonora acquista importanza, diventando co-protagonista. Il lavoro sull'immagine (dal trucco degli attori alla gestualità, alla geometrica meccanica del gag) qui si sposa perfettamente all'intervento sul suono e più precisamente "sulla parola e sui linguaggi", espresso con modalità e stili diversi. Dalle scene del barbiere che parla a malapena (il fantasma di Charlot) all'arte oratoria nel discorso finale, al "grammelot" di Hynkel (un anglo-tedesco maccheronico) nei comizi, dove si mescolano di nuovo comicità e tragica assurdità. «Senza parole, senza senso, con il suo sbraitare inarticolato, e la serie interminabile di interiezioni e borborigmi, trasmette in modo inimitabile la demagogia e l'isteria dei discorsi criminali planetari di un uomo il cui nome verrà per sempre associato alla crudeltà sanguinaria, alla violenza e al sadismo» (Ejzenstejn).

Proprio il discorso finale costituisce il momento culminante perché provvede, in un modo nuovo per il percorso artistico di Chaplin, a "scindere" i due momenti, quello della satira e quello del dramma, perché messi a confronto con la durissima realtà. Sappiamo peraltro che Chaplin ancora non conosceva la tragica realtà dei lager (solo accennati nel film). Dichiarerà in seguito: «Se avessi saputo com'era spaventosa la realtà dei campi di concentramento, non avrei potuto fare *Il dittatore*; non avrei trovato niente da ridere nella follia omicida dei nazisti».

Eppure, prevedendo l'orrore, negli appunti manoscritti dedicati al discorso, emerge già chiara questa coscienza: «La storia è più grande del piccolo vagabondo», scrive Chaplin. Nota Anna Fiaccarini, uno dei curatori del Quaderno legato al restauro: «Fino a quel momento Charlot aveva donato al pubblico, attraverso il linguaggio della pantomima, l'esperienza sensibile del mondo, e aveva conquistato gli spettatori di tutti gli stati, proprio per il suo non incarnare alcuna identità nazionale. Ora la figura del vagabondo, garanzia di un sicuro successo pubblico, per la prima volta viene deliberatamente messa in ombra da un'esigenza prioritaria: quella di portare al giudizio del commediante una vicenda del tutto attuale, quale l'ascesa delle dittature in Europa. Chaplin mette in discussione il proprio universo sotto la pressione degli avvenimenti del mondo». Ecco che Hynkel/barbiere da clown balbuziente si trasforma in "profeta", tanto che la

sceneggiatura originaria prevedeva la sovrapposizione di immagini di Cristo, San Francesco, Washington e Lincoln.

Da personaggio si trasforma in autore che guarda in macchina (metacinema), rivolgendosi direttamente allo spettatore, e abbandona la finzione per denunciare soprusi e attentati alla libertà che ognuno (ieri come oggi) può vivere. Ancora la Fiaccarini: «Il passaggio brusco da un registro all'altro lascia interdetti i critici e inibisce gli spettatori, ma la forza del discorso è proprio in questo strappo, in questo inciampo. Il disappunto dello spettatore del resto non stona con le intenzioni dell'autore: non può esservi che disagio in un improvviso atterraggio nel reale».

ELEMENTI PER LA DISCUSSIONE

-Quanto la figura del dittatore è debitrice verso quella di Charlot dei film precedenti?

Se questo film sancisce la scomparsa del personaggio di Charlot, pur conservandone le caratteristiche, secondo Giorgio Cremonini il rapporto servo/padrone del cinema precedente si trasforma in rapporto oppressi/oppressori: «Ma la sua socialità (che non ha nulla a che vedere con la "coscienza di classe") è come sempre simbolicamente concentrata nella contrapposizione di due personaggi, cioè delle due figure dello sdoppiamento tipico del cinema chapliniano. Charlot, o il barbiere ebreo, è qui il portavoce degli oppressi, cioè il segno simbolico del "ghetto" come condizione storico-sociale (al quale però Chaplin imputa, distaccandosene razionalmente, il grande sonno", l'amnesia, della prima parte, durante la quale il nazismo ha preso il potere). Dall'altra parte, vero e proprio segno rovesciato, sta Hynkel, il dittatore, il nuovo (e più esasperato) polo negativo della dialettica chapliniana».

-Rapporto tra il barbiere e Hannah: dall'amore romantico all'aspirazione per la libertà. Quale ruolo finisce per assumere la ragazza?

-È possibile mescolare dramma e commedia su un argomento considerato tabù? Se è vero, come detto da molti, che per l'Olocausto non possono esserci né parole né artisti, negli ultimi anni alcuni film hanno "osato" mettere in commedia l'orrore. Confronto tra Chaplin e opere recenti come *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997) e *Train de vie-Un treno per vivere* (Radu Mihaileanu, 1998).

ITINERARI DIDATTICI/IDEE

-La coerenza di Chaplin, in tutta la sua filmografia, sul tema del rapporto uomo-macchina e sul riconoscimento della libertà di ogni individuo, sia sul piano economico che politico (cfr. l'appello finale ai soldati a resistere contro i dittatori, descritti come inumani ovvero come «uomini-macchine con una macchina al posto del cervello e una macchina al posto del cuore!», esattamente come le macchine automatizzate e disumane di *Tempi moderni*).

-Il tema del doppio o del sosia nella letteratura e nel teatro dei classici: un modo per riconoscere analogie, somiglianze e ambiguità tra gli individui alla ricerca di un'umanità più profonda e sfuggente.

-La propaganda e la messa in scena del potere dittatoriale come forma di spettacolo. Visione e lettura di cinegiornali, film, fotografie, dei regimi, di ieri e di oggi, e confronto con gli elementi rappresentativi del cinema (primo piano, totale, montaggio, uso della musica, gestualità, ecc.).

-L'analisi del discorso finale, una sorta di appello all'umanità, può portare a una serie di confronti e paragoni con documenti storici come la Dichiarazione dei Diritti umani dell'ONU, come la Costituzione americana o la nascente Costituzione europea.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

-AA. VV., *The Great Dictator, Il grande dittatore di Charlie Chaplin*, Progetto Chaplin-Quaderno n.1, Le Mani, Recco-Genova, 2003

-AA.VV., *Dossier Charlie Chaplin*, "Positif", n.499, settembre 2002

-AA. VV., *Chaplin aujourd'hui*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003

-Alessandro Bertani, *La parola rende liberi*, "Cineforum", n.423, marzo 2003

-Charlie S. Chaplin, *La mia vita*, [Rizzoli](#), Milano, 1993

-Giorgio Cremonini, *Charlie Chaplin*, [Il Castoro Cinema](#), Milano, 1995