

# Call for papers

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts

10, 1/2023

## Charlot Il grande disertore

*Chaplin è diventato il più grande comico perché ha assimilato il più profondo orrore dei contemporanei.*

W. Benjamin

Capitomboli, emigrazioni, gesti inattesi, situazioni ordinarie travolte da eventi improvvisi, vie di fuga inesauribili e imprevedibili, dominate dalla casualità e dal desiderio, da una rivolta che rifiuta se stessa perché in fondo non sa nulla di sé: Charlot; un vagabondo (*a tramp*). Charlot non abita un altro mondo, ma barcolla, balbetta, cade, corre, nel mondo che rifiuta senza alcuna coscienza particolare di ciò che fa. Quella di Charlot è una diserzione profonda, dell'inconscio, che probabilmente solo al cinema poteva venire al mondo come rivela già il primo, favoloso film-documentario dove compare il vagabondo e il cinema diventa pura improvvisazione: *Kid Auto Races at Venice, Cal.*, del 1914. Eppure, in Charlot non si dimentica il carattere materiale dell'esistenza; che cosa significa essere poveri (vedi, ad esempio, *The Kid* del 1921); non avere niente ma restando, chissà come, liberi. Nel gorgo della miseria si dà imprevedibilmente la chance dell'amore più grande, dell'amicizia, persino della felicità, sapendo che si tratta di un attimo, una grazia, priva di qualsiasi solidità e durata. Charlot nel vagabondare mette in scena soltanto il vagabondaggio; nulla di più: la pura frammentazione di accidenti nella vita di chiunque.

Charlot nasce davanti a una macchina da presa e svanisce, dopo più di vent'anni, rifiutando di prendere la parola, di negare la propria differenza abissale. Charlot prende congedo dal cinema, con *Tempi moderni*, lasciando ascoltare la propria voce che però non dice proprio niente; non comunica, non parla, non veicola significati, ma emette suoni clandestini, quasi barbarici, come un infante. Prendere la parola, per Charlot, in realtà, si rivela un estremo gesto di depistaggio. Assistiamo, infatti, all'evento di una (non)lingua che precede ed eccede ogni lingua individuando una soglia di estrema tensione tra il muto e il sonoro. In fondo, Charlot pensa per immagini e quindi non parla; non si lascia incastrare e riconoscere. Chaplin è lucidissimo: Charlot vive nel gesto non nella parola; sopravvive ad essa ma non la può incarnare a rischio di smarrire la sua abilità di violare, come se stesse lì per caso, qualsiasi *valore*. Charlot concepisce la parodia più radicale del mondo della sicurezza perché evita qualsiasi giudizio morale e rivendicazione; piuttosto, non assume alcuna posizione di potere, di superiorità, bensì semplicemente in un riso delirante e gioioso profana le strutture di qualsiasi ordine. Charlot dissacra ogni valore: la famiglia, le auto, le madri, la libertà, la patria, l'autorità, l'industria del cinema. Mette a nudo la fantasmagoria della merce e le dà il peso che effettivamente ha: una cosa. Chi è? Uno senza fissa dimora che indossa abiti deformati da gran signore: un aristocratico-plebeo. Insomma, incarna un feroce antagonismo per il solo fatto di esistere sullo schermo; per il solo fatto di venire alle luci della ribalta.

Charlot, scatenando un "riso rivoluzionario", universale, scardina gerarchie, regole, ruoli, mettendo sempre sotto scacco l'operato della Legge. Chi è Charlot? Nessuno lo sa. Lui non dice Io. Forse è il senza nome di tutti i nomi, il puro anonimato di chi è gettato in prima linea, di chi deve andare via e fa naufragio, di chi non ha nulla eppure sa ridere, senza mostrare alcuna subalternità nei confronti del potere; letteralmente: non lo riconosce.

La danza, con gli occhi bendati, sul baratro nel grande magazzino di *Tempi moderni*, non lascia molti dubbi: Charlot si muove nella catastrofe; sull'orlo della fine del mondo. Catastrofe che nessuno vede e da cui si

salva solo chi, come lui, sa prenderne le distanze volteggiando, resistendo alla morte. La nostra sopravvivenza, in altre parole, non è consegnata illuministicamente a ciò che vediamo, piuttosto a ciò che vediamo quando non vediamo più niente (Charlot non vede più, nello specifico, le merci del magazzino). In fondo, alla Benjamin, Charlot riconosce nella catastrofe una chance politica assoluta per immaginare un'altra forma di vita.

Il vagabondo è il più emarginato tra gli emarginati, il più escluso tra gli esclusi; con questi ultimi non condivide neppure la condizione del disoccupato, la quale rimane pur sempre iscritta entro le coordinate della divisione sociale del lavoro. È qui, però, che entra in gioco il cinema, mostrando come ciò che la storia esclude e rifiuta non è perciò cancellato una volta per tutte dalla storia. Il cinema muto di Chaplin è sovversivo perché lascia sopravvivere e vedere una differenza radicale (ossia, Charlot) impiegando una lingua muta, che non può diventare veicolo di nessuna lingua e informazione.

Charlot diserta la diserzione; diserta la rivoluzione; non fa comunità neanche con i disgraziati come lui; vive nella pura contingenza della casualità. Non ha alcuna coscienza della propria marginalità e quindi non è mai una vittima delle situazioni ma, al contrario, imprevedibilmente le governa senza neanche saperlo, fiutando immancabilmente come salvare la pelle. Eppure, è chiamato a un'opera faraonica: una diserzione popolare e di massa, un po' come accade in *Sciopero* (1924), primo lungometraggio di S.M. Ejzenstejn, che non a caso – pur nella distanza – nutre per Chaplin un'ammirazione senza riserve, tanto da dedicargli uno scritto, *Charlie "The Kid"*, che sarebbe dovuto confluire nella sua ultima opera teorica, *Il metodo*. I due si incontrano per la prima volta a Hollywood, nel corso del viaggio degli Stati Uniti di Ejzenstejn, e si riconoscono: critici nei confronti di un universo che il cinema dovrebbe trasformare con i mezzi che gli sono propri. Il montaggio è, per Ejzenstejn, lo strumento di questo radicale cambiamento che altro non è che il nuovo ordine che il cinema può dare alle cose. In Chaplin è il gesto ironico a consentire, con mezzi diversi, la stessa sovversione. Lo fanno entrambi e lo fanno dire al loro cinema.

Charlot incarna il sogno anarchico di Chaplin: un'opera d'arte ciclopica in grado di mostrare la potenza della *nullità*; un anti-classismo debordante quello di Charlot orchestrato in nome di "nessuna classe", ma per un mondo a venire. Per un mondo a venire dove la bandiera rossa, come accade in *Tempi moderni*, cade a terra e chiunque, un uomo che nemmeno la riconosce, senza alcuna intenzione particolare, può raccoglierla e dare avvio all'impossibile. Charlot è allora il grande disertore; figura della plebe del mondo. La povertà come condizione materiale, ma allo stesso tempo come condizione scelta è la rinuncia – la diserzione – nei confronti di ogni desiderio imposto o indotto di benessere.

Charlot mette in discussione qualsiasi endiadi. In *Tempi moderni*, ad esempio, non vuole lasciare la cella perché in fondo l'intera società definita dalla produzione capitalistica costituisce un'immensa prigione sociale almeno per chi, come lui, non ha nulla. Charlot, in questo senso, non resiste, semplicemente perché non è contro alcun potere. Molto di più: rispetto al potere, è sempre altrove. In quest'ottica si potrebbe dire che Charlot incarna l'eterno bambino: si può leggere nel cinema di Chaplin l'infanzia come figura della diserzione e quindi come una forza in fuga dalla storia.

Quella di Charlot, certo, è una figura che non rappresenta nulla, né si lascia leggere come la maschera di alcuna rivendicazione poetica, filosofica, morale o politica. Il personaggio interpretato da Chaplin, piuttosto, è l'immagine, sempre frammentata, in cui, di fotogramma in fotogramma, giunge alla presenza il movimento del vagabondare. Nel corso di *Tempi moderni* Charlot verrà arrestato innumerevoli volte. Eppure, il movimento di cui costituisce l'immagine intermittente lo porta sempre a fare un passo ulteriore, a compiere un'ennesima partenza/fuga verso chissà dove. In questo modo, l'attore-regista mette in scena un gesto di sottrazione che avviene sempre all'ultimo momento, in quell' "attimo del pericolo" in cui soltanto, secondo il Benjamin delle tesi *Sul concetto di storia*, si dà veramente una "conoscenza storica". Avremmo, in questo senso, a che fare con un movimento – quello delle immagini di Charlot montate nel film – che, ambigualmente, nega serialmente sé stesso: ad ogni suo passo, il piccoletto è catapultato in uno spazio limbale, laddove, per un istante, il movimento cessa, rischiando di mandare in crisi qualsiasi (pre)determinazione della propria destinazione.

\*\*\*

La rivista K. ipotizza che il vagabondo inventato da Chaplin, protagonista del cinema muto tra il 1914 e il 1936, sia una formidabile materializzazione di una figura concettuale legata alla diserzione. Secondo questa angolazione, s'individuano alcuni punti su cui i contributi da proporre dovrebbero impegnarsi:

- Charlot e la guerra. *Shoulder Arms* (1918; *Charlot soldato*): la diserzione è prima di ogni altra cosa affare di guerra. Ma proprio nel film sulla Prima Guerra mondiale la posizione di Charlot presenta qualche ambiguità: si tratta di una denuncia della guerra in quanto tale, della sua follia, o l'occasione in cui il vagabondo tollera la logica dello Stato?
- Charlot e le arti. *Musica e danza*: è il corpo danzante, quasi musicale, di Charlot che crea il suo linguaggio universale e diventa la principale forza poetica e comica della sua arte. È anche la sua forza politica perché è al ritmo delle sue danze che Charlot evade dal mondo.
- **Letterature**: Charlot incarna la figura di un eroe della vita interstiziale: coloro che dopo il tonfo dell'ideologia positivista ottocentesca, e lo schianto terribile della Grande Guerra, « chiedono di vivere non sopra, né dentro, ma sotto la storia » (Mazzacurati). In tale ottica, sarebbe interessante studiare l'amicizia possibile fra la silhouette di Charlot e alcuni celebri anti-eroi della letteratura europea: Monsieur Teste, Zeno Cosini, Mattia Pascal, Karl Rossmann, Leopold Bloom, Godot, ecc., ecc.
- La lingua di Charlot: perché il vagabondo rifiuta la parola? L'ipotesi è che la diserzione sia il risultato di un gesto, più che di un discorso. In questo senso, tutto il cinema (non solo quello muto) che riconosce centralità all'immagine, più che alle parole (al visibile, più che al dicibile, per dirla con Rancière) è un bacino dentro nel quale rintracciare la possibilità stessa della diserzione, del deragliamento.
- Comico e/o umorismo. In Bergson, come in Plessner, il comico (e il riso che provoca) sono l'esito dell'improvvisa interruzione della presunta naturalezza nelle movenze del corpo umano: una diserzione dell'umano a favore del macchinico o dell'animalesco. Il comico scatena il riso, ma in Chaplin vuole destare anche la riflessione. Si tratta, dunque, solo di comicità oppure è in gioco anche una forma particolare di "humour"? Cosa accomuna e cosa differenzia Charlot da altri grandi esempi della storia del cinema: da Buster Keaton a Jacques Tati, dai fratelli Marx a Peter Sellers, senza dimenticare Totò e la grande tradizione della commedia italiana?
- Nel 1927, quando il cinema mondiale passa dal muto al parlato, Chaplin cerca di organizzare una forma di resistenza affidandosi sempre di più all'eloquenza musicale dei suoi film. È in questo modo che vuole difendere il suo vagabondo muto. Come si trasforma Charlot quando, poi, la parola e le stesse immagini, divenute stentoree e onnipresenti, si estendono a livello planetario? *Luci della ribalta* (*Limelight*, 1952) rappresenta uno straordinario film sulla fine di un mondo, ma forse anche, alla Benjamin, sulla sua possibile "sopravvivenza".

Invio proposta entro il **9 ottobre 2022** (2.500 battute max.)

Inviare all'indirizzo: [krevuecontact@gmail.com](mailto:krevuecontact@gmail.com)

Nel caso in cui la proposta venga accolta, la consegna dell'elaborato deve avvenire entro il **16 aprile 2023**. Dopo questa data si prevede l'automatica esclusione del contributo selezionato dal numero della rivista.