

Daniela Angelucci

Minorità come fabulazione. Deleuze e il popolo che manca tra letteratura e cinema

Kafka senza Edipo

Nel testo sulla letteratura minore (1975) l'opera di Kafka viene presentata da Deleuze e Guattari come esempio capitale di una letteratura in grado di sottrarsi a ogni interpretazione, per realizzare invece una continua sperimentazione, sempre aperta a nuove linee di fuga. Al concetto di libertà, cioè all'idea di autonomia e responsabilità di un soggetto forte e identitario, si contrappone nel loro pensiero la possibilità sempre rinnovata di smarcarsi, fare un passo laterale, prendere una via d'uscita ("un lato", "un corridoio", "un'adiacenza"); tale possibilità è insita nella stessa idea di "macchina", concetto proposto dai due autori in questi anni a sostituzione di quello di struttura, che appare ora troppo statico. Tornando ai romanzi di Kafka, non si tratta quindi di ricercare archetipi, o di ricordare, evocare il fantasma tramite libere associazioni, non si tratta di "dire che questo vuole dire quello", e neanche, appunto, di individuare una struttura. Secondo gli autori tra l'archetipo, il fantasma, la struttura o la significanza non c'è una grande differenza: ciò che conta sono invece i "protocolli di esperienza", gli stati del desiderio, che vengono contrapposti alla fissità delle soluzioni pensate dalla psicoanalisi o dallo strutturalismo. Le macchine di Kafka – né strutture, né fantasmi – sono solo apparentemente unitarie, essendo costituite da contenuti in movimento, espressioni, materie che entrano ed escono, che le accostano e le lambiscono. Se la macchina del *Processo*, quella della giustizia, è

immediatamente riconoscibile, in *America* notiamo la presenza di più macchine, per esempio la nave, l'albergo, mentre la macchina del *Castello*, con i suoi ingressi molteplici, ci si presenta frammentaria e segmentata. "Il desiderio – scrivono – passa evidentemente attraverso tutte queste posizioni e questi stati, o piuttosto segue tutte queste linee: il desiderio non è forma, ma svolgimento, processo" (Deleuze, Guattari 1996: 16).

In questo senso, gli autori si posizionano nettamente contro ogni interpretazione psicoanalitica dell'opera di Kafka: la *Lettera al padre*, che offre il fianco a letture fondate sull'Edipo freudiano, è un ingrandimento paradossale, un uso perverso del triangolo edipico, talmente esagerato che si arriva alla fine a una sua "deterritorializzazione". L'ingrandimento grottesco del rapporto con il padre diviene una via d'uscita dalla sottomissione, una dilatazione ai limiti del comico, e dunque alla fine liberante. Non si tratta di liberarsi del padre, ma di ipotizzarne l'innocenza, di accettare l'innocenza comune, e dunque trovare una via di fuga dove lui non l'ha trovata. In altri termini, si tratta di fuggire anche per lui. Sempre in questa prospettiva, Deleuze e Guattari ribadiscono fortemente una idea non archetipica degli animali presenti nei testi di Kafka, poiché darne una interpretazione mitologica, o imitativa, vedendo nell'animale una figura sostitutiva di un familiare, conduce inevitabilmente a una "riterritorializzazione", cioè alla chiusura in un territorio fisso. I racconti sugli animali sono invece racconti sulla "deterritorializzazione assoluta", sul "divenire animale", concetto decisivo nei testi dei due filosofi:

Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare a un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio d'una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni significanti (Deleuze, Guattari 1996: 23).

E questo anche se c'è il rischio sempre incombente di una riterritorializzazione, di una riedipizzazione, quale Deleuze e Guattari individuano per esempio nel finale de *La metamorfosi*, che si conclude con un

fallimento del divenire animale di Gregor Samsa, ovvero con la sua morte e la conseguente rinnovata felicità della sua famiglia.

Se questi sono i contenuti dell'opera di Kafka – macchine asignificanti e divenire animale – quale ne è l'espressione, la forma? Quella di una letteratura minore, non "la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore" (Deleuze, Guattari 1996: 29), e che è caratterizzata secondo gli autori da tre elementi principali. In primo luogo, appunto, dalla deterritorializzazione della lingua. Nel caso di Kafka, ebreo di Praga, si tratta di una continua fuga della lingua da se stessa, resa evidente dall'oscillazione tra possibilità e impossibilità dell'uso del tedesco, doppio vincolo che non trova come soluzione che quella di fare del tedesco stesso una lingua della minoranza: il tedesco influenzato dal ceco, che produce frasi sintatticamente scorrette, enunciate con un vocabolario scarno e come prosciugato. Si pensi allora – affermano Deleuze e Guattari – a cosa sono in grado di fare i neri con l'americano, si pensi ai fischi, ai pigolii, alle tossi dei personaggi e degli animali presenti nei racconti dello stesso Kafka, ma anche al francese stereotipato e povero, depauperato, di alcuni film di Jean-Luc Godard. Minore, quindi, non è il dialetto o la lingua parlata da una minoranza, quanto il trattamento che si fa di una lingua anche maggiore, il divenire che la percorre variandola e forzandola, tendendola verso un uso creativo.

In secondo luogo, la letteratura minore è contrassegnata dall'innesto immediato dell'individuale sul politico. In essa "tutto è politica", ovvero, non c'è uno sfondo, un contesto storico-politico contro cui si stagliano le vicende dei personaggi, come accade nelle "grandi letterature", ma il fatto individuale è immediatamente fatto politico, e questo proprio a causa della esiguità dello spazio: "Il fatto individuale diviene quindi tanto più necessario, indispensabile, ingrandito al microscopio, quanto più in esso si agita una storia ben diversa" (Deleuze, Guattari 1996: 30). Così il fantasma edipico, la famiglia evocata dagli scritti di Kafka, diviene anche subito problema commerciale, burocratico, politico.

Infine, in terzo luogo, in essa tutto si carica di un valore collettivo: poiché non si tratta mai del lavoro di un grande maestro, in grado di stagliarsi oltre la

comunità per esprimere se stesso e le sue opinioni, nella letteratura minore lo scrittore, ai margini, senza talento, è costretto a collegarsi sempre a un'enunciazione collettiva. Provocando, a causa della sua fragilità, un diffuso scetticismo, egli a maggior ragione arriverà ad esprimere "un'altra comunità potenziale", come nel racconto di Kafka *Giuseppina la cantante*, in cui la protagonista, con il suo scarso talento, fischiando invece di cantare si farà portavoce della liberazione del suo popolo, la moltitudine dei topi. Si tratta di quello che Deleuze e Guattari chiamano "concatenamenti collettivi di enunciazione", ovvero l'intreccio, il passaggio continuo tra l'individuo e la **muta**, tra l'autore e i personaggi, per cui al posto delle tradizionali categorie di narratore e narrato assistiamo a continui concatenamenti: la lettera K negli scritti di Kafka non è infatti né l'autore né il personaggio, ma un agente collettivo. Come scrive Paolo Vignola, "bisogna tenere presente il fatto che, nell'ottica dei due autori francesi, minoranza e maggioranza non si costituiscono come tali a livello quantitativo, bensì sulla base di una opposizione della prima al carattere maggioritario di gestione e organizzazione della società. Se la maggioranza si definisce attraverso la costanza, l'omogeneità, la centralità e l'unificazione, il carattere minoritario è invece l'elemento spiazzante, plastico e deterritorializzante del sistema" (Vignola 2011: 40).

Questi tre caratteri – deterritorializzazione della lingua, innesto immediato individuale-politico, valore collettivo – indicano allora il fatto che "l'aggettivo 'minore' non qualifica più certe letterature ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita)" (Deleuze, Guattari 1996: 33). Dunque, continuano Deleuze e Guattari forse con una certa ironia, anche chi ha la sventura di nascere in un paese dalla lingua e dalla letteratura "grande" deve trovare le sue modalità per deterritorializzarla, per individuare "il proprio punto di sottosviluppo", il punto in cui è possibile inserire un concatenamento. Abbandonare un uso significante o simbolico della lingua significa infine contrapporvi un uso minore o *intensivo*.

Vale la pena soffermarsi su questo aggettivo, poiché chiunque abbia letto i testi di Deleuze sa quanta importanza abbia nel suo pensiero. Se in fisica l'intensità è la grandezza il cui valore dipende soltanto dalle proprietà o dallo stato dei corpi o del sistema, e non dalle dimensioni, in filosofia l'intensità può essere definita come la sostanza stessa considerata dalla prospettiva della qualità pura, e non della quantità. Deleuze in *Logica del senso* (1969), *Logica della sensazione* (1981), *La piega* (1988), con Guattari in *L'anti-Edipo* (1972), ma praticamente, direi, in tutti i suoi testi propone instancabilmente concetti che non mirano a nient'altro che a descrivere un'esperienza pura dell'intensità: come il virtuale sperimentato per se stesso, o il corpo senza organi, ovvero un campo in cui la sensazione ha totalmente sostituito l'organizzazione (a questo proposito cfr. Godani 2009, cap. 3). La possibilità di un'esperienza intensiva, nel quale il reale si manifesti allo stato puro, si colloca quindi negli stati-limite, nelle esperienze della vertigine, nelle pratiche artistiche che permettono di scorgere l'impensabile, come appunto quella letteratura che fa un uso minoritario della lingua. Per produrre un uso creativo della povertà, della fragilità di una lingua minore, rendendola oggetto di una esperienza intensa, o intensiva, è necessario insomma strappare il linguaggio alla significazione, evitando che diventi uno strumento del senso e della rappresentazione: **da questo punto di vista**, la metamorfosi in Kafka è "il contrario della metafora" (Deleuze, Guattari 1996: 39. Kafka stesso, nei suoi diari, si lamenta della difficoltà di sfuggire alle metafore).

Kafka senza Kant

Nella macchina espressiva e non significante di Kafka, le lettere, i racconti, i romanzi vengono riconosciuti come tre diverse componenti che, pur essendo attraversate da comunicazioni trasversali, sono altrettanti passi avanti nel percorso verso una sempre più assoluta deterritorializzazione del linguaggio e della scrittura. Se le lettere scritte da Kafka soggiacciono necessariamente alla dualità dei soggetti, alla distinzione tra chi enuncia e ciò che viene enunciato, e divengono mezzi in cui il messaggio sembra prevalere sul movimento in sé,

che risulta dunque soltanto apparente, i racconti – con i loro animali che fischiano, frusciano, pigolano – congiungono due movimenti di deterritorializzazione: il divenire animale dell'essere umano e il divenire umano dell'animale, un divenire i cui molteplici concatenamenti sfuggono, lo abbiamo visto, a ogni simbolismo. Eppure anche i racconti corrono il costante rischio di presentarsi come compiuti, troppo coesi, arrestando il loro flusso contro il vicolo cieco della riterritorializzazione. E quando il racconto scorge una via di uscita da un territorio chiuso e pronto ad essere interpretato, ecco che questo "qualcosa d'altro che agiva in loro" cerca uno spazio più ampio e dedito alla incompiutezza: quello dei tentativi di romanzo. In altre parole, è proprio per evitare tutta la "carovana delle metafore" che Kafka si volge secondo gli autori a quelle specie di racconti interminabili che sono i suoi romanzi. In questo caso,

la macchina non è più meccanica e reificata, ma s'incarna in concatenamenti sociali molto complessi che permettono di ottenere, con un personale umano, con pezzi e ingranaggi umani, effetti di violenza e di desiderio più forti (Deleuze, Guattari 1996: 71).

Comprendere il rifiuto di un asservimento alla metafora e al significato vuol dire anche accostarsi agli scritti di Kafka rinunciando all'idea di una scrittura intimista, che racconti l'angoscia e la vita interiore nelle sue componenti tragiche, interpretazione che lo stesso autore ha sempre rifiutato, come emerge dalle lettere e dai diari. Secondo Deleuze e Guattari l'incompiutezza dei romanzi di Kafka non indica debolezza o impotenza, quanto un flusso vitale inarrestabile e gioioso, la manifestazione di un autore "che ride" e che non abita la scrittura come un rifugio bensì come una tana sempre aperta, una linea di fuga, un rizoma. È proprio il riso di Kafka, inarrestabile e clownesco, a realizzare al meglio una delle condizioni decisive della letteratura minore: il legame immediato con la politica. Affermare il desiderio e la gioia anche in punto di morte, rifiutare l'opposizione tra la vita e l'arte – magari intesa come consolante torre d'avorio –, sono infatti il programma politico e sociale della minorità.

Per gli stessi motivi, Deleuze e Guattari confutano ogni interpretazione "kantiana" del *Processo*, secondo cui la legge è inconoscibile e puramente formale in quanto bene in sé, trascendenza. Sebbene Kafka "getti l'amo" ad una simile lettura, come ammettono anche gli autori, tale adescamento ha lo scopo di mettere in causa e superare le idee della legge come tribunale intimo e della colpevolezza come sentimento interiore. Giustizia, colpa, castigo sono temi del romanzo enunciati per essere posti in questione, smontati e rimontati, e nuovamente concatenati in una continua sperimentazione. Il continuo passaggio dall'uno all'altro elemento – serie di personaggi, rinvio del processo, trasferimento di stanza in stanza – serve proprio a far proliferare le serie su un piano superficiale, orizzontale, immanente. In questo flusso, che gli autori definiscono un vero e proprio "concatenamento macchinico", la legge rimane misteriosa non perché nasconda un criterio trascendente, quanto perché erige la menzogna a regola universale. Teniamo a mente l'apparizione in questo libro su Kafka del personaggio concettuale della "potenza del falso", che sarà decisivo, anni dopo, nei libri sul cinema, e in particolare nel caratterizzare l'immagine-tempo della modernità, e che qui permette di collocare la legge e la giustizia al di là del bene e del male, oltre il criterio del vero e del falso. La legge che regola misteriosamente le vicende di K (narratore-narrato) è inconoscibile non perché nascosta nelle alture della trascendenza, al vertice di una piramide gerarchica, ma poiché si trova "sempre nell'ufficio accanto", contigua e in movimento, "impastata di desiderio". Questo tracciato di concatenamenti è infatti, propriamente, un piano di immanenza, un campo che non prevede altri criteri se non se stesso e su cui il desiderio può proliferare. Non si tratta di "un desiderio-mancanza ma un desiderio come pienezza, esercizio, funzionamento" (Deleuze, Guattari 1996: 99).

Sottrarre Kafka a una lettura che fa della sua legge una legge morale kantiana significa anche, in un certo senso, proporre un Kafka nietzschiano: il desiderio di cui si parla ha più stati, può essere insieme legge paranoica o movimento immanente, ed è difficile distinguere colpevolezza e innocenza poiché c'è una commistione insuperabile, in quanto il divenire si crea nel suo farsi. C'è quindi un movimento che riterritorializza il desiderio in uno spazio

chiuso, una prigione, un cimitero – e a tal proposito Deleuze e Guattari rifiutano la ricostruzione del *Processo* che inserisce l'esecuzione e la morte di K nell'ultimo capitolo, per proporre invece l'idea che si tratti di un sogno precedente – e un desiderio che attraversa tutti i concatenamenti senza farsi captare e catturare da nessuno. L'essere rivoluzionario di Kafka non si traduce mai, allora, nel contenuto di una critica sociale, che di fatto non viene mai esplicitata, quanto nello smontaggio e nel montaggio di tutta una serie di processi e di macchine, che vengono decodificati e riconcatenati in modo da non avere più un funzionamento regolare. Tra i termini delle serie che proliferano nei romanzi di Kafka, gli autori ne individuano alcuni che appaiono speciali, in grado di aumentare le connessioni del desiderio: le donne, sempre "anticoniugali e antifamiliari", sorelle, serve, puttane, funzionano come connettori, segnano l'inizio di un nuovo frammento della macchina cui appartengono, o ne indicano la fine; c'è poi una serie omosessuale di doppi, di poliziotti e fratelli; c'è la serie degli artisti, che spesso fanno saltare tutte le connessioni. Questi punti di contatto tra un segmento e l'altro delle macchine letterarie di Kafka, spesso connotati da forti qualità sensibili, non sono semplicemente impressioni estetiche, momenti poetici: l'antilirismo di Kafka rimane sempre votato a "uccidere la metafora", tanto che Deleuze e Guattari approdano alla definizione dello scrittore non come artista, ma come "macchina celibe", allo stesso tempo solitaria e connessa a tutti i desideri.

Senza famiglia e senza coniugalità, lo scapolo è ancora più sociale, social-pericoloso, social-traditore, e collettivo anche da solo [...]. Una macchina tanto più sociale e collettiva quanto più è solitaria, celibe e quanto più, tracciando la linea di fuga, essa vale necessariamente, da sola, per una comunità le cui condizioni non sono ancora, attualmente, date (Deleuze, Guattari 1996: 125).

Le pagine sui "connettori", punti intensivi all'interno delle serie, che creano contatti tra i segmenti al limite delle serie stesse, mettono in rilievo la complessità del concetto di macchina, rimandando alla sua segmentarietà, da un lato, e alla sua continuità, dall'altro. Nell'ultimo capitolo del testo, il problema viene ripreso attraverso una descrizione del concetto di

“concatenamento” (traduzione italiana dell’intraducibile *agencement*), termine deleuziano tra i più produttivi e ricorrenti. Il concatenamento, come si vede bene nella macchina letteraria kafkiana, si divide in segmenti – che sono a loro volta concatenamenti – ma nello stesso tempo produce vie di uscita, “punte di deterritorializzazione”, passaggi dall’uno all’altro frammento. I criteri per valutare la riuscita di un concatenamento riguardano la sua capacità di fare a meno di una legge trascendente, la flessibilità e la velocità dei suoi segmenti, la sua attitudine nel prendere una linea di fuga, la possibilità di creare una nuova macchina, non astratta ma immanente. Ma soprattutto, il concatenamento macchinico è definito dai due filosofi come concatenamento di desiderio e di enunciazione collettiva nello stesso tempo, dunque insieme erotico e sociale. Tale conclusione è importante in questo contesto perché riprende con forza e contribuisce anche alla definizione del concetto di minorità. In primo luogo, la macchina è desiderio come connessione e movimento, perché concatena, si smonta e si rimonta spinta dall’esercizio del desiderio, come pienezza e flusso vitale. Inoltre, e soprattutto, la macchina è concatenamento collettivo di enunciazione, poiché l’enunciato non rinvia mai a un solo soggetto o a una dualità, ma, come si diceva all’inizio di queste pagine, in esso l’artista, o meglio “lo scapolo”, parla avendo una funzione non individuale ma generale, comunitaria, anche quando tale comunità ancora non esiste. Proprio in quanto solitario, celibe, minore, Kafka produce enunciati nuovi e collettivi.

Che la giustizia immanente, la linea continua, le punte o singolarità siano veramente attive e creatrici lo si capisce dalla maniera in cui si concatenano e fanno a loro volta macchina. E ciò si verifica sempre in condizioni di letteratura e politica ‘minori’, anche se ciascuno di noi ha dovuto scoprire in se stesso la sua minoranza intima, il suo deserto interiore (Deleuze, Guattari 1996: 150).

Schermi minori

Il tema della minorità viene ripreso, connesso alla possibilità di un cinema politico nella modernità, nell’ultima parte di *Immagine-tempo*, seconda tappa

di un lavoro sul cinema pubblicata a firma del solo Deleuze nel 1985, dunque dieci anni dopo lo scritto su Kafka. Il tema del divenire minoritario è presente in altri testi di Deleuze, scritti da solo o con Guattari, per esempio *Mille piani, Critica e clinica*, così come il tema della letteratura è molto importante e ricorrente nel suo pensiero. In questo articolo mi concentro tuttavia soltanto sul volume del 1975 (Deleuze ha dedicato un intero libro a Proust, ha scritto su Melville, su Sacher Masoch e altri autori: per un approfondimento sulla letteratura rimando a Vignola 2011). Nei due testi sul cinema Deleuze delinea una distinzione storica e teorica tra un regime classico, quello dalle origini fino alla seconda guerra mondiale, trattato in *Immagine-movimento* (1983), e un regime moderno, nato appunto nel secondo dopoguerra: se il cinema della classicità presenta il tempo indirettamente, tramite l'azione e la narrazione, il cinema moderno, descritto in questo secondo volume, ha come sua caratteristica principale quella di abbandonare una trama lineare per lasciar apparire un'immagine ottica e sonora pura, collegata direttamente al tempo e al pensiero.

Poco prima di introdurre nel volume la questione del cinema politico, Deleuze riprende, questa volta applicandolo all'immagine cinematografica, il tema del concatenamento che lo aveva occupato nell'ultimo capitolo del testo su Kafka, di fatto continuando un discorso sulla struttura della macchina artistica, che essa sia letteraria o cinematografica. Mentre nel cinema classico le immagini sono concatenate in modo tale da subordinare al loro legame ogni interruzione, che diviene motore per la progressione della trama e si presenta sempre come ultima immagine di una serie o prima immagine di un'altra, nel cinema moderno "l'immagine è sconcatenata e l'interruzione ha valore per se stessa" (Deleuze 1997: 237), non fa parte, cioè, di una serie o dell'altra, e non è neppure una semplice lacuna da colmare. Come dire, riprendendo ora il linguaggio che caratterizzava il testo su Kafka scritto con Guattari, che i connettori tra i segmenti che costituiscono i film della modernità sono tutti speciali, creativi, intensivi. Nella macchina del cinema moderno – usando il termine "macchina" allo stesso modo in cui Deleuze parlava della macchina letteraria di Kafka, struttura mobile fatta di concatenamenti – "se l'interruzione

non fa più parte di nessuna delle due serie d'immagini da lei determinate, esistono solo ri-concatenamenti da una parte e dall'altra" (Deleuze 1997: 239).

Quali sono, allora, i tratti di questa nuova modalità dell'immagine, e in che modo segnalano la loro minorità? Prima caratteristica del cinema politico della modernità è che "il popolo manca", non esiste più: se nelle immagini classiche era presente un popolo, anche se oppresso, anche se non consapevole (pensiamo ai film di Sergej M. Ejzenstejn), nella modernità, dopo la guerra, dopo Hitler e il nazismo, la coscienza nazionale si disgrega progressivamente con la conseguenza, dalle potenzialità non depressive ma rivoluzionarie, che il popolo va cercato, reinventato. Questo vale per l'occidente, che deve produrre le variazioni all'interno del suo sistema di maggioranza, e ovviamente vale a maggior ragione per le nazioni sfruttate, colonizzate, per le popolazioni ridotte allo stato di minoranza.

L'arte, soprattutto l'arte cinematografica, deve partecipare a questo compito: non rivolgersi a un popolo presupposto, che c'è già, ma contribuire all'invenzione di un popolo. Nel momento in cui il padrone, il colonizzatore, proclamano 'qui non c'è mai stato un popolo', il popolo che manca è un divenire, esso si inventa, nelle bidonville e nei campi, oppure nei ghetti (Deleuze 1997: 241).

Allo stesso modo in cui Kafka – stretto tra la possibilità e l'impossibilità di scrivere in tedesco, rinunciando alla ricchezza linguistica e alla forza delle letterature grandi – scrive per una comunità a venire inventando il suo popolo, così il nuovo stato di crisi della modernità, ovvero l'abbandono della credenza che il cinema possa essere l'arte delle masse, produce condizioni rivoluzionarie e massimamente creative.

In secondo luogo, nel cinema politico moderno tra politico e privato non c'è una correlazione classica, una connessione articolata in modo tale che, attraverso le vicende individuali, possa avvenire una presa di coscienza del contesto politico, come accadeva nelle immagini della classicità (per rimanere nell'ambito del cinema sovietico, pensiamo a *La madre*, 1926, di Pudovkin). Qui, come accade nella letteratura minore, il privato è immediatamente anche sociale, in una compenetrazione che fa comunicare livelli diversi, differenti fasi

e anche differenti modi di esplosione della violenza, in quello che Deleuze definisce un cinema di "agitazione" capace di mettere "in trance tutto, il popolo e i suoi padroni" (Deleuze 1997: 242). Alla mancanza di un popolo consegue quindi l'impossibilità di uno schema classico nei rapporti e nell'evoluzione sociale: l'io si frantuma, i popoli si moltiplicano, e non c'è una fase positiva che succede a una negativa, né viceversa, ma una serie di film (di Pierre Perrault, di Glauber Rocha, di Youssef Chahine) in cui situazioni frammentate, nello stesso tempo e senza mediazione private e socio-politiche, sono rese visibili in immagini ottiche e sonore pure.

L'assenza di un popolo già esistente e l'immediatezza del contatto tra privato e politico nel cinema politico moderno producono la terza declinazione della sua minorità. Come Kafka, che in virtù del suo essere ai margini non può assumere una posizione di superiorità rispetto alla sua comunità, a partire dalla quale produrre enunciati individuali che rappresentino un'intera collettività, o che la indirizzino dall'alto, così il cinema minore – grazie alle sue debolezze, all'assenza di un popolo, alla frantumazione delle identità che fa collassare su un unico piano il privato e il pubblico – è un agente collettivo, un catalizzatore. Gli enunciati collettivi prodotti dalle nuove immagini non sono la verità sul popolo che viene mostrato, ma neanche una finzione, inventata da una personalità di talento analoga al poeta della "letteratura maggiore". Il valore collettivo del cinema politico nel regime moderno si salda dunque, infine, con il

diritto di *fabulare*: infatti, la possibilità che rimane all'autore minore è quella di "darsi degli 'intercessori', cioè di prendere dei personaggi reali e non fittizi, mettendoli però in grado di 'finzionare', di 'leggendare', di 'affabulare'. L'autore fa un passo verso i propri personaggi che fanno un passo verso l'autore: doppio divenire. La *fabulazione* [...] è un atto di parola attraverso il quale il personaggio non cessa di oltrepassare il limite che separa il proprio fatto privato dalla politica, e *produce egli stesso degli enunciati collettivi* (Deleuze, 1997: 245).

Scrivendo Deleuze, riprendendo un'affermazione del critico Serge Daney, che in questo senso il cinema africano, cinema della minorità, non è un "cinema che balla", come si potrebbe pensare a uno primo sguardo superficiale e

stereotipato, bensì un "cinema che parla" sfuggendo alla pura etnologia mentre si sottrae alla pura finzione. Questo appare con evidenza, per esempio, nei film di Jean Rouch, in cui assistiamo a un quasi letterale divenire altro dei personaggi e anche del regista, proprio in virtù del suo essere straniero, altro, al di là della critica rivoltagli dal regista senegalese Sembène Ousmane, che rimprovera agli africanisti e agli etnologi "di guardarci come se fossimo degli insetti" (Cervoni 1965). La reazione più rivoluzionaria all'assenza di un popolo è quella della sua affabulazione. Minore, in quanto senza un popolo, immediatamente sociale, collettivo, anche il cinema politico moderno approda infine, come tutte le immagini della modernità, alla potenza del falso, tanto più quando racconta una minoranza (un popolo che non c'è o una moltitudine di popoli) in un film che non è di finzione.

"In flagrante delitto di leggendare"

Al personaggio concettuale della potenza del falso è dedicato per intero il sesto capitolo di *Immagine-tempo*, centrale non soltanto per posizione ma anche dal punto di vista teorico. Qui, la differenza tra i due regimi cinematografici, della classicità e della modernità, viene ribadita a partire dal criterio della falsità, per quel che riguarda **la** descrizione, **la** narrazione e **il** racconto. Nel cinema classico, che Deleuze definisce anche organico per i legami lineari e senso-motori tra le diverse scene che costituiscono la trama, la macchina da presa riprende, descrive un ambiente preesistente e indipendente dal suo sguardo. In questo tipo di descrizione ciò che viene proposto come reale si distingue nettamente dalla dimensione immaginaria, onirica, o del ricordo, dimensione che può essere certamente inserita nella trama, ma con una marca distintiva molto netta, producendo una discontinuità. Nel cinema moderno – definito "cristallino" in virtù della sua capacità di creare immagini-cristallo, ovvero immagini in cui c'è una continua rifrazione e un continuo scambio tra attuale e virtuale – la descrizione di un ambiente compiuta dalla macchina da presa è invece nello stesso tempo una creazione dipendente dallo sguardo che le riproduce. Poiché l'ambiente descritto non ha una sua esistenza

indipendente dallo sguardo dell'autore, cioè non viene presentato come oggettivo, e anche il reale e l'immaginario, l'attuale e il virtuale si possono sovrapporre e scambiare, sono "indiscernibili" "coalescenti".

Dal punto di vista della narrazione i due regimi del cinema differiscono per quel che riguarda il criterio della veridicità: il cinema classico aspira alla verosimiglianza della trama anche nella finzione, e il tempo raccontato tramite le azioni che si dipanano nel corso della storia rimane un tempo lineare e cronologico, in cui le rotture e le interruzioni sono accidentali e sempre segnalate da una qualche discontinuità (per esempio, effetti flou che marcano flashback, ricordi o sogni dei personaggi). Nel cinema moderno le situazioni ottiche pure, svincolate dalla trama, hanno sostituito le descrizioni dell'ambiente preesistente, dunque alla narrazione lineare subentra una presentazione in cui le anomalie temporali e le interruzioni immaginarie sono essenziali, necessarie e non più accidentali. Il tempo che viene mostrato in questo tipo di film è cronico e non cronologico poiché non viene narrato indirettamente attraverso lo svolgimento dell'azione dei personaggi, ma si presenta direttamente nelle immagini. La narrazione non è più veridica, ma falsificante: non soltanto reale e immaginario sono indiscernibili, ma il criterio della falsificazione permea e ispira la narrazione, non nel senso di una soggettività o relatività del vero, ma nel senso di una creazione continua che contrasta con la forza unificante dell'immagine classica. Nel cinema della modernità la narrazione è fabbricazione di immagini molteplici, in cui il personaggio principale diventa il falsario, non contrapposto alla verità come comune bugiardo, ma **come** principio di creazione di eventi molteplici e compossibili: se il neorealismo, momento di rottura e passaggio dal cinema organico a quello cristallino, ancora si riferiva alla forma veridica, pur rinnovandola, dalla nouvelle vague in poi all'azione viene sostituita sempre più esplicitamente una descrizione che rinuncia a ogni criterio di veridicità. Esempio principale di questa potenza falsificatrice dei personaggi il cinema di Orson Welles, manifesto di questa posizione in particolare il film saggio *F for fake*, con la sua critica nietzschiana alla nozione di verità (cfr. Angelucci 2006: 145-160).

L'ultima differenza tra cinema classico e moderno, rispetto al tema della potenza del falso, ha a che fare con la modalità di racconto, inteso non come fabula ma come rapporto tra ciò che vede la macchina da presa (inquadratura oggettiva) e ciò che vede il personaggio (soggettiva). Tale distinzione – specifica del cinema: non esiste infatti una tale possibilità di differenziazione della scena teatrale – rimane netta ed evidente nel cinema classico, mentre viene sconvolta nelle immagini della modernità. Qui immagini soggettive e immagini oggettive si mescolano e si sovrappongono creando un nuovo circuito che manifesta l'immedesimazione dell'autore negli stati d'animo dei suoi personaggi. Deleuze collega questa caratteristica delle immagini del regime moderno e cristallino a ciò che negli anni sessanta Pasolini diceva sulla tendenza di un certo cinema della sua contemporaneità a farsi "cinema di poesia" attraverso la presenza nel film della tecnica della "soggettiva libera indiretta". Secondo Pasolini è in particolare in alcuni film di Antonioni, Bertolucci, Godard, che lo spettatore avverte la presenza della cinepresa e del suo sguardo non come appartenente al regista e alternativamente ai personaggi, ma come protagonista di una visione interiore fondata sulla contaminazione tra la prospettiva dell'autore e la psicologia e il linguaggio dei personaggi in scena. Secondo Deleuze, invece, i **precedenti** di questa indistinzione dei punti di vista **si trovano** già nei film di Fritz Lang e Orson Welles, ancora una volta campione del cinema del falso. Anche in questo caso, infatti, la veridicità del racconto viene a cadere, a vantaggio di un "racconto simulante", di una "simulazione di racconto" (Deleuze 1997: 167).

A rendere ancora più convincente questo capitolo – centrale nel percorso dei testi sul cinema perché riassume tutte le differenze tra i due regimi dell'immagini a partire dal punto di vista di una critica della verità – è che Deleuze, invece di proporre come esempi film che insistono sul falso in modo appariscente (film di cui il cinema moderno è ricco), lo conclude concentrandosi su un ambito cinematografico come quello del documentario. Nel corso degli anni sessanta anche il cinema documentario trova una nuova modalità di racconto, per cui la classica critica alla finzione del cinema diretto viene portata avanti come lotta contro una finzione che si costituisce, in

opposizione, un modello di verità precostituito, che esprime le idee dominanti. "La finzione è inseparabile da una 'venerazione' che la presenta come vera, nella religione, nella società, nel cinema, nei sistemi d'immagini". A criticare la verità opponendosi alla finzione (che di un certo tipo di verità sarebbe solo il complemento) sono dunque, in modo apparentemente paradossale, anche autori del cinema del vissuto come Pierre Perrault, regista del Québec che sostituisce al falso, ma anche al vero, quello che Deleuze chiama "funzione di fabulazione", ciò che nelle pagine dedicate al divenire minore era indicata come la possibilità di creare, fantasticare il popolo che manca. Qui il cinema, tramite la "funzione fabulatoria dei poveri", entra

"in flagrante delitto di leggendare" e contribuisce così all'invenzione del proprio popolo. Il personaggio [...] diventa un altro, quando si mette ad affabulare, senza mai essere finto. E il regista, da parte sua, diventa un altro quando "prende a intercessori" personaggi reali che sostituiscono in blocco le sue finzioni con le proprie affabulazioni. Entrambi comunicano nell'invenzione di un popolo (Deleuze 1997: 169).

Sebbene in una posizione differente da Perrault, che appartiene a un popolo dominato, anche Jean Rouch nel suo *cinéma-vérité* abbandona la propria civiltà dominante per trovare un'altra identità (come recita il titolo del suo film *Io, un negro*, 1958). Non si tratta di criticare ogni immagine che vuole proporsi come oggettivamente veritiera utilizzando l'ovvia formula per cui il reale bruto non può raggiungersi, essendo necessariamente mediato tramite la rappresentazione. I personaggi del cinema di Rouch non sono né reali né fittizi perché si mettono ad affabulare, si trasformano, passano da uno stato all'altro, dai riti di possessione mostrati in *I signori folli* (1954), alle trance di *Dyonisos* (1984). Il personaggio, ma anche il regista, "continua a diventare un altro e non è più separabile da questo divenire che si confonde con un popolo" (Deleuze 1997: 170). Non cinema della verità, scrive Deleuze, ma verità del cinema.

Se questi sono i film e i registi citati da Deleuze, lo stesso discorso si potrebbe fare per certo cinema contemporaneo italiano a cavallo tra

documentario e finzione, come per esempio quello di Gianfranco Rosi, di Alina Marazzi e di Pietro Marcello (ma si potrebbero citare anche i fratelli De Serio o Michelangelo Frammartino). Si tratta di autori che in modi molto diversi usano in senso ampio la forma documentaristica per ibridare realtà e finzione, memoria e presente, punto di vista del personaggio e del regista. La verità di questo cinema minore e la sua funzione di fabulazione non prendono la parola per tutti, ma sembrano parlare a un popolo potenziale, nel passaggio continuo tra le identità più diverse.

Si tratta soprattutto – scrive Ubaldo Fadini a proposito del divenire minoritario – di aprire una linea di fuga, di aprire la combinazione che siamo (che combinazione, che caso!) alla sua dominante virtuale, alla necessità di un altro incontro, di un incontro altro, di un cambiamento radicale, di una metamorfosi ulteriore [...]. Smontare per ricombinare: l'esercizio non è quello dell'imitazione del fare (del bambino, dell'animale, della donna e così via), bensì è delineato proprio dal divenire minoritario, dal diventare donna, animale, bambino, per inventare nuovi composti, "nuove forze o nuove armi" (Fadini 2010: 123).

E così, *Fuocoammare* (2015) di Rosi ci racconta il divenire altro nell'incontro fortuito e forzato degli abitanti di Lampedusa con i migranti, ma anche il divenire bambino del regista nell'inquadrare il protagonista ragazzino, i cui enunciati diventano enunciati collettivi; *Vogliamo anche le rose* (2007), ma anche *Tutto parla di te* (2012) di Marazzi descrivono il divenire donna, il divenire madre attraverso racconti individuali e collettivi; *Bella e perduta* (2015) di Marcello mette in scena il divenire animale dando la parola e i pensieri a un giovane bufalo, accompagnato nei paesaggi campani dalla maschera ambigua di Pulcinella. La poesia cercata da Pasolini, la soggettiva libera indiretta come contagio e divenire altro, la si ritrova infine dove meno ce lo aspettiamo: non nelle raffinatezze narrative e visive di un cinema che moltiplica gli effetti speciali e le rifrazioni, ma nel cinema che si vuole diretto. Raccontando un reale liberato dai compiti della significazione, questo cinema minore deterritorializza il suo linguaggio attraverso l'enunciazione collettiva, continuando a creare il popolo che manca grazie alla capacità di "fabulare".

Bibliografia

Angelucci, D., 2006, *Il raggio universale: Welles e Deleuze*, in *Rivista di estetica*, n.31, 145-160.

Cervoni, A., 1965, *Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane*, in *France Nouvelle*, n.1033.

Deleuze, G., [1985] *L'image-temps*, trad. it. 1997, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri.

Deleuze, G., Guattari, F., [1975] *Kafka. Pour une littérature mineure*, trad. it. 1996, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet.

Fadini, U., 2010, *Soggetto Deleuze: flussi di scrittura e linee di fuga*, in *HumanaMente* n.12.

Godani, P., 2009, *Deleuze*, Roma, Carocci.

Vignola, P., 2011, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Macerata, Quodlibet.