

”C’erano una volta una storia, un corpo, un Tutto”

Jacopo Giansanto Bodini

► **To cite this version:**

Jacopo Giansanto Bodini. ”C’erano una volta una storia, un corpo, un Tutto”: Narrare al tempo di organi senza corpo. *Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti*, 2012, pp.90-105. hal-00903266

HAL Id: hal-00903266

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00903266>

Submitted on 11 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“C'erano una volta una storia, un corpo, un Tutto”.

Narrare al tempo di organi senza corpo

di Jacopo Bodini

Abstract

Questo studio si propone di verificare le condizioni di possibilità di una lettura del cinema di Truffaut attraverso la nozione di desiderio elaborata da Deleuze e Guattari ne *L'anti-Edipo*, ovvero di esperire la pensabilità di un'*immagine-desiderio* emergente da questo rapporto. Si problematizzerà in questa sede lo statuto narrativo dell'opera di Truffaut, a fronte della critica che, a più riprese, Deleuze ha mosso nei confronti della narrazione stessa. Elaborarne un tentativo di superamento si rivelerà fondamentale nell'ottica di fondazione di un'*immagine-desiderio*.

Si applichino all'arte i meccanismi di un inconscio antiedipicamente inteso, si faccia di essa produzione desiderante, processualità ininterrotta, viscida corporeità priva di organi, totalità residuale e parziale. Ci si chiederà, allora, se in essa permane la possibilità di una *narrazione*. Se, nell'ottica di fondazione di un'*immagine-desiderio*, il cinema di Truffaut potesse effettivamente essere considerato in risonanza con quanto scritto da Deleuze e Guattari ne *L'anti-Edipo*¹, dovremmo poter rispondere di sì. Se, invece, dovessimo prestar fede a quanto scrive Deleuze stesso, a proposito della nozione di figurale, in *Francis Bacon. Logica della sensazione*², a proposito della nozione di figurale, la disorganizzazione del corpo dell'opera non dovrebbe poter rendere possibile alcuna narrazione. Per non prestar fede a nessuno, tanto meno a me stesso, ricominciamo da Žižek, più precisamente dal libro che il filosofo sloveno dedica proprio al pensiero di Deleuze, *Organs without bodies*, rovesciando significativamente quel *corpo senza organi* di artaudiana

¹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), Einaudi, Torino 1975.

² G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), Quodlibet, Macerata 1995. In queste pagine si fa riferimento alla seconda edizione riveduta e corretta del luglio 2008.

memoria adottato dal filosofo francese ne *L'anti-Edipo*. Nella parte dedicata al cinema³, all'interno di un paradigma di "rovesciamento del platonismo"⁴, inteso quale inesistenza di una differenza ontologica tra copie ed originali (non tanto perché gli originali si rivelano una copia, ma perché le copie si trasformano in originali⁵), Žižek avverte, nell'emergenza della Cosa, del Reale, sullo schermo cinematografico, lo sguardo di un oggetto, o meglio, uno sguardo oggettivato, uno sguardo fisso (*gaze*) che dallo schermo riguarda lo spettatore. Ciò su cui Žižek, qui più che altrove, si sofferma, è il ruolo della macchina da presa nell'emergenza di questo sguardo, che funziona come un occhio strappato dal corpo, un oggetto parziale gettato liberamente all'esterno del soggetto, nel mondo che lo circonda. In particolare, il funzionamento dell'occhio, o della macchina da presa, quale organo senza corpo è dovuto all'impossibilità, da parte del soggetto, di assumere su di sé, di *registrare* direttamente, l'eccesso di reale che l'emergenza di uno sguardo sullo schermo provoca. La Cosa, che appare sullo schermo, traumatizza il soggetto, in quanto Reale non simbolizzabile, eccedente la dimensione soggettiva⁶. In questo modo l'occhio è libero di muoversi senza essere ricondotto ad un soggetto, ad un corpo con il quale non conserva più

³ S. Žižek, *Organs without bodies*, Routledge, New York and London 2004, pp. 149-182.

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Simulacro e filosofia antica* (1967), in *Logica del senso* (1969), Feltrinelli, Milano 1975, ora 2006, pp. 223-246, articolo originariamente intitolato *Renverser le platonisme*.

⁵ Žižek fa riferimento all'esperienza di delusione del "platonista" Scottie nel film di Hitchcock, *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, titolo originale), quando scopre che Judy è in realtà Madeleine, che l'originale che sta copiando è a sua volta una copia. «The murderous fury that seizes Scottie when he finally discovers that Judy, whom tried to make into Madeleine, is (the woman he knew as) Madeleine, is the fury of the deceived Platonist when he perceives that the original he wants to remake in a perfect copy is already, in itself, a copy. The shock here is not that the original turns out to be a merely copy – a standard deception against which Platonism warns us all the time – but that (what we took to be) *the copy turns out to be the original*» (S. Žižek, *Organs without bodies*, cit., p. 157).

⁶ Nel classico raccordo del cinema classico, quello che mostra allo spettatore prima il soggetto che guarda e poi l'oggetto guardato, quest'eccesso, scrive Žižek, è "addomesticato", ovvero perde la dimensione traumatica nei confronti della soggettività.

alcun legame. Più che la gettatezza dell'essere, la *gettatezza dell'occhio*. «To cast an eye» è l'espressione chiave di Žižek, dove la versione inglese rende meglio del «gettare uno sguardo» italiano. È proprio l'occhio, l'organo-occhio, che viene lanciato, un occhio autonomo, disperso, letteralmente disorganizzato, organo non più parte di un organismo. «This, precisely, is what revolutionary cinema should be doing: using the camera as a partial object, as an “eye” torn from the subject and freely thrown around»⁷.

Cosa “precisamente” sia, invece, un *revolutionary cinema* non è semplice definirlo. Sicuramente, però, suona contiguo con l'idea lyotardiana di *acinema*, quale cinema sperimentale, soprattutto per l'importanza che in entrambi gioca la riduzione del corpo ad oggetto parziale. Nello scrivere, a tal proposito, di *tableaux vivants*, Lyotard si spiega tramite l'esempio fornitogli da una società svedese di *posing*, presso la quale si poteva fruire della prestazione di modelle che posavano immobili e, a discrezione, svestite davanti al cliente. In quel caso, precisa Lyotard, il corpo che compone il *tableau vivant* viene ridotto ad oggetto parziale, è oggetto di godimento in virtù della non comunicazione tra le parti, dovuta anche all'immobilizzazione cui perviene⁸. Žižek, a sua volta, fa l'esempio degli attori di film pornografici, laddove il corpo dell'attore, anziché esser percepito (e concepito, per quanto riguarda il regista) come unitario, risulta un

⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁸ «Così facendo, fa percepire il *prezzo*, elevatissimo, come spiega mirabilmente Klossowsky, che il corpo organico, pretesa unità del preteso soggetto, è costretto a pagare perché il piacere esploda nella sua irreversibile sterilità. È lo stesso prezzo che il cinema dovrebbe pagare se si muovesse verso il primo dei suoi due poli estremi, l'immobilizzazione» (J.-F. Lyotard, *L'acinema* (1973), “aut aut”, 338, aprile-giugno 2008, il Saggiatore, Milano 1951, pp. 17-32, p. 29). Significativo non è solo il riferimento al prezzo che il soggetto deve *pagare*, in consonanza con quanto affermato da Žižek (oltretutto entrambi non giungono ad un superamento radicale, come invece avviene presso la filosofia di Deleuze, della soggettività, per cui l'espressione lyotardiana di “prezzo *pagato* dal soggetto” rende al meglio l'idea della desoggettivazione messa in atto dalla trasformazione del corpo in agglomerato di oggetti parziali), ma anche e soprattutto al prezzo che il cinema deve pagare, muovendosi in tale direzione.

“vago agglomerato” di oggetti parziali, ovviamente *desoggettivizzati*, trasformando il corpo stesso in una serie di organi senza corpo, “macchine di godimento (*jouissance*)”⁹, «a desubjectivized multitude of partial objects»¹⁰. Prima di proseguire nella riflessione è necessaria una precisazione: non si parla più solo di macchina da presa (*camera*) quale oggetto parziale, organo senza corpo; il corpo stesso degli attori, il soggetto, *nel reale*, risulta disorganizzato, ridotto a moltitudine di organi privi d’unità, senza possibile assoggettamento. Il cinema, che abitualmente funziona come “specchio ortopedico” lacaniano, ovvero quale luogo di riunione di pulsioni sparse, e quindi proiezione costitutiva di una soggettività simbolica¹¹, ci permette, invece, di cogliere la natura indipendente degli organi proprio nell’emergenza di un reale non simbolizzabile, laddove la realtà, per un istante, sembra irreal. Ciò che può apparire un gioco linguistico, tra reale, realtà e irrealtà, si scioglie nell’analisi della celebre sequenza del *Club Silencio* in *Mulholland Drive* di David Lynch, riportata dallo stesso Žižek in *Organs without bodies*. Il *Club Silencio* è un teatrino notturno di Los Angeles dai velluti rossi, entrando nel quale le due protagoniste del film assistono alla spettrale esibizione del «no hay banda», di un *fantasmatico* direttore d’*audiotape*, orchestra di strumenti preregistrati, che prima di sparire in un denso fumo azzurro, percuote,

⁹ «As in those unique utopian moments of hard-core pornography, when the very unity of bodily self-experience is magically dissolved, so that the spectator perceives the bodies of the actors not as unified totalities but as a kind of vaguely coordinated agglomerate of partial objects: here the mouth, there a breast, over there the anus, close to it the vaginal opening» (S. Žižek, *Organs without bodies*, cit., p. 172).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. J.-F. Lyotard, *L’acinema*, cit., p. 27. Lyotard mette in luce la funzione costitutiva dello schermo cinematografico, che si comporta come specchio ortopedico, facendosi luogo di costituzione proiettiva di una soggettività singolare e sociale. Lyotard fa riferimento all’articolo di J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle que nous est révélée dans l’expérience psychalytique* (1949), seppur con delle imprecisioni: Lacan non parla di soggetto immaginario, bensì di soggetto simbolico, e non fa riferimento all’oggetto *a*, che oltretutto non costituirà un analogo del soggetto simbolico o immaginario, ma piuttosto impedimento di tale soggettività.

quasi fosse una cassa armonica, con le vibrazioni dei suoi strumenti, il corpo di una delle due ragazze. *Trauma della soggettività incoerente, organi divergenti che reclamano autonomia*. Il passaggio chiave della sequenza è però l'esibizione della cantante Rebekah de Rio in una versione spagnola di *Crying* di Roy Orbison. Nel punto di massima intensità della canzone la cantante sviene, mentre la voce continua a risuonare nella stanza fino a terminare la canzone. È in quell'istante, l'attimo appena successivo allo svenimento, dove la realtà sembra irreale, che emerge la Cosa, il Reale, che in questo caso specifico si manifesta non tanto nello sguardo desoggettivizzato, quanto nella voce-organo senza corpo. Solo questa voce desoggettivizzata, secondo Žižek, è in grado di dirci il vero, inteso come il Reale, ciò che invece la voce della bocca quale organo integrato nel corpo, quale ambasciatore del soggetto non riesce a darci direttamente. Il Reale emerge solo grazie alle *talking heads*, laddove alla testa si possa sostituire un qualsiasi organo, a condizione che resti senza corpo, che non venga ricondotto alla totalità univocizzante del soggetto. Non c'è un soggetto che dice il reale, ma il Reale stesso che inizia a parlare attraverso organi disorganizzati, *talking heads* o *talking hands* che siano. Non un soggetto che dice «I'm the truth»¹², non «Io, Platone, sono la verità»¹³, ma un organo che pronuncia: «It's me the truth», dove «me» si differenzia da «I.» in quanto a-soggettivo. Una voce, uno sguardo, che non trovano posto nella realtà, intesa quale ordine simbolico, poiché diretta espressione del Reale. È in questo senso, allora, che il reale emerge laddove la realtà diviene, per un istante, irreale. E tuttavia, dire che la realtà diventa irreale, è uno dei possibili modi per definire la finzione stessa,

¹² Ho deliberatamente scelto di tradurre *truth* con *reale* invece che con *vero* benché il termine *truth*, per come Žižek lo utilizza, comporterebbe entrambi i significati. Tuttavia credo che *vero* si possa prestare a troppi fraintendimenti, se non ne viene indagato a fondo il senso, come non posso permettermi di fare in questa sede; pertanto gli ho preferito *reale*, termine che in precedenza ho invece cercato di problematizzare.

¹³ F. W. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si filosofa col martello* (1888), Adelphi, Milano 1983 (X ed., 2007), p. 46.

e quindi, a sua volta, quella *narrazione* che costituisce il nodo problematico del nostro discorso. Forse allora è proprio un certo tipo di narrazione, a differenza della realtà, a poter rendere conto dell'emergenza del reale, della disorganizzazione degli organi, dell'inesistenza di una soggettività uniformante. Comprendere quale *tipo* di narrazione sarà dunque *l'enjeu* principale di queste pagine.

La nozione di organi senza corpi, nell'ambivalenza conferitale da Žižek, permette dunque di dar conto di entrambi gli estremi del movimento dell'*acinema* lyotardiano: da una parte l'immobilizzazione del soggetto che si trasforma in un agglomerato casuale di oggetti parziali, organi senza corpo, dall'altra la mobilitazione del supporto, inteso come disorganizzazione della macchina da presa, occhio gettato nel circostante, strappato dal corpo organico e messo in perpetuo movimento. Entrambi, a mio avviso, risultano residenti (forse abusivi) proprio nel cinema di Truffaut. Ne riporterò alcuni casi. *Raoul Coutard*, non un film, ma l'operatore, ex reporter di guerra strappato dal cinema all'Asia minore, porta rapidità e mobilità dietro la macchina da presa¹⁴. Firma la fotografia di quasi tutti i film della *Nouvelle Vague*, tutti i primi film di Godard e, a parte *I quattrocento colpi* e *Fahrenheit 451*, tutti i film di Truffaut fino al 1967. Se la rivoluzione etico-estetica dei *jeunes turcs* è possibile, molta della responsabilità passa anche dalle sue mani. Liberare la macchina da presa dal cavalletto è sicuramente un passo fondamentale nel processo di disorganizzazione del *camera-organo*, ma non può bastare. Ecco, allora: *inquadrature impossibili*, punti di vista non interpretabili, non riconducibili ad un soggetto diegetico o extra-diegetico. Si prenda, tra gli altri, un film come *La sposa in nero*. Il primo omicidio commesso dalla protagonista Julie Kohler (Jeanne Moreau) si consuma sulla terrazza di un palazzo. Con uno stratagemma Julie riesce a spingere, quel tanto che basta, l'uomo che vuole uccidere al di fuori del balcone.

¹⁴ Cfr. M. Marie, *La nouvelle vague* (1997), Lindau, Torino 1998, pp. 100-103.

Le immagini, montate con un brusco *découpage* a salti, riprendono la scena da più punti di vista tra loro divergenti e non riconducibili ad alcun soggetto, diegetico o extra-diegetico, e nemmeno identificabili con un possibile spettatore. In particolare si fa notare una straniante inquadratura dal basso, non da terra, giusto da appena sotto il balcone: l'emozione di una veduta impossibile. E ancora la successione rapida, il montaggio brusco, la molteplicità e l'incoerenza dei punti di vista. Tanto più che la scena appare, proprio a causa di queste inquadrature, inaspettatamente irreali¹⁵. Impresione di realtà che per un attimo si fa irreali, distanza nella quale emerge il Reale stesso, che Truffaut ottiene proprio facendo funzionare la macchina da presa (anche attraverso il successivo lavoro di montaggio) come organo senza corpo. Non solo, però, mobilitazione del supporto, ma anche immobilizzazione dell'oggetto/soggetto sulla scena, disorganizzazione del suo corpo. Da un lato troviamo la figura di Antoine Doinel costantemente analizzata dalle macchine da presa ne *I quattrocento colpi*. Le inquadrature gli si cuciono addosso come sguardi indiscreti che restano appiccicati all'oggetto, quasi marcando il territorio, spartendosene la superficie. L'identificazione con il protagonista da parte dello spettatore non avviene perché questo ne assume il punto di vista¹⁶, ma al contrario perché è sempre nel suo campo visivo, identificandosi innanzitutto con la macchina da presa che spia ed insegue il giovane Antoine per le indaffarate strade parigine, giungendo ad identificarsi con il protagonista solo attraverso un secondo passaggio, la sua trasformazione in oggetto parziale, superficie frammentaria di investimento libidico, processo identificativo

¹⁵ Cfr. S. Žižek, *Organs without bodies*, cit., pp. 168-170.

¹⁶ L'unica scena in cui ciò avviene, quando Doinel viene trasportato sul cellulare della polizia per le strade di Parigi riprese da dietro le sbarre, e per la prima volta lo spettatore vede il mondo con gli occhi di Doinel, vede ciò che Doinel osserva, significativamente è colto da una forte sensazione di straniamento.

trasversale¹⁷. Dall'altra parte, invece, la frammentazione del corpo filmico attraverso l'utilizzo dello stop-frame, sia ne *I quattrocento colpi*, il celebre finale con lo sguardo in macchina di Jean-Pierre L aud¹⁸, che in *Jules et Jim*, l'immobilizzazione cui giunge il ritmo delle immagini sui sorrisi o sulle smorfie di Catherine (Jeanne Moreau), o ancora ne *La nuit américaine*. Lo stesso Truffaut, in un'intervista a proposito di *Jules et Jim*, dichiara il suo amore per questo tipo di effetto (fermo-immagine), affermando subito dopo che, nei film successivi a *Jules et Jim*¹⁹, continuer  ad utilizzarlo a condizione che resti invisibile allo spettatore, cosicch  non sia possibile, ad occhio nudo, avvertire chiaramente l'immobilit  dell'immagine, quanto invece percepirne l'immobilizzazione: «una *mozione* – per citare direttamente il testo lyotardiano – che pervenisse all'esaurimento di s  stessa, una mozione immobilizzante, una mobilitazione immobilizzata»²⁰. Ecco che l'utilizzo dello *stop-frame*, nel cinema di Truffaut, risuona significativamente con quanto scritto da Lyotard ne *L'acinema*, come *esplorazione dell'immobilizzazione quale estremo del movimento*. Cos  facendo, Truffaut opera una frammentazione del corpo filmico, della sua pretesa unitariet . Spezzare impercettibilmente il ritmo delle immagini, non solo grazie al *jump-cut*, ma anche tramite un rallentamento che giunge quasi all'immobilizzazione,   romperne la struttura chiusa, inserire dei vuoti, dei silenzi, un movimento immobile che disorganizzi la successione stessa, scardinando i movimenti

¹⁷ In questo caso la trasformazione del corpo in agglomerato di oggetti parziali non d  luogo ad un'istanza di *jouissance*, a un investimento libidico da parte del soggetto/spettatore, ma l'istanza possessiva (e al contempo spossessante) investe l'energia desiderante in un processo di identificazione.

¹⁸ Cfr. C. Rozzoni, *L'educazione estetica. Figure dell'apprentissage in Truffaut, Proust e Céline*, "Materiali d'estetica", n. 1, Unicopli, Milano 2010.

¹⁹ Dichiarazioni rilasciate da F. Truffaut per *François Truffaut ou l'esprit critique*, in *Cin astes de notre temps*, realizzato da J.-P. Charter, 1965. «Attualmente mi interessa agli effetti speciali che restano invisibili». Truffaut dichiara inoltre l'importanza drammatica dell'utilizzo del fermo-immagine sullo sguardo fisso di un attore, in curiosa assonanza con il *gaze*, lo sguardo fisso di cui parla Ži ek in *Organs without bodies*, cit., pp. 163-168.

²⁰ J.-F. Lyotard, *L'acinema*, cit., p. 28.

tradizionali²¹, minando dall'interno l'identità filmica analogamente a quella del soggetto. È lasciare, in ultima istanza, lo spazio per fare emergere quell'asimmetria del Reale che non trova spazio nella realtà.

Ciononostante, la forte impronta narrativa che caratterizza i film di Truffaut sembra fornire loro quell'unitarietà, quell'uniformità, quella chiusura che la regia dell'autore francese sembrava al contrario potesse scardinare. La narrazione, infatti, è solita accompagnarsi alla soggettività. La narrazione quale universo chiuso di ricostruzione di una storia, di *rappresentazione* di determinati rapporti tra le immagini (nel caso di un film come di un quadro). Narrazione soprattutto quale struttura unitaria uniformata, Muraglia Cinese composta dai mattoni delle catene significanti, assoggettate ad un Significante esterno che, come la calce, ne compatti le forze divergenti²². Contro la narrazione, per l'individuazione di un diverso rapporto tra le immagini, si esprime proprio Deleuze in *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tramite l'elaborazione della nozione di figurale (in riferimento a quella sviluppata da Lyotard già in *Discorso, figura*). Il figurale è la seconda via per «sfuggire al figurativo»²³, per chi avesse a cuore la Figura e non volesse prendere la strada dell'astrattismo, della forma pura. «Per esorcizzare il carattere *figurativo, illustrativo, narrativo*»²⁴ della Figura è dunque necessario “isolarla”, porla a lato rispetto al “tondo”, alla “pista”, alla “cornice” all'interno della quale, nella pittura tradizionale, si è soliti collocarla. Introdurre un movimento “esplorativo” nella Figura, che la deterritorializzi dalla sua fissa dimora.

Il figurativo (la rappresentazione) implica infatti il rapporto tra un'immagine e un oggetto che si presume essa voglia illustrare; ma implica anche il rapporto tra un'immagine e altre immagini in un insieme composto, il

²¹ Cfr. *ibid.*, pp. 17-19.

²² Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., pp. 40-42.

²³ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 14.

²⁴ *Ibid.*

quale attribuisce precisamente a ciascuna il proprio oggetto. La narrazione è il correlato dell'illustrazione.²⁵

Deleuze associa il paradigma rappresentativo (platonistico) di correlazione tra immagini e realtà alla narrazione, intesa a sua volta quale correlazione tra immagini, opponendovi la ricerca di un «diverso tipo di rapporti tra le Figure, che non sia narrativo e tale che non ne derivi alcuna figurazione»²⁶. Occorre far emergere un'altra unità tra le immagini che non sia narrativo-rappresentativa. Un'unità come quella che emerge dai trittici di Bacon, un «nesso intenso, anche se non ha niente di narrativo»²⁷, un nesso che Deleuze chiama «*matters of fact*, in opposizione alle relazioni intellegibili»²⁸, insistendo sul *fatto* (*fact*) che la Figura definisce in rapporto al suo isolamento (al luogo del suo isolamento e al movimento d'esplorazione compiuto in esso). Due sono quindi gli elementi fondamentali della nozione di figurale in Deleuze: l'isolamento della Figura, posta a lato, lateralmente, accanto; un diverso tipo di unità tra le immagini, fattuale e non rappresentativa, effettuale e non causale. Per richiamare le parole di Deleuze in *Immagine-movimento*²⁹, l'unità che emerge tra le immagini deve essere un tutto non quale insieme chiuso, ma come ciò per cui «un insieme non è mai chiuso». È il modo in cui il tutto si pone in rapporto alle parti che determina la qualità della relazione tra le immagini. Il tutto, così come la relazione, non sono da escludere, da estromettere in conseguenza all'isolamento della Figura. Tutt'altro. Questo dà luogo a un diverso tipo di relazione, a una differente esperienza di unità. Il lettore di *Logica della sensazione* può, a questo punto, prendere alla lettera

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.* E ancora: «Bacon non ha mai cessato di dipingere Figure accoppiate che non raccontano alcuna storia» (*ibid.*).

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁹ «Il tutto non è un insieme chiuso, ma al contrario è ciò per cui un insieme non è mai assolutamente chiuso», G. Deleuze, *L'immagine-movimento* (1983), Ubulibri, Milano 1984, p. 23.

Deleuze che scrive: «la pittura – e, non diversamente da questa, il cinema – non ha né modelli da rappresentare, né storie da raccontare»³⁰ e bandire qualunque narrazione dall'era del figurale, o può, invece, concordare sulla prima parte dell'affermazione senza sbarrare definitivamente la strada a qualsivoglia forma di narrazione: “si possono raccontare storie senza avere modelli da rappresentare”. Infatti, come Deleuze stesso scrive, un'unitarietà tra le immagini che non sia rappresentativa è possibile, non solo, è fattuale, esiste, è un dato di fatto. Si tratterebbe, ora, di considerare la narrazione non necessariamente vincolata alla rappresentazione, ma capace, invece, di inscrivere in un differente tipo di rapporto. Considerando il testo di Carbone, *Sullo schermo dell'estetica*, come un'opera che, assieme alla critica della rappresentazione, propone il ribaltamento di questa in un paradigma dell'*espressione*³¹, si potrebbe azzardare l'ipotesi di una narrazione *espressiva*³² quale possibile emergenza del rapporto *fattuale* tra le immagini invocato da Deleuze in *Logica della sensazione*. Più che la narrazione stessa, allora, occorre problematizzare il suo rapporto con le immagini quali parti di un tutto. Ovvero distinguere quando questa si propone come totalità chiusa e uniformante, nei confronti delle parti che la compongono, da quando invece si rivela sì come un tutto, ma un tutto che emerge a lato delle immagini (come la Figura nel figurale), come scarto residuale piuttosto che forza assoggettante. Tanto più che il problema della definizione della totalità percorre quasi tutta l'opera deleuziana, e non a caso l'ultimo paragrafo del primo capitolo de *L'anti-Edipo* s'intitola proprio *Il tutto e le parti*. Non servirà specificare quale strada l'autore di queste pagine, in quanto lettore di *Logica della sensazione*, ha intrapreso.

³⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 14.

³¹ Cfr. M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica*, Mimesis, Milano 2008.

³² *Espressiva* ovvero che si riferisce al paradigma dell'*espressione*, non rappresentativa.

Proprio tramite *L'anti-Edipo* si cercherà, pertanto, di chiudere un cerchio che, per sua natura, non potrà che rimanere aperto:

Come produrre, e pensare, dei frammenti che abbiano tra loro rapporti di differenza in quanto tale, che abbiano come rapporti tra loro la loro propria differenza, senza riferimento ad una totalità immaginaria anche perduta, o a una totalità risultante anche a venire? Solo la categoria di *molteplicità*, adoperata come sostantivo e al di là del molteplice non meno che dell'Uno, la relazione predicativa dell'Uno e del molteplice, è in grado di render conto della produzione desiderante: la produzione desiderante è pura molteplicità, cioè affermazione irriducibile all'unità³³.

La maestria e l'articolata nitidezza con cui Deleuze e Guattari pongono e affrontano questo problema richiede la lunghezza della citazione. E, a voler per forza commentare qualcosa, si rischierebbe di fare come colui che, ad un concerto, disturba l'ascolto continuando a sussurrare nell'orecchio del vicino quanto gli piaccia ciò che sta ascoltando. Cionondimeno, è necessario riflettere su alcuni passaggi per farli risuonare, significativamente, col problema della narrazione. La molteplicità quale "affermazione irriducibile all'unità" identifica ossimoricamente la totalità come totalità parziale:

Non crediamo in totalità se non accanto. E se ci imbattiamo in tale totalità accanto a parti, è un tutto di queste parti, ma che non le totalizza, una unità di tutte queste parti, ma che non le unifica e che si aggiunge ad esse come una nuova parte composta a parte³⁴.

Il tutto è dunque prodotto come una parte accanto alle parti, coesiste con esse, si pone contigualmente ad esse. Non un tutto derivato o originario, né tantomeno dialettico. «Il corpo senza organi – ad esempio – è prodotto come un tutto, ma al suo posto, nel processo di

33 G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 45.

³⁴ *Ibid.*

produzione, accanto a parti che non unifica né totalizza»³⁵. Un tutto sempre a lato, sempre in eccesso, cosicché effettivamente “un insieme non *sia* mai chiuso”. Tra le parti e il tutto (in quanto parte tra le parti) comunicazioni trasversali e «aberranti tra vasi non comunicanti»³⁶. Non ci sono passaggi diretti, non una struttura unificante, ma differenze che fondano la relazione e come tali persistono in essa. Tale nozione di totalità viene applicata da Proust all’opera di Balzac³⁷, e, a loro volta, Deleuze e Guattari l’applicano all’opera di Proust stesso, tanto da scrivere:

E colpisce, nella macchina letteraria della *Ricerca del tempo perduto*, a quale punto tutte le parti siano prodotte come lati dissimmetrici, direzioni spezzate, scatole chiuse, vasi non comunicanti, compartimentazioni, ove anche le contiguità sono distanze, e le distanze affermazioni [...]. È l’opera schizoide per eccellenza³⁸.

La macchina letteraria proustiana come macchina schizofrenica. Produzione desiderante, composta da macchine quali oggetti parziali e divergenti, affiancati da una totalità quale prodotto residuale. Nella breve descrizione dell’opera proustiana che Deleuze e Guattari compiono ne *L’anti-Edipo*, l’identificazione della macchina letteraria con la macchina desiderante costituisce così il legittimo precedente della trasformazione a sua volta della macchina cinematografica in macchina desiderante, per un’*immagine-desiderio* che, all’orizzonte, comincia a profilarsi. Tanto più che, come mette in luce l’articolo di Claudio Rozzoni, *L’educazione estetica. Figure dell’apprentissage fra Truffaut, Proust e Céline*, Truffaut ammirava profondamente Proust e guardava alla sua opera con un interesse *riflessivo*. Proprio nella

³⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ «Dunque Proust diceva che il tutto è prodotto, che è esso stesso prodotto come una parte accanto a parti, che esso non unifica né totalizza, ma che s’applica ad esse» (*ibid.*).

³⁸ *Ibid.*, p. 45.

riflessione su Proust, la divergenza dei piani lascia emergere l'irriducibilità di una certa narrazione all'interno di una prospettiva anti-edipica della letteratura, quale unità non totalizzante. Se possiamo parlare, a proposito della *Recherche*, di narrazione, allora dobbiamo intendere tale narrazione come totalità prodotta quale parte fra le parti, contigua ad esse, non quale unificazione delle forze divergenti ma quale loro prodotto residuo. Ripensare la narrazione alla luce di una differente nozione di totalità in rapporto alle parti sembra essere lo straordinario apporto di Proust alla letteratura, liberando così la narrazione dal paradigma platonistico/rappresentativo per accostarla all'espressione e porla in risonanza con essa. Allo stesso modo Truffaut raccoglie l'eredità proustiana per ripensare la narrazione nel cinema non più come uniformazione dei movimenti *nichilistici* del cinema tradizionale, avversati da Lyotard tanto quanto da Deleuze, ma come prodotto delle forze divergenti delle immagini, quale unità residua non totalizzante, posta accanto alle parti, a sua volta parte tra le parti. «Siamo nell'epoca degli oggetti parziali, dei mattoni e dei resti – scrivono Deleuze e Guattari –. Non crediamo più ai falsi frammenti che, come i pezzi della statua antica, attendono di essere completati e ricolliati per comporre un'unità che è per di più unità originaria»³⁹. Risulta, a questo proposito, illuminante il seguente confronto tra Truffaut e Godard:

L'uno e l'altro hanno inteso condurre per mano lo spettatore dietro lo specchio, impegnandosi a smontare quel perfetto meccanismo che è il cinema, svelandone la natura di illusione, trucco, menzogna. Con una differenza, è vero, sostanziale: i pezzi del cinema di Godard, messa a nudo l'intima complicità di linguaggio e ideologia dominante, restano lì, inerti, ad esibire solo se stessi, rifiutandosi ad ogni ulteriore utilizzazione. Al contrario, i meccanismi che Truffaut ha appena scomposto prendono misteriosamente ad agitarsi, come gli ingranaggi della

³⁹ *Ibid.*

sveglia smontata da Charlot ne *L'usuraio*; la magia del cinema, il suo potere illusorio non vengono meno, risorgono dalle proprie ceneri, intatte ed affascinanti come prima. Ma chissà che denunciare l'illusione e ricrearla, dopo averne mostrato l'ordito, non siano, in fondo, che due atteggiamenti complementari: due diversi modi attraverso i quali giunge ad esprimersi un cinema ormai adulto.⁴⁰

Non stupirà, dunque, il paragone con i pezzi della sveglia di Charlot, organi senza corpo che gioiscono della propria libertà, piuttosto che rimanere inerti a contemplare se stessi. E nemmeno la metafora della statua *in mille pezzi* evocata da Deleuze e Guattari. Pezzi che, invece di ricomporsi, seguono le forze disgreganti che li muovono, le energie desideranti che li attraversano. È proprio la narrazione a impedire che i pezzi disorganizzati giacciono inerti, a rimetterli in moto lungo le strade, divergenti, del desiderio antiedipicamente inteso. Se in Truffaut persiste un'unità narrativa, questa non è quindi che parte tra le parti, un tutto che non ingloba le parti ma si pone accanto ad esse. Sembrerebbe dunque possibile una rilettura deleuziana dell'opera di Truffaut, nonostante il cineasta francese non abbandoni affatto la narrazione, proprio in virtù di una caratterizzazione della narrazione non in rapporto alla rappresentazione e, conseguentemente, ad un assoggettamento delle parti, ma in rapporto all'espressione, ovvero all'impossibilità di ricondurre all'unità l'emergenza della moltitudine di oggetti parziali, al voler insistere piuttosto accanto alle parti, senza racchiuderle al suo interno. Se la narrazione è una totalità aperta e non unificante, perché bisogna necessariamente escluderla? Tanto più che, proprio questo tipo di narrazione, asimmetrica e parziale, permette la trasformazione, per un istante, della realtà in irrealtà, facendosi quindi luogo privilegiato, e forse insostituibile, di espressione ed emergenza del reale. Nell'esplosione molteplice ed unitaria degli oggetti parziali, nella

⁴⁰A. Barbera, U. Mosca, *François Truffaut*, Il Castoro Cinema, Milano 1995, p. 119.

disorganizzazione dei pezzi che compongono la macchina filmica, nella pratica narrativa aperta e asimmetrica del cinema di Truffaut, quale produzione desiderante, ogni rappresentazione è bandita. S'intraprenda ora la strada *verso un'immagine-desiderio*, espressione intensiva di quel Reale che, sfuggendo alla realtà, carsicamente sgorga nella narrazione.