

Chi parla? Arte e pensiero collettivo

Daniela Angelucci

Nelle scarse pause tra una battaglia e l'altra il popolo sogna [...]. Ed entro questi sogni risuona ogni tanto il fischio di Giuseppina; lei lo definisce scintillante, noi lo chiamiamo stentato; in ogni caso però è a posto come non mai, come raramente la musica incontra il momento che la attende.

F. Kafka, *Giuseppina la cantante, o Il popolo dei topi*

La scena che sbagliando, di primo acchito, definiremmo surreale, descrive un topo, Giuseppina, che definisce il suo canto «scintillante» e si esibisce di fronte al suo vasto pubblico con le zampe spalancate e il collo proteso, producendo invece un fischio, un suono tenue, rauco, modesto, a metà tra il canto e il rumore, tra l'arte e la vita. Il popolo dei topi, diviso tra l'impressione che questo sibilo non abbia nulla di eccezionale e una strana, duratura adorazione, accorre comunque, sempre, ad ascoltare questa singolarità emersa dalla folla. Non sa decidere, il popolo, se è lui a proteggere Giuseppina, oppure se accade proprio il contrario; se la cantante non faccia altro che squittire come tutti gli altri o se possieda un dono straordinario. Il popolo dei topi è facile da commuovere ma non si commuove mai del tutto, è indifferente alle richieste di Giuseppina e nello stesso tempo continua a venerarla, è sempre tentato infatti di assecondarne i capricci, seppure alla fine non li asseconda mai. Pare infatti – strana richiesta ribadita e difesa dalla cantante senza voce – che Giuseppina non voglia lavorare, che chieda con forza di essere dispensata da ogni preoccupazione circa il pane quotidiano, proprio in virtù del suo debole canto. Il popolo ascolta queste bizzarre richieste, ma passa oltre indifferente. Eppure, infine, nessuno può fare a meno di aggregarsi «al sentimento della moltitudine che, calda, corpo a corpo, ascolta respirando con soggezione»¹, avvertendo nella voce bisbigliante di Giuseppina la possibilità

¹ F. Kafka, *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 2009, p. 521.

di una liberazione dalle catene della vita quotidiana. E tutti sanno che sono molte le catene che appesantiscono l'esistenza del popolo dei topi, infantile e vecchio insieme, speranzoso e depresso, minacciato dai nemici e dalle difficoltà economiche, desideroso di nuovi tentativi e risospinto verso continui fallimenti. Come non volere avvicinarsi anche solo per un momento a quella «felicità ormai introvabile» che Giuseppina rivendica e proclama con forza, con i suoi fischi?

Non è una metafora questo racconto di Kafka – scritto nel 1924 – e non è nemmeno una scena onirica, surreale, ma una vicenda da prendere sul serio, come tutti gli altri divenire-animale degli umani o divenire-umano degli animali presenti nei suoi testi. La connessione, il concatenamento tra Giuseppina e il suo popolo ci descrive una tensione non risolta: come ci racconta lo stesso narratore, i suoi ascoltatori oscillano tra il dubbio, l'indifferenza, la venerazione, il sollievo. Esso produce tuttavia una nuova moltitudine, una folla che respira all'unisono, che all'unisono sogna una liberazione. E in questo incontro tra la musica e «il momento che la attende» propriamente nasce una nuova collettività, un popolo che prima non c'era, che mancava, letteralmente creato da Giuseppina, dalla sua attività incomprendibile ma anche irrinunciabile, che «sta quasi fuori dalla legge»².

Tra i tanti personaggi in divenire dei racconti di Kafka, Giuseppina – con il suo canto stentato ed il rapporto controverso con il suo popolo – incarna perfettamente uno dei temi più importanti e ricorrenti nei lavori di Deleuze e Guattari degli anni Settanta, quello del «concatenamento collettivo di enunciazione», descrizione e prescrizione per un'arte che non vuole rinunciare a un contatto con la vita, e con la sua dimensione etica, politica. Il concatenamento collettivo di enunciazione appare nel testo su Kafka (1975) come uno dei caratteri della letteratura minore, locuzione ispirata alle «letterature piccole» di cui già parlava lo scrittore nel suo diario. La letteratura minore non è letteratura rivendicata da una minoranza, scritta in dialetto, e magari strumento di rivendicazione identitaria, quanto la possibilità di fare un uso diverso, non strumentale e dunque rivoluzionario di una lingua, possibilità percorribile più frequentemente, ma non soltanto, da coloro che come Kafka scrivono in una lingua che non è la loro madrelingua. L'attitudine non proprietaria scatenata da questa possibilità produce un linguaggio spesso scarno, asciutto, che più facilmente si lascia

² Ivi, p. 527.

_____ Daniela Angelucci, Chi parla? Arte e pensiero collettivo _____

piegare ad un uso diverso dall'ordinario, creativo e «deteritorializzante» quanto più l'autore non è magniloquente e possiede piuttosto un talento discutibile, al pari di Giuseppina la cantante del popolo dei topi. Ma l'impossibilità di vedere in un autore il rappresentante accreditato di un popolo, capace di portare avanti le istanze delle masse facendosi autorevole portavoce, si traduce in una opportunità, quella di un legame diretto tra chi scrive e chi legge, di una connessione che rende le parole di chi parla e scrive immediatamente collettive.

Infatti, proprio per la carenza, [nella letteratura minore], di talenti, non si danno le condizioni di una *enunciazione individuata*, che potrebbe essere per esempio quella dell'uno o dell'altro maestro e che potrebbe venire separata dall'*enunciazione collettiva*. La relativa mancanza di talenti finisce così per avere un effetto benefico e permette di concepire qualcosa di diverso da una letteratura di maestri: ciò che lo scrittore, da solo, dice, costituisce già un'azione comune e ciò che dice o fa è necessariamente politico, anche se gli altri non sono d'accordo. Il campo politico ha contaminato ogni enunciato³.

Non ci sono maestri, né eroi, non geni, né modelli, ma una fragilità che approda a un venir meno del soggetto dell'enunciazione, così come dell'oggetto dell'enunciato. Ciò che rimane, allora, sono delle zone di indiscernibilità tra chi parla e chi è parlato, quelli che Deleuze e Guattari chiamano appunto «concatenamenti collettivi di enunciazione». La lettera K sempre presente nei romanzi di Kafka indica proprio questa relazione: un valore collettivo, una adesione anche affettiva, l'impossibilità di distinguere tra l'autore e i suoi personaggi.

Nel pensiero di Deleuze e Guattari il termine «concatenamento» (che traduce in italiano la parola francese *agencement*) designa una connessione che produce novità in quanto incontro tra termini eterogenei. È questa relazione l'unità minima del reale, non la parola, il concetto o l'idea, e in quanto unità minima del reale essa è esterna ai suoi termini ed esiste come tale. Il concatenamento non è legame per filiazione, ma per alleanza, non è subordinazione ma congiunzione, non è una eredità ma un incontro contro-natura, un contagio, addirittura un'epidemia. Data l'eterogeneità degli elementi che *l'agencement* unisce – una differenza per natura, scrive a volte Deleuze in altri testi – l'indiscernibilità tra i due termini della relazione non significa una fusione e non descrive un rapporto sereno. L'incontro di cui si parla è

³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris 1975, p. 31; trad. it. di A. Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 31.

piuttosto uno scontro, una cattura, persino un furto⁴, così come nel racconto di Kafka il rapporto tra Giuseppina e il suo pubblico è difficile e discontinuo, dato che il sentimento del popolo dei topi nei confronti della cantante che forse sa solo fischiare oscilla tra fastidio e ammirazione. Eppure questa connessione senza mediazioni, faticosa e discutibile, produce qualcosa di nuovo. Il concatenamento tra la cantante e il suo popolo, tra l'artista, ogni artista, e la comunità potenziale cui si indirizza la sua pratica è tale per cui costruisce nella relazione qualcosa che prima mancava, «un'altra coscienza», «un'altra sensibilità». L'indiscernibilità allora non è soltanto tra chi parla e chi è parlato, ma tra chi parla e chi ascolta, tra chi scrive e coloro che leggono, la cui sensibilità viene forgiata letteralmente in questa relazione, fino all'avvenire di una comunità, di un «sentimento della moltitudine», quello del popolo dei topi, ma anche quello di ognuno di noi. Una comunità temporanea e ondivaga, che indugia tra l'abbandono alla possibilità di una nuova felicità e il dubbio, il fastidio nei confronti di chi sottolinea le catene della vita ordinaria.

È questo il campo politico che contamina ogni parte dell'impresa letteraria: una possibilità rivoluzionaria di creare connessioni e nuove collettività a partire da una scelta stilistica, da una postura non proprietaria, e non certo da contenuti esplicitamente politici o una aperta critica sociale. Questo intende Deleuze quando, durante la conferenza agli aspiranti registi della FEMIS a Parigi, nel 1987 dirà che l'arte ha una «affinità fondamentale con l'atto di resistenza», ma che non è «né informazione né contro-informazione»⁵. L'artista non è un portavoce, non parla al posto di qualcuno o in favore di qualcuno, e nemmeno contro qualcuno, ma si iscrive senza mediazione su un concatenamento dal valore collettivo. E questo innesto è tanto più diretto quanto più la sua marginalità diviene possibilità di incontri violenti e divenire immediati, che non hanno nulla a che fare con la rappresentazione o l'imitazione. Giuseppina non parla al posto della sua moltitudine, ma con il suo popolo, non rappresenta né imita qualcosa, ma a tratti è prepotente, quasi violenta nel suo desiderio di cantare. La letteratura è affare di popolo perché ciò che lo scrittore dice è già comune, è già

⁴ I termini più inquietanti per descrivere l'*agencement* si trovano forse in *Conversazioni*, dove Deleuze e Claire Parnet parlano di nozze contro-natura e della figura del traditore: G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1996, pp. 56 e ss.; trad. it. di G. Comolli, R. Kirchmayr, *Conversazioni*, Ombre Corte, Verona 2006, pp. 47 e ss.

⁵ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2010, p. 22.

_____ Daniela Angelucci, Chi parla? Arte e pensiero collettivo _____

politico, se l'uso che si fa della lingua è un uso minoritario – intensivo invece che significante, non funzionale invece che comunicativo, povero invece che magniloquente – proprio come un fischio rauco al posto di un bel canto. Tanto più è ai margini, tanto più è solo, quanto più l'artista si innesta direttamente su un flusso che assume un valore sociale, collettivo e le sue vicende individuali, così come le trame esili dei suoi racconti sono singolari ma non personali, sono questioni di vita o di morte per un intero popolo cui fare appello. L'esercizio di spossamento che approda alla creazione di una nuova sensibilità e alla connessione con una comunità le cui condizioni non sono ancora date è un esercizio da fare sempre di nuovo, e che non riguarda solo le minoranze, ma anche chi ha la sfortuna di essere nato dentro una lingua che è o è stata maggiore, strano paradosso per cui la mancanza di talento si trasforma in opportunità e la nascita in un Paese dalla lingua maggiore diviene una disdetta. Si tratta allora di trovare il proprio punto di disorientamento, di ritiro, che gli autori, creando essi stessi un linguaggio minore della filosofia, definiscono «un terzo mondo, un deserto tutto per sé»⁶, sebbene si tratti naturalmente di un deserto molto popolato. L'affermazione proustiana che definiva i bei libri come libri scritti in una specie di lingua straniera si traduce qui nell'invito a farsi nomadi, migranti della propria lingua, o persino animali⁷, scrivendo come un cane che raspa il terreno o una talpa che scava la sua tana.

Se il concatenamento collettivo di enunciazione è qualcosa che riguarda ciò che accade nel mezzo, tra autore e personaggi, tra scrittore e lettori, tra l'artista e il suo popolo, è il caso forse di sottolineare come il valore collettivo entra in gioco nei rapporti fuori di noi ma anche in noi, in quel deserto sovraffollato che è la singolarità indicata con un nome proprio. Nella zona di indiscernibilità prodotta dall'incontro tra l'artista e il popolo, non c'è più il soggetto (e nemmeno l'oggetto), ma ci sono forse mille piccoli soggetti, mille piccoli io non individuali. Qui, a dispetto di tutte le critiche che Deleuze e Guattari hanno rivolto a Freud – colui che ha scoperto una linea di fuga, quella dell'inconscio e della sessualità polimorfa, richiudendola poi in un territorio normalizzante –, riecheggia l'idea di un Io non più padrone a casa propria, o ancora di più l'idea lacaniana di un soggetto esito del desiderio e del pensiero dell'altro, che non parla quanto piuttosto viene

⁶ Ivi, p. 33.

⁷ Si veda. P. Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Quodlibet, Macerata 2011.

parlato. Ciò che lo parla è ciò che lo precede ma qui soprattutto ciò che lo circonda. Nel suo parlare, scrivere, cantare, riecheggia una moltitudine che per la psicoanalisi riguarda prima di tutto la storia familiare, mentre secondo la schizoanalisi proposta dai due autori a partire dall'*Anti-Edipo* (1972) ha piuttosto a che fare con la geografia, con il cosmo intero. Scrive Claire Parnet (dovremmo dire piuttosto il concatenamento Parnet-Deleuze) in *Conversazioni* (1977):

L'enunciato è il prodotto di un concatenamento sempre collettivo, che mette in gioco, in noi e fuori di noi, popolazioni, molteplicità, territori, pluralità di divenire, affetti, avvenimenti. Il nome proprio non designa un soggetto, ma qualcosa che accade almeno tra due termini che a loro volta non sono soggetti, ma agenti, elementi. I nomi propri non sono nomi di persona, ma di popoli e tribù, di faune e flore, di operazioni militari o di tifoni, di collettivi, società anonime e uffici di produzione⁸.

In *Mille piani* (1980), libro degli strati e dei concatenamenti, il valore collettivo della enunciazione viene ripreso da Deleuze e Guattari in uno dei piani più complessi e tecnici dell'opera, quello che vuole confutare i postulati generali della linguistica, e cioè: che il linguaggio sia comunicazione; che la lingua sia un'astrazione separata da fattori estrinseci; che esistano delle costanti universali della lingua che ne fanno un sistema omogeneo; che sia possibile studiare la lingua soltanto nelle condizioni di una lingua standard, o maggiore. A questi postulati Deleuze e Guattari oppongono il divenire-minore del linguaggio, riprendendo i temi del testo su Kafka. «Minore» qui indica un possibile trattamento del linguaggio, un uso non informativo, un'attitudine creativa che rifiuta i punti di riferimento e le forme costanti. Sottrazione e variazione sono le modalità con le quali operare questa deterritorializzazione della lingua maggiore, come fanno non solo scrittori quali Kafka, Beckett, Gherasim Luca⁹, ma anche registi come Godard, i neri americani con il black English. Ed è in questo capitolo, o meglio piano, dell'opera che compare un riferimento prezioso per cogliere pienamente il senso collettivo di tali enunciazioni, cioè quello al discorso indiretto libero.

In letteratura il discorso indiretto libero indica quelle parti del testo che, pur non essendo tra virgolette, mantengono il punto di vista e

⁸ G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni* cit., p. 59.

⁹ A cui si potrebbero aggiungere molti altri autori, tra i quali ci sembra un esempio particolarmente importante Clarice Lispector, scrittrice ucraina di nascita che scrive in portoghese, anzi in brasiliano.

_____ Daniela Angelucci, Chi parla? Arte e pensiero collettivo _____

la tonalità propria dei personaggi protagonisti della narrazione; si tratta quindi di un discorso in terza persona che mantiene però i caratteri della prima persona, producendo una «indecidibilità» tra i due punti di vista. Quello che a Deleuze e Guattari interessa di questa figura è la produzione di una zona di indiscernibilità tra i soggetti, che avviene attraverso una alleanza, un'adozione degli stati d'animo dell'altro. Ma anche in questo caso viene ribadito che l'unità minima è il concatenamento, il contagio e non i due poli della relazione:

non ci sono contorni distintivi netti, non c'è in primo luogo inserimento di enunciati diversamente individuati, né incastro di differenti soggetti d'enunciazione, ma un concatenamento collettivo che determinerà come propria conseguenza i processi relativi di soggettivazione, le assegnazioni di individualità e le loro distribuzioni mobili nel discorso¹⁰.

Non ci sono cioè differenti soggetti distinti che si inseriscono in una connessione, quanto piuttosto un concatenamento da cui le singolarità emergono; è il discorso diretto che si estrae da quello indiretto, come un frammento di massa che si stacca dal concatenamento collettivo, e che nasce dal suo smembramento, diranno poco più avanti gli autori. Questa indiscernibilità, questa variazione continua che passa da un io all'altro è ciò che scatena le possibilità creative ed è propriamente quello che nelle stesse pagine Deleuze e Guattari definiscono «il divenire minoritario di tutti»:

La variazione continua costituisce il divenire minoritario di tutti, in opposizione al Fatto Maggioritario di Nessuno. [...] Non è certo utilizzando una lingua minore come dialetto, facendo del regionalismo o ghettizzandosi, che si diviene rivoluzionari, ma è utilizzando molti elementi di minoranza, connettendoli, coniugandoli, che s'inventa un divenire specifico autonomo, imprevedibile¹¹.

Negli anni Sessanta Pasolini, nel testo su *Il "cinema di poesia"*¹², applicava tale possibilità anche al cinema, ad un uso particolare della macchina da presa che Deleuze riprenderà poi in *Immagine-tempo* (1985), per descrivere il cinema della modernità, quello in grado di rendere l'immagine e i suoi attanti autonomi da una narrazione lineare. Il di-

¹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 101; trad. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003, p. 132.

¹¹ Ivi, p. 165.

¹² P. P. Pasolini, *Il "cinema di poesia"* (1964) in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 167-187.

scorso indiretto libero diventa allora «soggettiva libera indiretta». Si tratta di quelle inquadrature che, pur non essendo soggettive in senso tecnico, non mostrando cioè strettamente ciò che vede il personaggio, non sono nemmeno del tutto oggettive, ma inquadrano il mondo adottando lo stato d'animo, lo stile, l'attitudine del personaggio. Pasolini aveva in mente un certo cinema degli anni Sessanta, per esempio le immagini dai colori sgranati di *Deserto rosso* di Antonioni, che restituiscono la visione del mondo della protagonista pur quando non sono effettivamente delle soggettive. Secondo Pasolini è in questa adesione affettiva dell'autore nei confronti dei suoi personaggi che risiede la possibilità di un cinema poetico, che liberi le possibilità artistiche represses invece nella forma narrativa tradizionale e che realizzi la sua finalità «onirica, barbarica, visionaria». Nel secondo volume sul cinema Deleuze riprende quasi alla lettera questi passi di Pasolini per tornare sulla indecidibilità tra autore e personaggi, tra soggetto e oggetto della enunciazione, anche nel caso della immagine cinematografica. Lo scardinamento del rapporto tradizionale tra soggetto e oggetto produce una contaminazione che lavora secondo un principio non più mimetico ma di metamorfosi, di trasformazione e dis-identificazione. Anche nel caso delle immagini cinematografiche, come in quello della letteratura, in questa possibilità di contaminazione risiede il germe della creatività nello stesso tempo artistica e politica. Quando il cinema, invece di cogliere l'identità di un personaggio reale o fittizio attraverso i suoi aspetti oggettivi e soggettivi, ne coglie il divenire, si mette infatti a «finzionare» (*fictionner*), e contribuisce così all'invenzione di un nuovo popolo¹³. Divenire-minore ed enunciazione collettiva costituiscono quindi i principi di ogni gesto artistico – cinematografico, letterario, pittorico, architettonico¹⁴ – che è sempre anche politico.

A partire da questa semplice e radicale affermazione, queste considerazioni sull'arte possono forse espandersi e guadagnare nuovo spazio. In primo luogo, questi caratteri sono eloquenti circa la possibilità dell'instaurarsi di una relazione trasformativa, estetica e politica, in gesti e pratiche vicine ma non coincidenti con quelle artistiche nel senso tradizionalmente inteso. Penso soprattutto alla pratica estetica del cam-

¹³ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, p. 196; trad. it. di L. Rampello, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 168-169. La possibilità artistica e politica della invenzione di un nuovo popolo riguarda il cinema documentario quanto quello di fiction.

¹⁴ Cfr. per il tema del divenire in architettura C. Boano, *Progetto minore. Alla ricerca della minorità nel progetto urbanistico ed architettonico*, Lettera ventidue, Siracusa 2020.

_____ Daniela Angelucci, Chi parla? Arte e pensiero collettivo _____

minare¹⁵, che ha le sue ascendenze nelle avanguardie come il dadaismo, il surrealismo, il situazionismo, ma che forse è approdata oggi ad una ancora maggiore porosità nel passaggio tra esperienza estetica e vita ordinaria. Gruppi e collettivi che propongono attualmente gesti di questo tipo¹⁶, ibridandoli con elementi propri dell'attivismo, con momenti "presi in prestito" da altre arti, con pratiche di parola, rinunciando alla separazione propria dei luoghi dell'arte e alla distanza tra chi fa e chi osserva, si espongono costantemente al dubbio circa la propria attività. Come nel caso di Giuseppina la cantante, che vive sotto lo sguardo scettico del suo pubblico, che tuttavia continua a seguirla, di fronte a questo tipo di pratiche l'eterno "questo lo saprei fare anche io" del pubblico profano di fronte all'arte contemporanea risuona con ancora più vigore. Ma, appunto, è proprio qui, in questa posizione minoritaria e debole che rinuncia al ruolo di portavoce ma anche al rifugio sicuro della competenza, che appare, solo a tratti e senza alcuna garanzia, la possibilità di una invenzione, di una nuova relazione instabile ma piena di speranze. Il nuovo sguardo sul paesaggio e sullo spazio pubblico, l'opportunità di fare di un atto semplice come quello del camminare un gesto collettivo e libero, l'esonero dagli appuntamenti della vita quotidiana, non sono proprio la descrizione di quella «felicità ormai introvabile» di cui abbiamo oggi bisogno (di cui ha bisogno il «popolo», che sia composto di roditori oppure no)? L'innesto senza mediazioni tra coloro che ideano e guidano l'azione e chi la segue, tra chi parla e chi ascolta, è favorito qui non da un linguaggio asciutto, o da una immagine sfocata, ma dalla proposta di un gesto collettivo ibrido e questionabile, che sta all'arte come un fischio sta al bel canto. Enunciazione collettiva e divenire-minore vanno di pari passo.

Facendo un passo avanti, possiamo chiederci – brevemente e in conclusione – se è possibile utilizzare la diade minorità/enunciazione collettiva per alimentare un nuovo discorso sulle pratiche di pensiero

¹⁵ Cfr. F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006; R. Solnit, *Wanderlust. A history of walking*, Penguin Books, New York 2001; trad. it. di G. Agrati e M.L. Magini, *Storia del camminare*, Ponte alle Grazie, Firenze 2018.

¹⁶ Penso soprattutto, tra le tante azioni di questo tipo (e non solo italiane) a cui si potrebbe fare riferimento, ad esperienze collettive a cui ho avuto modo di partecipare, come Stalker (Francesco Careri, Giulia Fiocca, Lorenzo Romito) o DOM- (Leonardo Delogu, Arianna Lodeserto, Valerio Sirna), che nella primavera del 2022 ha attraversato a più riprese la zona Ovest di Roma fondendo insieme danza, musica, cammino, filosofia, e chiamando a raccolta danzatori, cittadini, studiosi. Si potrebbe inserire in questo discorso anche l'atto del camminare come gesto di singoli artisti, per esempio – citando liberamente esperienze molto diverse tra loro – Vito Acconci, Sophie Calle, Hamish Fulton, Werner Herzog, Richard Long.

non artistiche, ma filosofiche. Un'esperienza fondamentale di pensiero collettivo che risponde ai caratteri di cui stiamo scrivendo è stata quella dell'autocoscienza femminista a partire dagli anni Sessanta e Settanta. La postura minoritaria, nel senso che abbiamo detto, la collettività della presa di parola e dell'ascolto, persino i luoghi "altri" in cui l'autocoscienza si praticava, hanno prodotto una creatività del pensiero che ancora oggi si deve forse manifestare completamente ma che ha sicuramente continuato a lavorare in modo carsico¹⁷. Ma come immaginare un discorso filosofico che abbandoni la postura e gli stili di quello che Lacan chiamava il discorso universitario, per farsi minore e collettivo (estetico e politico)? L'incontro tra Deleuze e Guattari è sicuramente un esperimento di questo tipo, descritto dai due non come un lavorare insieme, quanto come un lavorare «tra» in cui si cessa di essere autore e si produce un nuovo linguaggio, già costruendo in questo modo una «micropolitica». Una possibilità in questa direzione può manifestarsi nello scambio transdisciplinare tra i saperi, prospettiva oggi apparentemente favorita nelle istituzioni ma in realtà molto poco incoraggiata (e in effetti si tratta di esperimenti entusiasmanti ma rischiosi, costantemente votati al rischio di fallimento).

Non si intende dire che il pensiero funzioni come enunciazione collettiva solo nella transdisciplinarietà; dato che in questo paradigma teorico la condizione del parlare e del pensare è sempre quella di uno spossessamento, si è in fondo sempre pensati e parlati da ciò che ci precede e ci circonda, dagli altri, che siano prima di noi o intorno a noi. Tuttavia, l'esperimento della transdisciplinarietà favorisce una postura che permette l'emersione in primo piano del valore collettivo del pensiero. Operare in contesti transdisciplinari – per esempio nello scambio con le pratiche artistiche, ma anche con altri saperi, umanistici e non – non significa tanto nascondere o rinunciare alle competenze che arrivano dalla propria formazione, quanto piuttosto metterle a rischio, esporle a una perturbazione che arriva da fuori. In questo senso, l'enunciazione collettiva che nasce da queste esperienze non è una somma di tutte le competenze coinvolte, quanto un concatenamento che esiste e opera al di fuori dei singoli che coinvolge, lasciandoli a volte incerti sui propri risultati. L'esito è un'attitudine non proprieta-

¹⁷ E in fondo il fatto che ne possa scrivere chi non ha direttamente partecipato già dà conto della potenza di quella sperimentazione. Per una restituzione di quella esperienza, cfr. *Lessico politico delle donne: Teorie del femminismo*, a cura di M. Fraire, Franco Angeli, Roma 2002; M.L. Boccia, *La differenza politica*, Il Saggiatore, Milano 2002.

ria vicina a quella descritta come divenire-minore, al suo stile malfermo e alla sua voce stentata. Questa nuova relazione tra saperi è infatti spesso caratterizzata da una tensione mai del tutto risolta e sembra avere inizio sotto il segno della mancanza, della rinuncia alla ricchezza del linguaggio, a certi tecnicismi rassicuranti, a certe acquisizioni scontate. Proprio a partire da questi vuoti però si può approdare a spazi di pensiero più ariosi e disponibili dare alloggio anche solo temporaneamente a pensieri collettivi e inaspettati, in una operazione simile a quella proposta da Wilfred Bion, il quale in una conferenza del 1977, relativamente ai gruppi nella psicoanalisi, invitava a dare spazio e visibilità a quelli che definiva «pensieri senza pensatore», «pensieri vagabondi», ma anche «pensieri selvatici»¹⁸.

Quando la filosofia, nello scambio con altri saperi, rinuncia ad una presa sicura e circoscritta del suo discorso, accetta la retroazione su di sé di tutti i partecipanti ma anche dell'oggetto che studia¹⁹, in un rapporto diretto con l'extra-filosofico che sembra tradursi in un ulteriore spossessamento. Ma, se si può affermare, con Deleuze e Guattari, ma anche con molti altri filosofi, che l'inizio di un pensiero filosofico non convenzionale nasce soltanto nell'incontro con le urgenze che arrivano dal fuori della filosofia, si può anche dire, simmetricamente, che ogni attività, artistica o meno, quando si spinge alle sue conseguenze estreme, abbandona il proprio territorio limitato, e arriva a produrre filosofia. E questo non perché la filosofia sia alla radice di tutti i saperi, quanto perché è costitutivamente connessa con il fuori, da cui nasce e a cui ritorna, in cui continua a circolare, funzionando in fondo come una continua deterritorializzazione di tutto il pensiero, qualsiasi sia il territorio in cui si produce. Sono le zone incerte e di soglia prodotte da questo movimento i luoghi in cui possono nascere nuove enuncia-

¹⁸ Cfr. W. Bion, *Taming wild thoughts*, Karnac Books, London 1997; trad. it. di S.A. Merciai, *Addomesticare i pensieri selvatici*, Franco Angeli, Roma 1998. A dispetto del titolo del libro, che sottolinea la addomesticazione dei pensieri erranti, Bion nel testo della conferenza, pur ammettendo che a tutti piace avere pensieri addomesticati e razionali, invita ad osare, a dare alloggio ai pensieri selvaggi che attendono che qualcuno dia loro forma ed espressione.

¹⁹ Le osservazioni relative alla transdisciplinarietà che propongo qui sono l'esito della mia esperienza all'interno del master Studi del territorio e dell'ambiente – *Environmental humanities*, che si tiene nell'Università di Roma Tre dal 2015 (www.master-territorio-environment.it). Il master affronta in una prospettiva fortemente transdisciplinare – che coinvolge filosofi, antropologi, artisti, geografi, urbanisti, architetti e studiosi di letteratura e di cinema – la crisi socio-ambientale, urgenza che può esser pensata solo rinunciando alle sicurezze dei propri confini disciplinari e alla speranza di una comprensione totalizzante.

zioni collettive, pratiche e discorsi singolari e molteplici in cui può emergere quella che Deleuze e Guattari hanno descritto come «un'altra coscienza», «un'altra sensibilità».

Abstract

L'articolo affronta l'idea di "assemblaggio collettivo di enunciazione" presentata nel libro di Deleuze e Guattari su Kafka, collegandola al tema del divenire-minore. L'articolo sviluppa poi le conseguenze di questa idea in relazione all'arte in generale e alle pratiche vicine ma non coincidenti con le pratiche artistiche nel senso tradizionalmente inteso, comprese le pratiche filosofiche.

The article deals with the idea of "collective assemblage of enunciation" presented in Deleuze and Guattari's book on Kafka, linking it with the theme of becoming-minor. The article then develops the consequences of this idea in relation to art in general as well as to practices that are close to but not coincident with artistic practices in the traditionally understood sense, including philosophical practices.

Parole chiave: Deleuze, Guattari, Kafka, enunciazione, pensiero collettivo.

Keywords: Deleuze, Guattari, Kafka, Enunciation, Collective Thinking.