

ANTOINE DOINEL E LA COMMEDIA DELL'EDIPO

di Jacopo Bodini

jacob_bodini@yahoo.it

«La ribellione del figlio contro il padre è una commedia, non una tragedia»¹ scrivono Deleuze e Guattari, come a dire: dopo Freud, l'Edipo doveva essere rigirato in stile comico, poiché la celebre tragedia che lo ha incoronato Re ha ormai perso tutto il proprio contenuto tragico. Tale commedia dell'Edipo, a nostro modo di vedere, è messa in scena – benché in maniera inconsapevole – da François Truffaut, attraverso quel ciclo di film che prende il nome del suo protagonista, Antoine Doinel (interpretato da Jean-Pierre L aud). Doinel, protagonista de *Les quatre cents coups*, è un ragazzino che fugge da casa e si fa successivamente arrestare per il furto di una macchina da scrivere nell'ufficio del padre. Antoine fugge dall'autorità paterna come dall'autorità scolastica, finendo infine per provare a scappare anche dall'autorità giudiziaria del riformatorio cui è stato destinato. La sua fuga, accompagnata da uno dei pi  celebri piani-sequenza della storia del cinema, si arresta sul fermo-immagine del volto del ragazzo, braccato proprio dal mare, del quale aveva sempre fantasticato l'immensa libert . Truffaut decide per , a sorpresa, di non fermare l  la fuga di Doinel, di non sospenderlo nella deterritorializzazione di una sterminata e deserta spiaggia sull'Oceano, ma di riterritorializzarlo nella societ , dapprima attraverso una sorta di esperimento, il cortometraggio *Antoine et Colette* parte del film collettivo *L'amour   vingt ans*, che mostra un Doinel autonomo ma perseguitato, allo stesso tempo, dalle incombenze della vita che si fanno avanti, e poi ancora in *Baisers vol s*, *Domicile conjugal* e infine ne *L'amour en fuite*, riterritorializzazione borghese dell'anti-eroe de *I quattrocento colpi* e nuovo tentativo di fuga. La parabola della vita di Doinel, raccontata da Truffaut, sembra quindi incarnare quella commedia della ribellione al padre che parrebbero auspicarsi Deleuze e Guattari.

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996, p. 19.

L'ingrandimento dell'Edipo

In *Kafka*, Deleuze e Guattari forniscono vere e proprie istruzioni a tal proposito: «Ingrandire e dilatare Edipo, ampliarlo, farne un uso perverso e paranoico [...]. Deterritorializzare Edipo nel mondo, non riterritorializzarsi su Edipo e nella famiglia. [...] Ingrandire Edipo sino all'assurdo, al comico»². Ci sia consentita, quindi, una piccola deviazione introduttiva, che prende in analisi un'opera cinematografica che sembra mettere “letteralmente” in pratica le istruzioni fornite da Deleuze e Guattari (prendere Edipo e ingrandirlo fino “all'assurdo, al comico”). Woody Allen, in *New York Stories* – film in tre episodi firmato Allen, Coppola e Scorsese –, intitola significativamente il proprio *Oedipus Wreck*. Sheldon Mills (alla nascita Millstein), avvocato ebreo di mezza età, interpretato dallo stesso Allen, è ossessionato dalla madre che gli rende la vita impossibile, talmente impossibile che egli ne desidera la sparizione, come confida al proprio analista. Si sa che il cinema, talvolta, riesce ad esaudire quei desideri che, nella realtà, paiono impossibili da soddisfare. Così, Sheldon e la sua nuova compagna, bionda *wasp* divorziata con tre figli, si recano insieme alla madre di lui, e ai figli di lei, presso lo spettacolo pomeridiano di un prestigiatore. L'anziana signora viene prescelta come cavia per il numero dei coltelli, ma, una volta entrata nella scatola, scompare senza più riapparire. Dopo vane e ossessive ricerche, Sheldon si scopre finalmente libero dal giogo materno, tanto da brindare con la compagna alla sua inspiegabile scomparsa. Un giorno tuttavia, uscendo dal supermercato, il volto della madre appare, gigantesco fantasma edipico, nel cielo di Manhattan. E lì rimane per giorni e giorni, sorvegliando dall'alto la vita del caro figliolo, ciarlando a non finire della sua infanzia con la complice e divertita popolazione newyorkese. Prendere Edipo e ingrandirlo fino “all'assurdo, al comico”, per l'appunto. Ciò che progettano Deleuze e Guattari, il riuscire ad «ottenere un ingrandimento della “foto”, una dilatazione sino all'assurdo»³ dell'Edipo, riverbera probabilmente inconsciamente in Woody Allen e nel suo “Edipo Re-Litto”, la cui regale carcassa galleggia eterea sopra i grattacieli di New York. Poco importa, in questo caso, che sia la madre o il padre (tantomeno in un sistema matrilineare come quello ebraico), Woody Allen ci mostra dunque come Deleuze e Guattari non si sbagliavano: ingrandire smisuratamente Edipo è senza dubbio un'operazione comica, per quanto grottesca.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 18.

L'innocenza del padre

Torniamo quindi al ciclo Doinel, e all'ingradimento dell'Edipo che esso opera, in maniera meno letterale rispetto a Woody Allen, ma non meno efficace, e soprattutto, non meno in sintonia con le riflessioni di Deleuze e Guattari. Proseguono infatti quest'ultimi: «L'effetto dell'ingrandimento comico è doppio. Da una parte si scoprono dietro il triangolo familiare (padre-madre-figlio) altri triangoli infinitamente più attivi dai quali la famiglia stessa mutua la propria potenza e la propria missione, che è quella di propagare la sottomissione, di abbassare e fare abbassare la testa»⁴. Ingrandire il triangolo edipico per proiettarlo sul mondo, sulla società, e scovarvi dietro altri triangoli, politici, economici, giudiziari, sociali. Già ne *Les quatre cents coups* si assiste così a «triangoli che proliferano un po' dappertutto»⁵: triangoli che fanno riferimento anzitutto al padre, che scopriamo non essere il vero padre, per di più cornuto in famiglia e semplice impiegato, quindi dipendente, al lavoro, ma anche al maestro, al direttore e ancora al poliziotto, al giudice come al direttore del riformatorio. La formazione di Antoine proseguirà così con la progressiva scoperta dei triangoli sociali che si celano dietro quello familiare: più precisamente, in seguito alla dissoluzione del triangolo familiare, Antoine ne proietta il fantasma sulla società; dilatandolo, però, finisce con l'accentuarne la dissoluzione stessa, a scapito dell'emergenza dei mille triangoli che da sempre lo sostituiscono. All'inizio di *Baisers volés*, infatti, Antoine si ritrova in una prigione militare, e, prima d'esser rilasciato, subisce un'autentica *paternale* da parte del generale, della quale Antoine, da goffo ribelle che è, impercettibilmente se ne fa beffa. Sono poi molte le figure autoritarie che Antoine incontrerà nel corso della sua formazione, o dinnanzi alle quali, quantomeno, sarà costretto a chinare il capo: dal Shapiro dell'albergo presso il quale lavora come portiere al proprietario dell'agenzia investigativa o del negozio di scarpe, dai quali sarà, inevitabilmente, licenziato. Ma queste figure non limitano la loro comparsa e la loro influenza alla formazione del giovane Doinel: ne *L'amour en fuite* Antoine è un uomo ormai maturo, eppure il signor Lucien (il principale amante della madre, di cui si scopre l'esistenza già ne *Les quatre cents coups*) lo redarguisce con sorprendente vigore per non essersi presentato al funerale della madre e,

⁴ Ivi, p. 20.

⁵ Ivi, p. 21.

a maggior ragione, per non essersi mai recato presso la sua tomba. Grazie all'ingrandimento dell'Edipo, si scopre che i generali, i giudici, i datori di lavoro, i maestri stessi, «non sono sostituti del padre, semmai è il padre a essere un condensato di tutte quelle forze alle quali egli stesso si sottomette invitando il figlio a fare la stessa cosa»⁶. In altre parole, non è la rimozione edipica a mettere in atto la repressione sociale, ma la rimozione edipica ad essere attivata dalla repressione sociale in qualità di proprio strumento coercitivo. In questo modo la colpevolezza del padre nei confronti del figlio lascia spazio ad un'ipotesi ben peggiore e perversa ed inquietante: l'innocenza del padre. Si passa così da «un Edipo classico tipo di nevrosi, in cui l'amato padre è odiato, accusato, dichiarato reo, a un Edipo molto più perverso, che scivola nell'ipotesi di un'innocenza del padre, di una "infelicità" comune al padre e al figlio»⁷. Questo perché: «il padre non ha fatto altro che chinare la testa, sottomettersi a un potere diverso dal suo, mettersi in un vicolo cieco [...]. Il triangolo familiare troppo ben formato era quindi solo un conduttore per investimenti di tutt'altra natura che il figlio continuamente scopre sotto il padre, nella madre, in se stesso»⁸. Nel ciclo Doinel, dalla dedica de *Les quatre cents coups* ad André Bazin, padre putativo di Truffaut, al già menzionato dialogo tra Doinel e l'amante di sua madre nell'ultimo capitolo della saga, un patrigno al quadrato per Antoine, il padre in fondo viene riconosciuto innocente, partecipe della stessa infelicità che inquieta il figlio. Passaggio fondamentale in questo senso è, in *Domicile conjugal*, la nascita di Alphonse, figlio di Doinel, ovvero il divenire padre dello stesso Antoine. Prendendo in braccio per la prima volta il figlio, Antoine gli promette che nella vita riuscirà a realizzare tutto ciò che Antoine non è riuscito ad attuare: si è appena trasformato da figlio in padre che già rende il piccolo Alphonse partecipe delle rinunce che, a causa sua, è stato costretto a fare («il padre si presenta come l'uomo che ha dovuto rinunciare al proprio desiderio e alla propria fede [...] come l'uomo che invita il figlio a sottomettersi solo perché lui s'è sottomesso a un ordine dominante in una situazione apparentemente senza via d'uscita»⁹). Comprendere l'innocenza del padre significa quindi comprenderne i movimenti di deterritorializzazione e successiva riterritorializzazione che l'hanno portato a sottomettersi ad un'autorità differente dalla sua in favore della possibilità di riprodurre

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, pp. 17-18.

⁸ Ivi, p. 21.

⁹ Ivi, p. 19.

l'Edipo in una nuova famiglia, ovvero, in ultima istanza, in favore del figlio. Doinel, protagonista della commedia dell'Edipo, è dunque l'artefice di quell'ingrandimento dell'Edipo che ne svela i triangoli retrostanti, mostrando così l'ipotesi di un'innocenza paterna, un Edipo che, per quanto assuma (ma sarebbe più corretto "proprio perché assume") dimensioni mostruose, comincia a far mostra della propria natura sociale, politica ed economica, piuttosto che esclusivamente familiare.

«D'altra parte, a mano a mano che l'ingrandimento comico di Edipo fa emergere al microscopio gli altri triangoli oppressivi, vien fuori anche la possibilità d'una via d'uscita per evitarli, una linea di fuga»¹⁰: l'ingrandimento dell'Edipo ci offre così un doppio movimento, la riterritorializzazione continua all'interno di triangoli autoritari, condensati in ultima istanza in un nuovo triangolo familiare, e la deterritorializzazione lungo vie di fuga. Nel ciclo Doinel non si fa altro che percorrere, assieme allo stesso Antoine, movimenti di deterritorializzazione, strappi e lacerazioni, seguiti da movimenti di riterritorializzazione edipica e familiare. Ci piace ricorrere ad una formula che Philip Roth elabora ne *Il professore di desiderio*, che a nostro modo di vedere ben esprime l'alternanza tra movimenti di deterritorializzazione e riterritorializzazione che caratterizza non solo la vita di Doinel, ma anche di David Kepesh (il *professore di desiderio* dell'omonimo romanzo), e probabilmente anche di molti di noi: «la fornace oppure il focolare! Ah, dev'essere questo quel che si intende con le possibilità della giovinezza»¹¹. Kepesh, come Doinel, sperimenta infatti la deterritorializzazione operata dal desiderio, ma successivamente, sempre come il nostro anti-eroe, tornerà a riterritorializzarsi lungo gli assi dell'Edipo, chiudendosi alle spalle le vie di fuga che il desiderio aveva prodotto. Nell'inesauribile alternanza tra la fornace e il focolare, partiremo allora dall'analisi di quest'ultimo.

Il focolare

Ne *Les quatre cents coups* Antoine fugge a più riprese dall'abitazione della famiglia. È un ragazzino che brama la propria indipendenza, che sogna la libertà, alla continua "ricerca dell'assoluto"¹²; ma è anche un bambino alla ricerca di una complicità che i suoi

¹⁰ Ivi, p. 22.

¹¹ P. Roth, *Il professore di desiderio* (1977), tr. it. di N. Godetti, Einaudi, Torino 2009, p. 43.

¹² Il riferimento è al romanzo di Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, che Antoine legge proprio ne *Les Quatre Cents Coups*, e al quale s'ispira per svolgere il proprio compito in classe.

genitori non sono in grado di prestargli. La deterritorializzazione forzata che Antoine vive durante l'esperienza del riformatorio lo porta così, una volta reintegrato nella società, a cercare disperatamente una riterritorializzazione familiare. In *Antoine et Colette* assistiamo quindi, sotto la maschera delle prime palpitazioni amorose, più che altro alla ricerca di una famiglia adottiva; emblematica, a tal proposito, è la scena finale, con Antoine che raggiunge la famiglia di lei al tavolo, Colette che poco dopo si alza ed esce con un altro ragazzo, e Antoine che resta lì, per l'imbarazzo dello spettatore, tra i due genitori di lei, a guardare la televisione. In *Baisers volés* è invece un po' tutti e due: l'amore per Christine, il desiderio in nuce di una famiglia propria e anche il piacere d'essere praticamente adottato dalla famiglia di lei, che in più d'un'occasione sembra tenere ad Antoine più della stessa Christine. D'altronde sarà lo stesso Antoine a confessare, al compagno di lavoro, ne *L'amour en fuite*, tali movimenti: «io non m'innamoro mai di una donna, mi innamoro di tutta la famiglia: amo lei se amo i genitori». Da notare, *en passant*, come nelle famiglie "adoptive" di Antoine, così come nella famiglia originale, il ruolo del padre sia sempre sostituito da quello del patrigno: non il padre padrone, ma un compassionevole, e soprattutto meritevole di compassione, patrigno. L'assoluta autorità paterna viene così rimpiazzata dalla forzata, ma vana, complicità di un patrigno, buono e rassegnato, destinato alla sottomissione (con l'aggravante dell'accettazione di una moglie e dei figli non suoi). Questo accentua, come si è visto in precedenza, la natura di *maschera* dell'autorità paterna, dietro la quale si nascondono le molteplici autorità politiche, economiche o sociali, cui il padre non può fare altro che sottomettersi. Scegliere di sostituire il padre col patrigno equivale a rendere palese quest'impotenza paterna; di qui, la conferma in appello della sentenza: *a fortiori* il padre (o quel che ne resta) è giudicato innocente. Tale conferma è però possibile solo grazie al movimento di riterritorializzazione di Doinel stesso, di cui *Baisers volés* ne è la dura condanna: «esistenza mediocre e banale, fatta di compromessi e di illusioni frustrate, di insoddisfazioni e travestimenti. Antoine, dopo essere stato *uno, nessuno, centomila*, accetterà di riconoscersi in un ruolo sociale, tanto tranquillo quanto mediocre»¹³.

Dopo *la ricerca dell'assoluto*, d'una libertà assoluta come d'un amore assoluto d'immaginario balzachiano, la riterritorializzazione assume invece il sapore «di una educazione alla rinuncia, al conformismo, alla banalità di una esistenza il cui futuro si

¹³ A. Barbera, U. Mosca, *François Truffaut*, Il Castoro Cinema, Milano 1995, p. 79; corsivo mio.

annuncia opaco e desolante»¹⁴. Riterritorializzazione (o reclusione) che si compie definitivamente nel “domicilio coniugale” dell’omonimo episodio. Qui Antoine si stabilisce, “prende casa e mette su famiglia”, e, per restare nel *cliché*, si fa anche un’amante, giapponese per di più. «Non amo una donna, ma un continente inesplorato», geme il povero Doinel, giustificando l’atto adultero con la moglie, chiamando gli antichi trascorsi da esploratore (si pensi a *Les quatre cents coups*) a sua difesa; peccato però che mangiare alla giapponese sia scomodo, sorridere per tutta la sera anche di più, e che Antoine, alla fine, ritorni docile docile al domicilio coniugale, per ritrovarsi a passeggiare nervosamente sul pianerottolo come il vicino, aspettando la moglie in ritardo. «Il ritorno inevitabile al domicilio coniugale non è l’esaltazione di una scelta di mediocrità (come è stato scritto), ma il compimento critico di un processo, iniziato ne *I quattrocento colpi*, di lenta assuefazione agli pseudo-valori di una esistenza, rivelatasi la più radicale negazione di tutto ciò che è autentico, vitale, umano»¹⁵.

La fornace (come via di fuga)

Per una sorta di principio di azione e reazione, l’ingrandimento comico di Edipo produce «la scoperta *a contrario* degli altri triangoli che agiscono sotto e dentro il triangolo familiare da una parte e il tracciato *a fortiori* delle linee di fuga del divenire-animale orfano dall’altra»¹⁶ : a forze di riterritorializzazione corrispondono forze di deterritorializzazione uguali e contrarie. La fornace resta dunque l’unica alternativa valida al focolare. Dalla prigione di *Domicile conjugal*, Doinel cercherà una via di fuga, e non a caso l’ultimo episodio del ciclo Doinel s’intitolerà proprio *L’amour en fuite*. Ricercare *l’amore in fuga* equivale a ricercare, tramite l’amore e il desiderio, una via di fuga, all’interno di un processo di deterritorializzazione. Andrà subito chiarito cosa intendano, Deleuze e Guattari, con “via di fuga”:

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 asignificanti.¹⁷

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 98.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 26.

¹⁷ Ivi, p. 23.

E ancora: «se il problema è quello di trovare una via d'uscita – una via d'uscita, e non la “libertà” – essa non consiste affatto nel fuggire, tutt'altro [...]; essa viene invece affermata come fuga da fermi, fuga in intensità»¹⁸. Ricercare una via d'uscita non significa allora cercare la libertà (tanto meno una libertà assoluta). Si pensi al finale de *Les quatre cents coups*: tracciare una via di fuga non è la fuga di Antoine in se stessa, che approda all'impossibilità della libertà assoluta, all'impraticabilità del mare, ma piuttosto quel «“fuggir via, con una capriola”»¹⁹, con cui Antoine passa sotto la rete del campo di gioco. O ancora, la corsa in se stessa. Quel piano-sequenza così fluido eppure maledettamente fisico che accompagna Doinel nello sforzo delle membra, stringendolo sempre accanto, spostandosi all'unisono con lui: più che un movimento o una corsa verso qualche posto, è una fuga (immobile) d'intensità, puro dispendio d'energia. Analogamente, alla ricerca dell'amore assoluto, della donna uscita direttamente dalle pagine di Balzac di *Baisers volés*, si contrappone la ricerca di Sabine in *L'amour en fuite*, di cui Antoine s'innamora assemblando i pezzi di una fotografia strappata da un uomo sconosciuto in una cabina telefonica. Non è in gioco l'assolutezza, o la libertà, ma semplicemente la ricerca di una via d'uscita lungo un tracciato di linee di fuga, i segni degli strappi nella foto di Sabine ricomposta, con lo scotch trasparente, da Antoine stesso. L'ultimo episodio del ciclo Doinel si rivela, così, la disperata ricerca di una via d'uscita dalla riterritorializzazioni compiute proprio da Antoine. Il divorzio, le numerose avventure, la libertà in amore, l'appartamento singolo, il proprio romanzo ormai nelle librerie: tutto ciò va anche bene, ma non è ancora quella via di fuga che Antoine desidera. Emblematica è la sequenza centrale del film: Antoine accompagna il figlio alla stazione, sul treno alle sue spalle, in partenza, scorge Colette, proprio lei, quella dell'*amore a vent'anni*. Antoine vorrebbe salire, ma il treno è già in movimento. Egli, però, finalmente si crede un uomo libero (e, come tale, capace di agire), supera la propria indecisione, oltre che l'inseparabile goffaggine, e salta sul treno in corsa, spingendosi fino ad invitare Colette a pranzo nel vagone ristorante (quale libertà, quale intraprendenza, quale audacia!). Ma dopo una lunga chiacchierata con lei, ne rimane insoddisfatto. Non è su un treno in corsa, non lungo quei binari, la via di fuga che cercava. Occorre arrestare il treno,

¹⁸ Ivi, p. 24.

¹⁹ Ivi, p. 23.

tirare il freno d'emergenza, saltar giù nel buio della notte. Eccola, l'uscita di sicurezza. Doinel finalmente ritorna a "fare una capriola e fuggir via", a seguire il desiderio nelle sue deterritorializzazioni. Che il trovare una via d'uscita non consista, poi, in una fuga *tout court*, lo dimostra il fatto che Antoine ritorni da Sabine. Ma vi ritorna lungo i tracciati degli strappi, lungo i bordi delle parti (oggetti parziali) che compongono il ritratto di lei, lungo le strisce di scotch trasparente (flussi desideranti) che lo tengono – precariamente – insieme, lungo le intensità del desiderio. Vi ritorna tramite un movimento di deterritorializzazione, non attraverso l'ennesimo tentativo di riterritorializzazione.

Ciò che fa problema, tuttavia, è la costruzione di una relazione deterritorializzata. «La felicità si racconta male, perché non ha parole. Ma si consuma in fretta, e nessuno se ne accorge...», recitava il commento in *Jules et Jim*. Ovvero, il desiderio non si può rappresentare, lo si può solo produrre, lo si può solo seguire lungo il divenire delle sue intensità, ma come capire quando, lentamente, impercettibilmente, si trasforma in sottomissione? Come distinguere la soglia che fa, di una deterritorializzazione, una nuova riterritorializzazione? È possibile evitarlo? E come? «L'amore è il contrario della prigione», dice Antoine ne *L'amour en fuite*, ma tante, troppe volte finisce per trasformarsi proprio nel suo contrario. «L'esperienza ripetuta e effettivamente amara già da gran tempo gli aveva insegnato che ogni relazione, la quale all'inizio dà una varietà così piacevole alla vita e appare un'avventura facile e dolce [...], inevitabilmente si trasforma in un problema complicatissimo, sì che alla fine essa diventa gravosa»²⁰, scrive Čechov ne *La signora col cagnolino*. Non a caso Colette, leggendo il romanzo di Antoine, in cui egli racconta le proprie storie d'amore, lo rimprovera dicendogli: «sembra che per te il solo momento dell'incontro sia interessante, e che per te l'avventura della vita, non so, finisca non appena ci si mette insieme...». Come darle torto? Ma è pur vero (e non solo per difenderlo dalle accuse di Colette) che Antoine prova con tutto se stesso a riterritorializzarsi, nel disperato sforzo che occupa i tre episodi centrali del ciclo che porta il suo nome. E che ciò, infine, non sia possibile, è un dovuto atto d'amore di Truffaut al suo *alter ego*, oltre che un sollievo per lo spettatore.

L'inconscio come fornace: produzione artistica e macchine desideranti

²⁰ A. Čechov, "La signora col cagnolino" (1899), in Id., *Racconti e teatro*, tr. it. di G. Faccioli, G. Zamboni, Z. Zini, Sansoni Editore, Firenze 1966, pp. 1098-1099.

Diverso è il discorso, però, per l'ultimo (da non intendersi come definitivo) tra gli amori di Antoine. Il desiderio di Antoine per Sabine è da considerarsi, infatti, come parte di un movimento di deterritorializzazione piuttosto che di riterritorializzazione. In altre parole, finché lo scotch trasparente terrà insieme l'esplosione dei pezzi del viso di Sabine, il desiderio di Antoine si muoverà lungo la superficie di quella foto che istituisce, di fatto, il loro amore, non malgrado il suo essere residuale, ma proprio in virtù di tale parzializzazione. Truffaut individua così una possibilità, una *chance*, per quanto difficoltosa e complicata, per provare a non arrestare la fuga di Doinel. Ricorrendo ancora una volta alle parole di Čechov: «E pareva che sarebbe trascorso ancora poco tempo, e si sarebbe trovata una soluzione, e sarebbe cominciata una vita nuova, meravigliosa; ed erano convinti tutti e due che la fine era ancora lontana lontana e che il difficile, il più complicato, era appena cominciato»²¹.

Così la pensa anche un altro personaggio comparso in queste pagine, quel David Kepesh, professore di desiderio nel romanzo di Roth, le cui affinità con Doinel sembrano essere molteplici. Kepesh sente contrapporre la forza deterritorializzante del desiderio a quella che invece egli considera come “la propria volontà”. Verso la fine del romanzo, David ha finalmente trovato quell'equilibrio che, nella parte centrale del romanzo, aveva invece perduto, ha recuperato i rapporti col padre, è tornato a lavorare con passione, ma soprattutto è totalmente innamorato della sua giovane compagna Claire: «in tutto questo l'amante [Kepesh] si sente, come mai in precedenza, profondamente radicato nella propria vita – il suo vero sé al massimo della propria verità, ancorato da ogni sentimento alla sua vera casa! Eppure continua a immaginare di essere trascinato via da una forza altrettanto incontrovertibile della forza di gravità, e anche questa non è una menzogna!»²². Si tratta della forza deterritorializzante del desiderio, che in Kepesh riverbera con tutta la sua potenza traumatizzante, costringendoci, di fatto, a mettere in crisi quanto scritto finora. Semplice parlare di deterritorializzazione teorizzandola sulla pelle di Doinel, ma cosa comporta quando questa risulta forzata (si veda l'esperienza del riformatorio)? Quando si traduce in estrema solitudine (Antoine ne *L'amour à vingt ans*), in perdita di tutto ciò che si ama (ancora, *Domicile conjugal*)? Ma soprattutto, cosa significherebbe in quel *pendant* del cinema e della letteratura che è la vita?

²¹ Ivi, p. 1106.

²² P. Roth, *Il professore di desiderio*, cit., pp. 226-227.

Ciò che ci piace di Deleuze è che è spiazzante, che ci sorprende sempre nelle nostre roccaforti costringendoci ad uscire allo scoperto, a mettere in discussione noi stessi, innanzitutto in qualità di soggetti. Ma questo è anche l'aspetto terrificante di Deleuze, scioccante e brutalmente deterritorializzante: una volta letto Deleuze, non rimane più nulla. Resta solo la potenza affermativa del desiderio. Per provare a farla funzionare, è necessaria, dunque, una radicale rinuncia alla soggettività, all'individualità, a *se stessi*. Ed è proprio questo che affligge David Kepesh, l'incapacità di rinunciare a se stesso. Tanto che afferma di sentirsi derubato («il suo vero sé al massimo della propria verità») da parte di se stesso (dal sé che reprime, il proprio desiderio): «oh, è stupido! Idiota! Ingiusto! Essere derubato in questo modo di te! E di questa vita che amo e che ho appena cominciato a conoscere! E derubato da chi! Da me stesso, da chi se no!»²³. È quest'assurdo dualismo che va superato, Kepesh non dovrebbe sentirsi derubato *da* se stesso, quanto *di* se stesso. Solo sbarazzandosi della soggettività, l'affermazione positiva del desiderio cessa di spaventare, e non perché non produca più crepe, fratture, lacerazioni, ma perché non esiste più una totalità chiusa che rischiano di rompere. Ogni lacerante contraddizione, ogni profondissima frattura sarà semplicemente affermazione di una molteplicità positiva, arricchimento.

Mentre lasciamo Kepesh che fa l'amore con la propria compagna, senza però smettere di aspettarsi che qualcosa di terribile possa accadere al piano terra nella stanza del padre, dobbiamo quantomeno riconoscergli di aver compreso, almeno in parte, la natura produttiva del desiderio, che Deleuze e Guattari rivendicano a partire dal primo testo scritto a quattro mani, *L'anti-Edipo*²⁴, nel quale l'inconscio è qualificato – proprio in quanto produzione di desiderio, e non rappresentazione – come macchina desiderante. *Il professore di desiderio* s'intuisce essere, ad un certo punto della lettura, un romanzo scritto dallo stesso Kepesh che illustra (in origine limitatamente agli alunni del proprio corso) «la storia del desiderio del professore»²⁵. Il romanzo di Roth si fa quindi, per parafrasare Deleuze e Guattari, *macchina letteraria*. È questa forse la miglior terapia per sopportare gli urti delle deterritorializzazioni, gli sconvolgimenti del desiderio. Non sublimare il desiderio nell'arte, ma affermarlo tramite le macchine artistiche, macchine

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), tr. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 1975.

²⁵ P. Roth, *Il professore di desiderio*, cit., p. 165.

desideranti. Anche Doinel, ne *L'amour en fuite*, redige un romanzo, storia fenomenologica del proprio desiderio, e inizia a scriverlo proprio per cercare di trovare un equilibrio, per trovare una mediazione tra le spinte opposte del desiderio. Buona parte de *L'amour en fuite* è costituito infatti da flashback, falsi o autentici che siano, costruiti tramite sequenze registrate per tutti i film precedenti del ciclo Doinel (e non solo!), e montate a illustrazione del libro. Non solo: gli elementi di finzione del romanzo, che vuole essere autobiografico, ma che in fondo imprime alla storia di Antoine la deformazione del punto di vista di Antoine stesso, vengono riprodotti utilizzando scene girate per i film precedenti, che però, furono scartate. Lo spettatore si trova così di fronte a doppioni più o meno fedeli rispetto alle sequenze del film che ricorda, creando un particolare effetto di straniamento che meriterebbe un approfondimento maggiore. Basterà tuttavia, in queste pagine, rimandare agli echi anti-platonistici di una tale confusione tra originali, copie e brutte copie²⁶. Ciò che quindi sembra essere la trasposizione cinematografica di un *romanzo di formazione*²⁷ si traduce nella *formazione di un romanzo*, laddove gli spezzoni di film precedenti si fanno oggetti parziali coinvolti nel processo di formazione del romanzo di Antoine Doinel. Più che un film che si trasforma in un libro è allora un film che si trasforma nel processo di produzione di un libro (non è un caso che Antoine lavori in tipografia, laddove le macchine producono libri, e che a tali macchine, alle loro emissioni di flussi di carta, ai loro ingranaggi, siano dedicate numerose e accurate inquadrature, esattamente come per le macchine cinematografiche ne *La nuit américaine*). Oltre ad essere un procedimento stilistico del tutto innovativo ed originale, la sua importanza risiede nel carattere prettamente *sperimentale*, ovvero nel disvelamento della natura processuale dell'arte. Come negli adattamenti di Truffaut non vi sono libri che si tramutano in film, ma vi è la rivelazione di un processo d'*imbricamento* comune, così nel ciclo Doinel il film non si trasforma semplicemente in un libro, ma nella sua formazione: *produzione di produzione*, processualità propria della produzione artistica.

Il finale de *L'amour en fuite* alterna immagini del bacio tra Antoine e Sabine ad una sequenza de *Les quatre cents coups* nella quale Antoine bambino gira su una giostra inquadrato da una macchina da presa che, girando a sua volta, lo ritrae come fosse immobile. Ancora una volta, ecco ciò che Deleuze e Guattari chiamano «fuga da fermi,

²⁶ Cfr. a tal proposito G. Deleuze, "Simulacro e filosofia antica" (1967), in Id., *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2006², pp. 223-246.

²⁷ Cfr. C. Rozzoni, "L'educazione estetica", *Materiali d'estetica*, 16, 2010.

fuga in intensità»²⁸; così come nel piano-sequenza della fuga di Antoine verso il mare, la macchina da presa si sposta con lui, alla sua velocità, riprendendo non il movimento, quanto l'energia dispersa da questo (o dal movimento generato dalla giostra): una «fuga da fermi, fuga in intensità», che Truffaut fa sommesamente risuonare nel bacio tra Antoine e Sabine. Mentre Alain Souchon canta in sottofondo dell'*amore che fugge*, ci piace pensare, nell'*happy ending* della commedia dell'Edipo, che la fuga di Antoine non si sia arenata nella sabbia di una spiaggia oceanica, scoprendo la propria via di fuga, oltre il mare, i baci rubati, le pareti di casa e i binari di un treno, lungo gli strappi di una fotografia.

²⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 24.