

Stereotipie e modulazioni. Deleuze e la lotta dell'arte contro il cliché

Francesco Lesce

Università della Calabria, francescolesce@libero.it

Abstract

In a short essay dating back to 1990, published for the first time in *L'autre journal*, Deleuze re-elaborates Foucault's thesis on the transition from the 'disciplinary societies' to 'control societies'. The former, characterized by internment systems, are 'molds' [*moule*], that is 'distinct casts' [*moulanges distincts*]; the latter, on the other hand, appear similar to modulations: the control, writes Deleuze, is like a 'self-reforming cast' [*moulanges auto-déformant*]. Therefore we can understand the passage from discipline to the control as an internal transformation to the reproduction mechanisms by stereotypy and modulation of social behavior. In the first case, the serialization of the disciplined styles takes place through the application of rigid molds, thanks to which individuals are identified, divided, composed and normalized. In the second case the marking of power reveals its modular and deforming nature: control modulates and makes precarious the 'dividual' entities [*dividuels*], which endlessly divide by changing nature. On this background the struggle of art against the stereotypes (or clichés) domination regimes regains its relevance. The reference to two specific cases of painting and cinema will assume a decisive heuristic value, in order to evaluate the strategies the artistic language opposes to the fluid devices that regenerate, through stereotypes and modulations, the forms of vision and sensitivity.

Keywords: *Deleuze, Foucault, Control societies, Art, Cliché, Resistance.*

1. Premessa

Nel 1987, durante una conferenza alla *Femis* di Parigi, Deleuze definisce l'informazione come un insieme di parole d'ordine che si pone alla base del sistema del controllo (DELEUZE 2003: 19). Informare vuol dire trasmettere parole che si ritiene possano essere comprese. V'è di più: si presume che ciascuno creda nel significato delle parole che riceve, o perlomeno che si comporti come se credesse in ciò che gli è trasmesso. In un diverso contesto, dieci anni prima, Roland Barthes aveva distinto due rubriche della lingua: «l'autorità dell'asserzione e la gregarietà della ripetizione». Se da una parte la lingua è «immediatamente assertiva», dall'altra i suoi segni «esistono per quel tanto che sono riconosciuti, ossia per quel tanto che essi si ripetono». Il segno, perciò, è pedissequo e gregario: in esso «sonnacchia un mostro: lo stereotipo» (BARTHES 1981: 9).

Deleuze penserà l'opposto per l'arte: il suo potere consiste nel fare breccia nel cuore della lingua e dei suoi segni, così da destituire l'autorità delle asserzioni e la gregarietà delle ripetizioni. La lingua dell'arte genera sempre «un che di inatteso, di non conosciuto, di non-riconoscibile» (DELEUZE 1999b: 128): nulla che abbia a che vedere con la comunicazione. «Creare – si dirà – è sempre stato altro dal comunicare. L'importante sarà forse creare vuoti di non-comunicazione, degli interruttori, per sfuggire al controllo» (DELEUZE 2000b: 231). Da ciò si comprende che parlare di arte commerciale è un controsenso, poiché i segni trasmessi dall'atto artistico non sono fatti perché qualcuno vi creda o finga di crederci, ma, al contrario, servono a suscitare problemi e questioni che, ben lungi dal corrispondere all'attesa

di una risposta, finiscono per generare a loro volta «movimenti aberranti» dentro la lingua e in seno alle emozioni (LAPOUJADE 2014).

Decisiva, in questo caso, è la specificità dell'atto artistico evidenziata in ragione della sua affinità con l'atto di resistenza.

L'opera d'arte non ha niente a che fare con la comunicazione. L'opera d'arte non contiene letteralmente la minima informazione. C'è invece un'affinità fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza. Questo sì. Essa ha qualcosa a che fare con l'informazione e la comunicazione in quanto atto di resistenza (DELEUZE 2003: 22).

Si è considerato il fatto che Deleuze definisca la resistenza solamente in opposizione ad una forza che giunge dall'esterno. Sicché, quale che sia la referenza esteriore, nulla è detto sulla natura specifica dell'atto di resistenza: tanto più enigmatico resta, quindi, il suo rapporto con l'opera d'arte (AGAMBEN 2017: 29-52). Questa critica trova conferma nell'*Abécédaire*, ove Deleuze ritorna sul tema: l'opera d'arte libera la vita che l'uomo ha imprigionato (DELEUZE 2004). Una volta ancora quel che manca è un'autentica qualificazione dell'atto di resistenza, di conseguenza la sua definizione resta vincolata a ciò che è dato al di fuori dell'atto medesimo. La sola evidenza è che l'arte non abbia nulla da spartire con l'informazione, al cui principio modulatore l'atto creativo non cessa di sfuggire. Più interessante è forse notare che nei casi evocati da Deleuze la resistenza reagisce ad una *forza esterna*, ma solo in quanto tale forza vincola *dall'interno* il processo di creazione artistica. Come vedremo, si resiste allo stereotipo poiché già da sempre il suo germe si annida nel cuore della visione: tanto più urgente si rivela l'atto di resistenza in quanto la stereotipia è già furtivamente all'opera in seno all'atto creativo (arte banale, arte mediocre...).

Rivelativo, a tale riguardo, sarà qualche anno dopo il rimando deleuziano alla «vergogna» quale sentimento che sta alla base dell'arte e del suo impulso a resistere (DELEUZE-GUATTARI 1996: 100-103). Ad ispirare questo sentimento in Primo Levi furono il nazismo e i campi di sterminio. Vi sono tuttavia episodi quotidiani che, per quanto minuscoli, possono rianimare un tale sentimento, dal quale è possibile che scaturisca una reazione. In simili casi resistere vorrà dire insorgere contro una vita che si rigenera in un regime ove domina il cliché. Da questo punto di vista, la stessa vita, per affermarsi in quanto «potenza», deve costantemente reagire a ciò che ad essa preesiste quale insieme di automatismi psicomotori e visivi stereotipati. Vale dunque il medesimo per la creazione, da sempre catturata nelle proprie impossibilità: distruggere ciò che impedisce all'atto creativo di generare nuove possibilità visive, emotive, sonore, percettive.

La nostra ipotesi, al riguardo, è che la nozione deleuziana di cliché – inteso quale stereotipo infinitamente modulabile e dall'impronta invisibile – possa aiutarci, per contrasto, a chiarire la vera natura dell'atto artistico in quanto atto di resistenza. In breve: se l'atto dell'arte è reso possibile dalla dissoluzione del cliché è perché quest'ultimo costituisce il suo presupposto avverso. Ne consegue che sia proprio la lotta contro il cliché a definire le condizioni del divenire artistico.

2. Potere: dallo stampo distinto al calco autodeformante

Non è Deleuze ad aver inventato la via della resistenza nell'arte, è lui però che conferisce al problema uno statuto inedito. Ciò è ancor più vero quando si chiariscono le sue analisi sulle stereotipie disciplinari e sui dispositivi modulari di controllo.

Nel 1990 Deleuze ritorna sul punto di svolta che segna il transito da un modello all'altro. Del resto, Foucault aveva già esaminato le due formazioni di potere, tentando di evidenziare ciò le distingue.

Foucault è spesso considerato il teorico delle società disciplinari, nelle quali l'*internamento* è la tecnica principale (non solo l'ospedale e la prigione, ma la scuola, la fabbrica, la caserma). In realtà, egli è stato fra i primi a sostenere che le società disciplinari sono precisamente ciò da cui ci stiamo allontanando, che sono ciò che noi oramai non siamo più. Stiamo entrando in società di controllo che non funzionano più sul principio dell'*internamento*, bensì su quello del controllo continuo e della comunicazione istantanea. Burroughs ne ha già avviato l'analisi (DELEUZE 2000b: 230).

Nelle società disciplinari – che raggiungono il loro apogeo agli inizi del XX secolo – l'individuo è dunque catturato entro ambienti chiusi. Deleuze pensa questi spazi di reclusione come veri e propri «calchi distinti», i quali non cessano di rigenerare, a garanzia di un ordine dato, condotte stereotipate secondo un modello disciplinare. Il progetto ideale di questi ambienti chiusi e reclusivi si rende del tutto visibile nella fabbrica. Qui lo spazio è ripartito, il tempo è ordinato e le forze produttive sono composte in maniera tale che il loro risultato sia «superiore alla somma delle forze elementari» (DELEUZE 2000c: 234).

In *Sorvegliare e punire* Foucault aveva compreso il potere disciplinare quale nuovo diagramma che agisce per mezzo di una «visibilità generale». In tal senso, la prigione va pensata come un dispositivo ottico che agisce sui corpi, portando al visibile ciò che nel diritto penale era solo enunciabile in materia criminale. Se dunque il diritto penale si configura come regime di linguaggio che classifica, calcola le pene e traduce le infrazioni, da parte sua – dirà Deleuze – «la prigione concerne il visibile: non solo pretende di far vedere il crimine e il criminale, ma costituisce essa stessa una visibilità, è un regime di luce ancor prima di essere una figura di pietra» (DELEUZE 2002: 50). L'esercizio della disciplina, aveva suggerito Foucault, presuppone «un apparato in cui le tecniche che permettono di vedere inducono effetti di potere, e dove, in cambio, i mezzi di coercizione rendono chiaramente visibili coloro sui quali si applicano» (FOUCAULT 1976: 187). Questi osservatori dai quali si sorveglia la molteplicità umana, ove gli sguardi «devono vedere senza essere visti» (dispositivo panoptico), rappresentano per Foucault la manifestazione di «un'arte oscura della luce e del visibile», la quale trova il suo modello quasi ideale nel campo militare. «Nel campo perfetto, tutto il potere viene esercitato col solo gioco di una sorveglianza precisa, e ogni sguardo sarà una tessera nel funzionamento globale del potere» (*Ibidem*).

Gli anni Settanta segnano l'ingresso in un nuovo tipo di società. I sistemi sociali conoscono quindi una crisi generalizzata di tutti gli ambienti di internamento. Questo non implica in alcun modo il declino del potere disciplinare: i suoi meccanismi di sorveglianza continuano a marcare il campo sociale, adeguando le condotte sociali alle stereotipie elaborate mediante i sistemi reclusivi e le tecniche d'uso. Tuttavia il nuovo regime di dominazione che si afferma introduce delle trasformazioni rilevanti nella logica e nella prassi effettuale del potere. «Stiamo entrando – scrive Deleuze – in società di controllo che non funzionano più sul principio dell'*internamento*, bensì su quello del controllo continuo e della comunicazione istantanea» (DELEUZE 2000b: 230). Diversamente dalla disciplina, questo nuovo modello sociale si caratterizza per la sua logica delle «variazioni inseparabili».

[Queste] formano un sistema a geometria variabile il cui linguaggio è *numerico* (che non vuol dire necessariamente binario). Gli internamenti sono *stampi* [*moule*], dei calchi distinti [*moules distincts*], ma i controlli sono una *modulazione* [*modulation*], qualcosa come un calco autodeformante [*moulage auto-déformant*] che cambia continuamente, da un istante all'altro, o qualcosa come un setaccio [*tamis*] le cui maglie divergono da una zona all'altra (DELEUZE 2000c: 236).

A mutare in questa nuova logica dei sistemi di dominazione sono altresì le forme di individualizzazione. Le discipline si avvalgono di due poli: le firme per indicare l'individuo e i numeri o le matricole per collocare gli individui nell'ambito di una massa. Del resto, tra i due poli non v'è incompatibilità, dato che il potere disciplinare è non meno massificante che individualizzante. Tuttavia laddove le cifre marcano l'accesso al mondo dell'informazione, i soggetti cessano di essere individuali per divenire «dividuali» [*dividuels*]: frazioni infinitamente piegabili (né indivisibili, né divisibili), che si dividono o riuniscono cambiando natura. Nelle società di controllo permangono firme e numeri, l'essenziale è tuttavia la cifra, che diventa un lasciapassare, contrassegnando l'accesso all'informazione o il diniego. Ma è il denaro, secondo Deleuze, che esprime al meglio la distinzione fra le due società,

poiché la disciplina si è sempre rapportata a monete stampate [*monnaies moulées*] che racchiudevano l'oro come valore di riferimento, mentre il controllo rinvia a scambi fluttuanti [*échanges flottants*], a modulazioni [*modulations*] che come cifra fanno intervenire una percentuale di differenti monete (*Ivi*: 237-38).

Anche in questo caso le due società sono distinte sulla base del passaggio dalle stereotipie del potere ad un nuovo principio modulatore. È grazie a questo principio che il sistema d'impresa agisce sulle nuove forme d'individuazione. Tanto più significativo è il fatto che ora la formazione permanente concorre alla resa effettiva e funzionale del regime di controllo a variazione continua. Difatti ora la formazione si accompagna allo sviluppo delle attività produttive sino a divenirne parte integrante. L'uomo del controllo appare perciò instabile, «ondulatorio», come «messo in orbita, su un fascio continuo».

Deleuze evidenzia inoltre il nesso tra evoluzione tecnologica e capitalismo alla luce dei tipi di macchine corrispondenti ai sistemi di controllo (macchine informatiche e computer), le quali rimpiazzano le macchine energetiche che avevano allestito e alimentato le società disciplinari.

Non c'è evoluzione tecnologica senza che, nel più profondo, avvenga una mutazione del capitalismo. È una mutazione già molto nota che può riassumersi così: il capitalismo del XIX secolo è concentrazionario, orientato alla produzione, e di proprietà. Erige la fabbrica a luogo di internamento, dato che il capitalista è proprietario dei mezzi di produzione, ma anche, eventualmente, di altri ambiti concepiti per analogia (l'appartamento dell'operaio e della sua famiglia, la scuola). Quanto al mercato, la sua conquista avviene sia attraverso una settorializzazione, sia attraverso la colonizzazione, sia ricorrendo all'abbattimento dei costi di produzione. Ma, nella situazione attuale, il capitalismo non è più orientato alla produzione, che spesso relega nelle periferie del terzo mondo, persino nelle forme di produzione complesse come il tessile, il metallurgico e il petrolifero. È un capitalismo di iperproduzione. Non compra più materie prime né vende più prodotti finiti: compra prodotti finiti o assembla pezzi staccati. Vuole vendere servizi e vuole comprare azioni. Non è più un capitalismo per la produzione, ma per il prodotto, cioè per la vendita o per il mercato. Pertanto è essenzialmente dispersivo, e la fabbrica ha ceduto il posto all'impresa. La famiglia, la scuola, l'esercito, la fabbrica non sono più ambienti analogici distinti che convergono verso un proprietario, sia esso lo Stato o un potere privato, ma le figure cifrate, deformabili e trasformabili di una stessa impresa che ha solo dei gestori (*Ivi*: 238-39).

A questo punto Deleuze ricorda come anche l'arte abbia seguito il destino di abbandonare gli ambienti chiusi per «entrare nei circuiti aperti delle banche». Ma qui il filosofo non sviluppa l'argomento: tanto più egli è sa quanto intimo e complesso sia il legame fra l'arte e il controllo.

3. Pittura: come distruggere all'interno dell'immagine lo stereotipo nascente?

Nella prima metà degli anni Ottanta Deleuze elabora le sue tesi sul rapporto fra arte e potere, ritrovando i termini di una lotta contro il cliché prima nella pittura e poi nel cinema.

Nel primo caso, è l'incontro con l'opera di Francis Bacon a suggerire l'idea che il pittore non dipinga mai a partire da un'estensione vuota. Se così fosse egli si limiterebbe a riprodurre sulla tela un oggetto esterno, il quale fungerebbe da modello. Deleuze dimostra che non è così.

Il pittore ha molte cose nella testa, attorno a sé o nell'atelier. E tutto ciò che egli ha nella testa, o attorno a sé è già nella tela, più o meno virtualmente, più o meno attualmente, prima che il pittore cominci il suo lavoro. Tutto questo è presente sulla tela sotto forma di immagini, attuali o virtuali. Sicché il pittore non deve riempire una superficie bianca, semmai dovrebbe svuotare, sgomberare, ripulire. Non dipinge quindi per riprodurre sulla tela un oggetto che fungerebbe da modello, ma dipinge sopra delle immagini che vi sono già, per produrre una tela il cui funzionamento rovescerà i rapporti fra modello e copia (DELEUZE 2002: 157).

Vi sono dunque immagini virtuali che preesistono all'atto di dipingere e che si stagliano come dei calchi invisibili sulla superficie bianca. Esse agiscono come dei veri e propri calchi tipografici, per somiglianza e analogia, o come dei codici, per convenzione. Simili in questo a delle fotografie, tali immagini hanno la peculiarità di esprimere un modo di vedere e di esser viste a loro volta. Pertanto, non è errato sostenere che i cliché siano modi di vedere che *fanno* ciò che vedono: come la notizia fa l'avvenimento. Non si può fingere di ignorare l'esistenza di questi «dati figurativi» preliminari supponendo che la tela sia pura, nuda, bianca. D'altra parte, escludere l'esistenza di questi dati significherebbe compromettere la possibilità di accedere all'atto creativo, aggirando il problema che sta alla base dell'arte: la resistenza al cliché.

Siamo assediati da foto che sono illustrazioni, da giornali che sono narrazioni, da immagini-cinema, da immagini-tv. Esistono cliché sia psichici che fisici, percezioni già pronte, ricordi, fantasmi. Qui il pittore esperisce qualcosa di molto importante per il suo lavoro: un'intera categoria di cose, che può essere chiamata "cliché", occupa già la tela prima di iniziare. È drammatico (*Ibidem*).

Il dramma scaturisce dal voler reagire a immagini che assediano la visione e che, lungi dal favorire l'atto di creazione, finiscono per deteriorarlo. Il potenziale corrosivo del cliché va dunque dissolto se non si vuol confondere «una miserabile trovata per una creazione». Si può perfino sostenere che la qualità dell'atto artistico non sia nulla di diverso dall'esito cui giunge la lotta dell'artista contro gli stereotipi che oscurano la visione. Pertanto, il nulla cui l'atto artistico va incontro diventa il punto estremo – si direbbe catastrofico – dal quale transita la resistenza allo stereotipo. Deleuze non mancherà di ribadire il concetto durante una conversazione con H. Guibert, pubblicata su «Le Monde» il 3 dicembre 1981.

La tela non è una superficie bianca, ma interamente ingombra di cliché, anche se non li si vede. Il lavoro del pittore consiste nel distruggerli: il pittore deve passare attraverso un momento in cui non vede più nulla, attraverso uno sprofondamento delle coordinate visuali. È per questo che dico che la pittura incorpora una catastrofe, essa è anche la matrice del quadro (DELEUZE 1999a: 109)

L'atto artistico prenderà inizio da questa verità: che nulla mai si genera dal nulla, e che la rovina del cliché è matrice dell'opera. Era già evidente in Cézanne, che, insieme a Van Gogh, fu tra i primi a tradurre l'urgenza di annientare gli stereotipi visivi che precedono l'atto creativo. L'esito di questa eterna lotta doveva rivelarsi deludente per l'artista: «quando i suoi disegni erano convenzionalmente 'buoni', a Cézanne apparivano derisori, completamente difettosi, perché si trattava di cliché» (DELEUZE 2002: 158)¹. Da qui, secondo H. D. Lawrence, scaturiva anche l'aspetto comico dei suoi quadri, dal momento che la «violenza nei confronti dei cliché» li trasformava talvolta in una parodia: «voleva esprimere qualcosa, ma, *prima di farlo*, doveva combattere contro il cliché che era come un'idra, la cui ultima testa non riusciva mai a mozzare».

È un gran risultato quello di esser riuscito a far breccia nel cliché per una mela, o per una o due brocche. I giapponesi, osserva Deleuze, sapevano bene che un'intera vita è appena sufficiente per dipingere un solo filo d'erba. Si spiega così la severità dei grandi pittori nei confronti delle loro opere. Bacon non sarà meno severo di Cézanne, decidendo perfino di gettar via i quadri «non appena il nemico riappare» in un eccesso drammatico, o in un troppo di sensazionalismo. Secondo il suo gesto caratteristico, Bacon mirava invece a dipingere le forze, rendendo così in pittura la «sensazione» particolare da cui il corpo – non più in quanto rappresentato come oggetto – era affetto. Per far ciò occorreva distruggere la nascente figurazione, frutto del cliché, e far emerge in suo luogo la Figura. Giungere a questo traguardo avrebbe comportato un difficile lavoro sottrattivo – verso i cliché – e manipolativo – nei confronti del caso.

Si può cogliere una parte di tale difficoltà nel modo in cui l'artista prende le distanze dalla fotografia. Quest'ultima doveva apparire a Bacon «tanto più affascinante in quanto occupava già l'intero quadro prima che il pittore si mettesse al lavoro» (*Ivi*: 161). Ma Bacon non avrebbe mai ceduto all'idea, comune ad altri pittori moderni, di «esorcizzare il cliché» mediante trasformazioni pittoriche ispirate dalla foto, tantomeno di trasformare il cliché per uscire dalla foto. Il suo gesto doveva essere – dice Deleuze – di «vile abbandono» e, al contempo, di «rifiuto», poiché «è solo quando se ne esce, con un rifiuto, che il lavoro può cominciare» (*Ivi*, p. 162). Ma attenzione a confondere tale rifiuto con un salto nel vuoto, quasi fosse il segno di un abbandono del figurativo in favore dell'astratto. Il procedimento di Bacon è un altro e scaturisce dalla tensione generata tra il figurativo prepittorico (il cliché) e l'atto pittorico che esita nella presenza di una figura.

Vediamo allora i momenti di sviluppo di questa tensione, i quali scandiscono il processo creativo dell'opera.

In principio, lo si è visto, vi è l'insieme dei dati probabilistici visivi che precedono l'atto pittorico, insistendo su una tela bianca come suoi tratti invisibili e virtuali. Ben lungi dall'essere una superficie vuota, la tela bianca condensa l'ordine già da sempre innestato su di essa: ordine prepittorico che il dipingere intende demolire. Si tratta di capire come si consumi l'atto distruttivo. Deleuze ci ricorda che per Bacon l'atto pittorico è inaugurato dalla scelta di eseguire «segni liberi» manipolabili all'interno dell'immagine virtuale. Il segno libero – non rappresentativo, non illustrativo, non narrativo – è così manipolato al fine di distruggere in quell'immagine il momento d'insorgenza visiva del cliché – «la nascente figurazione» – e dare così una possibilità alla Figura che è l'inesplicabile, il non-comunicabile o, dirà Deleuze, «l'improbabile stesso». L'artista cerca in primo luogo d'impedire che un insieme di dati visivi, prepittorici, vadano ad integrarsi nell'atto pittorico. In tal senso, si può dire che ogni figura sia l'esito di una lotta vittoriosa in cui si è riusciti ad estrarre l'improbabile dall'insieme delle probabilità figurative. Decisivo, in questo processo, è lo *status* problematico dei segni liberi. Quando a Bacon viene chiesto se una persona qualunque sia in grado o meno di

¹ Qui Deleuze riporta parole di D. H. Lawrence, il quale scrisse pagine intense sul drammatico confronto di Cézanne con l'esperienza del cliché. Si veda LAWRENCE 1991: 99-106.

eseguire dei segni a caso, egli risponde affermativamente, aggiungendo che ciò può darsi solo idealmente. Ad esempio, una donna delle pulizie si mostrerebbe inabile nel manipolare quei segni in maniera da estrarne una figura appena riconoscibile. L'artista sa invece come manipolare i segni, ancorché nulla lo ponga al riparo dal rischio che i segni manuali eseguiti a caso non realizzino il loro potenziale nella direzione di una figura («i segni manuali possono benissimo non riuscire, rovinando irrimediabilmente il quadro»). Del resto, quale che sia l'abilità del pittore, se i segni e il loro essere manipolabili non risultassero davvero liberi – dunque «in potenza di» come «in potenza di non» – si darebbe garanzia di un massimo di probabilità, al pari del cliché. Pertanto, scrive Deleuze,

nei confronti dei cliché e nei confronti delle probabilità, Bacon terrà lo stesso atteggiamento: un vile abbandono quasi isterico, poiché fa di questo abbandono uno stratagemma, un tranello. I cliché e le probabilità sono sulla tela, la riempiono, devono riempirla prima che il lavoro del pittore cominci. Il vile abbandono consiste nel fatto che il pittore stesso deve entrare nella tela prima di cominciare. La tela è già piena a un punto tale che il pittore deve infilarci. Egli passa così nel cliché, nella probabilità. Ci passa appunto perché *sa ciò che vuole fare*. Ma ciò che lo salva è il fatto che *non sa come riuscirci*, non sa come fare ciò che vuole fare. Ci riuscirà uscendo dalla tela (*Ivi*: 164).

4. Cinema: dove finisce il cliché e dove inizia l'immagine?

Si può dire che anche nel cinema l'opera sia un *après-coup*, e che tutto un lavoro preparatorio è richiesto prima che una visione cinematografica si stagli sullo schermo? E se nella pittura occorre sfigurare immagini preesistenti, in cosa consiste invece la lotta cinematografica contro i cliché?²

La lezione di Deleuze all'*École nationale supérieure des métiers de l'image et du son*, da cui prende avvio il nostro saggio, si rivolgeva per l'appunto a giovani cineasti. In quel caso la domanda «che cos'è avere un'idea al cinema?» era posta nel più ampio orizzonte di una riflessione sul rapporto fra opera d'arte, comunicazione e resistenza. Negli stessi anni, in una lettera a Serge Daney, Deleuze osservava che «proprio dal cinema ha preso avvio la critica più radicale dell'informazione», per esempio con Godard e Syberberg, e che, al contrario, la televisione rappresenta «il nuovo pericolo di una morte del cinema», in quanto essa incarna la forma medesima «in cui i nuovi poteri di “controllo” diventano immediati e diretti» (DELEUZE 2000a: 104-105). Da qui sorge la domanda se il controllo non sia revocabile proprio inventando un'arte del controllo – «qualcosa come una nuova resistenza» – in cui si porta la lotta «al cuore del cinema», facendo in modo che il cinema l'assuma come suo problema specifico³. Qualcosa di analogo fece Burroughs per la letteratura. Ma, nel caso del

² Il riesame di alcuni aspetti della teoria deleuziana dell'immagine cinematografica è svolto, in questa sede, nel tentativo di chiarire il modo in cui l'immagine si mostra capace di minare la base fondamentale del dispositivo di riproduzione stereotipica delle immagini-mondo. Si tratta di una lettura prospettica, graduata sull'argomento cui il saggio è dedicato. Valgano comunque da riferimento generale gli studi dedicati al complesso rapporto di Deleuze col cinema. Si vedano, in particolare, DE GAETANO 1996; HEME DE LACOTTE 2001; KENNEDY 2002; MARRATI 2003.

³ A prescindere dai contenuti narrativi dell'immagine, il nesso, quantomai ambivalente, fra cinema e controllo emerge in riferimento al nodo strutturale che li accomuna quali dispositivi di *modulazione* che hanno abbandonato la rigidità dello *stampo*. Deleuze (1984: 40) definisce l'immagine-movimento del cinema come «modulazione dell'oggetto stesso», specificando il fatto che, in questo caso, si ritrovi l'analogico «in un senso che non ha più nulla a che vedere con la somiglianza e che designa la modulazione, come nelle cosiddette macchine analogiche». In quest'ottica, il simile e il digitale, la somiglianza e il codice hanno in comune di essere «stampi»: l'uno in forma sensibile, l'altro in forma intelligibile. Sull'argomento Deleuze rinvia a BARTHES 1966: 48:50. Su questa base egli invita inoltre a comprendere la concezione del modello in Bresson e il tipo o la tipicità in Ejzenštejn in opposizione «all'operazione dello stampo» (DELEUZE 1984: 40, nota 7).

cinema opporsi alla funzione televisiva di sorveglianza e controllo potrebbe comportare un transito verso nuovi «rapporti specifici con il video, l'elettronica, le immagini digitali». D'altra parte, Deleuze sperava che lo sviluppo della video-arte fosse in grado di mettere in pericolo la televisione e che a partire da qui una «nuova arte della Città-cervello», come lui amava definirla, potesse sviluppare i «nuovi circuiti cerebrali di un cinema del futuro» (*Ivi*: 106-107).

Queste analisi presuppongono l'idea che un passaggio fondamentale nella storia del cinema sia già avvenuto. Ad occasionarlo sono stati la guerra e le sue conseguenze, i cedimenti interni al sogno americano, la nuova coscienza delle minoranze, l'inflazione delle immagini – tanto nel mondo esterno che nella mente delle persone – l'influenza della nuova letteratura sul cinema, la crisi di Hollywood e degli antichi generi, ecc. L'insieme di questi episodi ha generato una «crisi dell'immagine-azione», quindi l'avvento di un nuovo tipo d'immagine emerso dalla paralisi dei legami che costituivano lo specifico dell'immagine-azione. Dominante, in quest'ultima, era la dimensione senso-motoria nella quale vi è un personaggio che reagisce ad una situazione. Nel tipo d'immagine che subentra troviamo invece situazioni ottiche e sonore pure, entro le quali i personaggi si trovano implicati oltre ogni possibile reazione: è l'immagine-tempo.

Una nuova specie d'immagine era già all'opera nel cinema americano del dopoguerra (Altman, Lumet, Scorcese, Cassavates). Deleuze ne distingue cinque caratteristiche fondamentali: 1) il rimando a situazioni dispersive; 2) la debolezza dei legami; 3) l'insorgere della passeggiata, dell'andare a zozzo e dell'andirivieni continuo che sostituiscono l'azione o la situazione sensorio-motrice; 4) la presa di coscienza dei cliché anonimi che circolano nel mondo esterno ma che penetrano in ciascuno configurando un suo mondo interno; 5) la denuncia del complotto in quanto organizzazione del potere (DELEUZE 1984: 235-239).

Deleuze scorge il limite di questo cinema nella sua inability a generare un progetto estetico e politico capace di edificare un'immagine positiva. Per esempio «parodiare il cliché», come accade in *Nashville* di Altman o in *Re per una notte* di Scorcese, non vuol dire ancora distruggerlo – e così «un cliché non tarda a rinascere dalle proprie ceneri» (*Ivi*: 239-240). Su tutto questo ha certamente pesato, secondo Deleuze, l'influenza che in un cinema nato senza tradizione ha esercitato l'eredità di un linguaggio basato sull'immagine-azione: il film psico-sociale, il giallo, il western, la commedia americana. Diverso fu invece il caso dell'Europa: la maggiore libertà espressiva di un paese la cui tradizione aveva conosciuto l'urto violento della guerra e la drammatica cesura storica da essa imposta. Fu in questa situazione che emerse il neorealismo italiano (Rossellini, De Sica, Fellini, ecc.), forgiando i cinque caratteri di cui si è dato cenno e maturando una speciale coscienza intuitiva della nuova immagine nascente.

Su un punto vale la pena insistere: il modo in cui il nuovo cinema distrugge i cliché, anziché limitarsi a trattarli per esorcizzarli o farne parodia. Quelli presentati occupano lo spazio esterno tanto quanto la testa e il cuore della gente. In *Paisà* emergono nell'incontro America-Italia; mentre in *Viaggio in Italia* Rossellini redige il catalogo dei tanti stereotipi della pura italianità vista dalla borghesia a passeggio. *Generale Della Rovere* sviluppa invece il cliché della fabbricazione di un eroe. Deleuze attribuisce a Fellini il merito particolare di aver «posto i suoi film sotto il segno della fabbricazione, del reperimento e della proliferazione dei cliché, esterni e interni» (*Ivi*: 241). Si rievoca il fotoromanzo dello *Sceicco bianco*, la foto-inchiesta di *Agenzia matrimoniale*, i night, i music-hall e il circo, insieme a tutti quei ritornelli «che consolano o tormentano». Il problema rimane quello di capire come il cinema può far violenza al cliché e superarlo in una nuova immagine. Il primo volume di Deleuze sul cinema, consacrato per l'appunto all'immagine-azione, doveva concludersi con la formula che in Godard esprime il problema:

se le immagini sono diventate dei cliché, tanto all'interno quanto all'esterno, in che modo sprigionare da tutti questi cliché un'Immagine, un'"immagine sola", un'immagine mentale autonoma? Dall'insieme dei cliché *deve* uscire un'immagine... Con quale politica e con quali conseguenze? Che cos'è un'immagine che non sia un cliché? Dove finisce il cliché e dove comincia l'immagine? (*Ivi*: 244).

Non deve meravigliare che *Cinema 2* – dedicato allo studio dell'immagine-tempo e del suo repertorio di segni – inizi con un riferimento al neorealismo italiano⁴, in cui i caratteri che definivano, a mo' di condizioni preliminari, la crisi dell'immagine-azione organizzano ora la nuova immagine. «Quest'ultima è costituita dalla situazione puramente ottica e sonora, che si sostituisce al venir meno di situazioni senso motorie» (DELEUZE 1985: 13). In questo caso, un riferimento essenziale è *Ossessione* di Visconti, giustamente considerato il film precursore del neorealismo, ove è significativo il fatto che in esso «oggetti» e «ambienti» comincino ad acquisire una realtà autonoma che li fa valere per se stessi e non quali aspetti di una realtà funzionale, qualificata dalle esigenze di situazioni che si prolungano direttamente in azioni e passioni. Sono pagine assai note, e non vale la pena ripercorrerne i dettagli: ad esempio i cenni essenziali che Deleuze fa ad Antonioni e Fellini, al modo in cui il loro cinema, malgrado le pur sostanziali differenze, stravolge la nozione generale di «situazione». Quel che più a noi interessa, in questa sede, è precisare le risposte che Deleuze individua in questo secondo volume alla domanda lasciata senza risposta nelle battute conclusive di *Cinema 1*: «questo era il problema sul quale si chiudeva il nostro precedente studio, strappare ai cliché un'immagine vera e propria» (*Ivi*: 32).

Ora, le situazioni quotidiane rivelano nella visione neorealista «una potente organizzazione della miseria e dell'oppressione», di fronte alla quale non mancano gli schemi senso-motori per riconoscerne i segni: per voltarci dall'altra parte rispetto ad essi, per rassegnarci quando sono orribili o farci coinvolgere quando riteniamo siano piacevoli. Questi schemi di natura affettiva sono propriamente dei cliché: immagini senso-motorie, o stereotipie della cosa quali emergono ogniqualevolta noi percepiamo di una cosa soltanto quel che abbiamo desiderio di percepire, in ragione di interessi economici, convinzioni ideologiche, esigenze psichiche.

Abitualmente percepiamo dunque soltanto cliché. Ma se i nostri schemi senso-motori si inceppano e si rompono, allora può apparire un altro tipo di immagine: un'immagine ottico-sonora pura, l'immagine intera e senza metafora, che fa sorgere la cosa in se stessa, letteralmente, nel proprio eccesso d'orrore o di bellezza, nel proprio carattere radicale e ingiustificabile, perché essa non deve più essere "giustificata", nel bene e nel male (*Ibidem*).

L'idea qui suggerita è che il cliché si dissolve non già quando l'immagine segue alla cosa rivestita da una metafora o avvolta nel giudizio (la fabbrica è *come* una prigione), bensì quando l'immagine medesima presenta la cosa al di là del bene e del male: senza condanne né giustificazioni di sorta (la fabbrica è letteralmente una prigione, non metaforicamente). In quest'ottica, la nuova immagine sembra rivendicare per sé uno statuto potenziale, rivelando le tendenze virtuali dell'immagine che il cliché non cessa di occultare nell'attualizzazione integrale di un'evidenza⁵. Si posso quindi riassume i due aspetti del problema.

⁴ Sul neorealismo italiano risulta di fondamentale importanza, anche per le critiche deleuziane che ne derivano, BAZIN 1973.

⁵ Si può dunque sostenere che nell'immagine coesistano due "ontologie" immanenti l'una all'altra, le quali si rivelano tuttavia inconciliabili. Da un lato, v'è l'inesauribile potenza di un tempo infinito che si conserva in ogni visione attualizzata, senza mai saturarsi. Dall'altro, v'è l'atto concluso di un tempo cronologico che declina la visione tutta al presente, rendendola virtualmente cieca di fronte all'immagine. In breve: l'immagine-evento contro l'immagine-cliché, la potenza del simulacro che ci obbliga a divenire «veggenti» contro la copia di un modello che ci rende virtualmente ciechi.

Da una parte l'immagine ricade continuamente allo stato di cliché: perché si inserisce in concatenazioni senso-motorie, perché organizza o induce essa stessa queste concatenazioni, perché non percepiamo mai tutto ciò che vi è nell'immagine, perché organizza e induce essa stessa queste concatenazioni, perché non percepiamo mai tutto ciò che vi è nell'immagine, perché essa è fatta per questo (affinché noi non ne percepiamo tutto, affinché il cliché ci nasconda l'immagine...). Civiltà dell'immagine? In realtà è una civiltà del cliché, in cui tutti i poteri sono interessati a nasconderci le immagini, non necessariamente a nasconderci la stessa cosa, ma a nasconderci qualcosa nell'immagine. Dall'altra, contemporaneamente, l'immagine tenta continuamente di bucare il cliché, di uscirne. Non si sa fino a dove può portare una vera e propria immagine: l'importanza di diventare visionario o veggente (*Ivi*: 32-33).

Osteggiare il cliché può voler dire diverse cose: ricostituire, come in un restauro, le parti dell'immagine perdute o nascoste, per ritrovare ciò che ad esse era stato levato affinché diventasse un fenomeno d'interesse. Altre volte, al contrario, si tratta di sfolire, eliminando il troppo che si era aggiunto «per farci credere che si vedeva tutto». Certo il difficile, avverte Deleuze, è sapere in che cosa anche un'immagine ottica e sonora si distingua da uno stereotipo visivo. Talvolta, infatti, queste immagini rischiano di rifluire nella stereotipia, ripresentando dei cliché; in altri casi, come si è visto, sono gli stessi artisti ad animare una battaglia debole il cui esito è la parodia. Ma per uscire dal cliché – lo si è detto – non è sufficiente parodiarlo. Bisogna – scrive Deleuze – «associare all'immagine ottico-sonora forze immense che non sono quelle di una coscienza puramente intellettuale, e nemmeno sociale, ma di una profonda intuizione vitale» (*Ivi*: 33).

L'intuizione vitale cui fa cenno Deleuze rimanda alla visione di un mondo di pura immanenza senza modello che è il filo rosso di tutta la sua opera. Si tratta di un mondo dove l'accesso al pensiero richiede la revoca dei modelli noologici classici (immagine del pensiero), il passaggio all'azione implica la trasfigurazione dei valori trascendenti (modello morale), l'istituzione dell'atto creativo genera la lotta contro le stereotipie (modulazioni del cliché). La sinteticità che qui s'impone non concede ulteriore spazio per chiarire il complesso intreccio di questi aspetti. Qui abbiamo inteso focalizzare l'attenzione su ciò che accomuna l'arte e il controllo, e che in pari tempo li distingue lungo linee che si dispiegano in opposte direzioni. Da un lato il principio modulatore del controllo, il quale non cessa di farci credere che si veda tutto, mentre in realtà non si vede che il cliché; dall'altro le modulazioni dell'arte – della sua immagine visionaria – che a questa insidiosa cecità si oppone.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2017), *Che cos'è l'atto di creazione?*, in ID., *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza, pp. 29-52.
- BARTHES, Roland (1966), *Elementi di semiologia*, trad. it. A. Bonomi, Torino, Einaudi.
- BARTHES, Roland (1981), *Lezione*. Lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi.
- BAZIN, André (1973), *Che cos'è il cinema?*, trad. it. A. Aprà, Milano, Garzanti.
- DE GAETANO, Roberto (1996), *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Roma, Bulzoni.
- DELEUZE, Gilles (1984), *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. it. J.-P. Manganaro, Milano, Ubulibri.

- DELEUZE, Gilles (1985), *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. L. Rampello, Milano, Ubulibri.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix (1996), *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. A. De Lorenzis, Torino, Einaudi.
- DELEUZE, Gilles (1999a), *La pittura infiamma la scrittura*, trad. it. di G. Morosato, in ID., *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*, U. Fadini [a cura di] Verona, Ombre Corte, pp. 107-113.
- DELEUZE, Gilles (1999b), *Il cervello è lo schermo*, trad. it. di G. Morosato, in ID., *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*, U. Fadini [a cura di] Verona, Ombre Corte, pp. 123-131.
- DELEUZE, Gilles (2000a), *Lettera a Serge Daney: ottimismo, pessimismo e viaggio*, in ID., *Pourparler*, trad. it. S. Verdicchio, Macerata, Quodlibet, pp. 95-110.
- DELEUZE, Gilles (2000b), *Controllo e divenire*, in ID., *Pourparler*, trad. it. S. Verdicchio, Macerata, Quodlibet, pp. 223-233.
- DELEUZE, Gilles (2000c), *Poscritto sulle società di controllo*, in ID., *Pourparler*, trad. it. S. Verdicchio, Macerata, Quodlibet, pp. 234-241.
- DELEUZE, Gilles (2002), *Foucault*, trad. it. P.A. Rovatti e F. Sossi, Napoli, Cronopio.
- DELEUZE, Gilles (2003), *Che cos'è l'atto di creazione?*, A. Moscati [a cura di], Napoli, Cronopio.
- DELEUZE, Gilles (2004), *R – comme Résistance*, dans *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, C. Parnet [a cura di] Paris, Editions Montparnasse.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. A. Tarchetti, Torino, Einaudi.
- HEME DE LA COTTE, Suzanne (2001), *Deleuze: philosophie et cinéma*, Paris, L'Harmattan.
- KENNEDY, Barbara M. (2002), *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh University Press.
- LAPOUJADE, David (2014), *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, Minuit.
- LAWRENCE, David Herbert (2011), *Scritti sull'arte*, G. Rasso [a cura di], Siracusa, Tema Celeste.
- MARRATI, Paola (2003), *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France.