

Alessandro Simoncini

**Bucare il cliché.
Immagine-tempo, "fede", immanenza
nell'analitica dell'immagine di Gilles Deleuze**

"Da una parte l'immagine ricade continuamente allo stato di cliché: perchè si inserisce in concatenazioni senso-motorie [...] Dall'altra, contemporaneamente, l'immagine tenta continuamente di bucare il cliché, di uscirne"

"Il fatto moderno è che noi non crediamo più in questo mondo [...] E' il legame fra uomo e mondo a essersi rotto; è questo legame quindi a dover diventare oggetto di credenza: l'impossibile che può essere restituito soltanto in una fede [...] La credenza [...] è sempre pronta a passare dalla parte dell'ateo".

Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'image-temps*, 1985

Questo breve testo, che si articola in due movimenti parzialmente - e volutamente - *ripetitivi*, si prefigge lo scopo di indagare alcuni aspetti dell'incontro della filosofia politica di Gilles Deleuze con il cinema. Più specificatamente quelli che hanno permesso al grande filosofo francese di articolare un' "ontologia dell'attualità" capace di gettare uno sguardo critico sulle potenti nervature mediatiche delle contemporanee società di controllo.

Il testo muove dai risultati rinvenuti in *Que parler de l'image audiovisuelle: un essai autour de Cinéma de Gilles Deleuze*, il bell'articolo dell'antropologo Tadashi Yanai dedicato ai due grandi libri sul cinema di Deleuze: *Cinéma 1: L'image-mouvement* e *Cinéma 2: L'image-temps*. Yanai non affronta Deleuze come un autore da commentare. Lo utilizza, piuttosto, come intercessore. Lo legge, cioè, allo stesso modo in cui Deleuze stesso leggeva Hume, Spinoza, Leibniz, Bergson, Nietzsche, Foucault.

L'obiettivo del saggio di Yanai - lo stesso che poi si prefigge il presente lavoro - non è quello di aggiungere l'ennesimo commento ai tantissimi che già hanno chiosato la filosofia-cinema di Deleuze. Si tratta invece di evidenziare i tratti attualissimi ed autonomi con cui, evocando una diversa nozione di "mondo", quella stessa filosofia può ancora aiutarci tanto a indagare la potenza di cattura dell'immagine-cliché quanto, forse, ad alludere a un diverso regime di visibilità, a nuove forme di vita possibili.

Primo movimento. Pseudo-mondo e cogito audiovisivo. Sull'immagine-azione nella società di controllo

Quello che Yanai pone è, per tanti versi, un problema ormai classico: esiste uno "pseudo-mondo" più potente del reale. Quel mondo viene incessantemente ri-prodotto dal complesso dispositivo di immagini audiovisive (fotografia, cinema, televisione, video, giochi video, immagini internet) che irreversibilmente rappresentano - ed incessantemente costituiscono - un tassello fondamentale della macchina che governa i pensieri e le azioni dei viventi nelle nostre società contemporanee. Yanai cerca la via di una risposta teorica non reattiva né scontata, nel tentativo di "andare oltre lo pseudo-mondo attraverso la stessa immagine audiovisiva"¹. E ciò grazie all'attivazione di alcuni concetti della filosofia deleuziana ispirati dalla serrata e complessa critica del platonismo che in *Logica del senso* (nel capitolo *Simulacro e filosofia antica*)² e in *Differenza e ripetizione* prende forma all'insegna del motto: "negare il primato di un originale sulla copia, di un modello sull'immagine. Glorificare il regno dei simulacri e dei riflessi"³.

Lo scopo di Yanai, con l'intercessione di Deleuze ma *oltre* Deleuze, è quello di procedere verso una teoria dell'immagine disgiunta dalle trappole semiotiche che la appiattiscono sul linguaggio e di elaborare alcuni tasselli di un'ontologia "che risponde alle condizioni della nostra vita di oggi, vita che è precisamente penetrata ovunque da immagini audiovisive"⁴. Immagini, appunto, che per il Deleuze nietzscheiano lettore di Platone non coincidono con la copia - simile al modello vero e proprio perciò da esso dipendente -, ma con i simulacri, che senza cercare una similitudine con la verità del modello, ovvero con l'"essenza", producono il medesimo effetto del modello stesso, un effetto di verità che nello spettatore genera il paradossale artificio di una "percezione naturale"⁵. Il soggetto è sempre in rapporto con immagini-simulacro dalla valenza ambivalente: possono oggettivarlo come *io* passivo soggiogato al regime di verità egemone, ma possono anche favorire processi di soggettivazione che ne attivano l'autonomia.

Yanai segnala correttamente l'influenza di Kant sulla teoria del cinema e sull'ontologia di Deleuze. Si tratta di un Kant del quale, grazie agli antikantiani Nietzsche e Bergson, il filosofo francese recupera, rilanciandolo, il calco dell'impresa critica: quella che conduce la riflessione filosofica moderna aldilà dell'antinomia platonica tra essenza (mondo vero) e apparenza (mondo dell'esperienza), mostrando che si conosce solo ciò che appare al soggetto (il fenomeno) in un determinato spazio-tempo rappresentabile da concetti; quella che libera il tempo da ogni cardine del movimento cosmologico o psicologico concependolo nella sua forma pura, come "affection de soi par soi"; quella che, privandolo di ogni traccia di trascendenza, determina il soggetto come un "io

¹ T. Yanai, *Que parler de l'image audiovisuelle: un essai autour de Cinéma de Gilles Deleuze*, in "Agora Journal of International Center for Regional Studies", (Tenri University, Nara, Japon), 1, 2003, p. 5.

² G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 223-247.

³ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968, p. 92.

⁴ T. Yanai, *Que parler de l'image audiovisuelle*, p. 8.

⁵ *Idem*, p. 20.

penso", risultante dalla dinamica delle affezioni che un' *io* attivo - nelle forme del tempo e quasi seguendo la formula di Rimbaud "io è un altro" - produce vivendo all'interno di un "me" passivo⁶.

Grazie all'insuperata lezione di Nietzsche (e al suo rilancio antikantiano del progetto critico kantiano), una volta acquisito che il soggetto moderno si trova costantemente confrontato con un mondo in cui tutto è da riportare alla potenza ambivalente dei simulacri, il compito più delicato per contribuire ad approntare una valida ontologia dell'attualità sarà quello di scoprire "come nella realtà *funzionino* queste immagini audiovisive che sono, in se stesse, dei simulacri"⁷. Yanai propone di chiamare "*cogito* audiovisivo" il soggetto che esperisce le immagini (in *Cinéma*, Deleuze lo definiva "*cogito* propriamente cinematografico"). Si tratta di un "io" attivo - appunto interno ad un "me" passivo - che percepisce e pensa nel confronto permanente con la potenza dell'immagine audiovisiva, prodotta dalla telecamera e dal montaggio, capace di produrre effetti sul "me" passivo e in questo modo di sintetizzare, "nel tempo proprio dell'immagine", l'esistenza stessa dopo averla differenziata, raddoppiata, trasformata⁸. Come ben sapeva il Bergson di *Matière et mémoire*, il soggetto audiovisivo non reagisce meccanicamente alle immagini. Al contrario, con queste egli attiva quello che Deleuze chiama un "legame senso-motorio" scandito in tre fasi: *percezione* (la selezione degli stimoli a cui reagire), *affezione* (il passaggio dalla percezione all'azione), *azione*. A queste fasi corrisponderanno i tre tipi di immagine che funzionano da sempre come "materia prima" del discorso audiovisivo: "immagine percezione", "immagine affezione", "immagine azione". Nel cinema queste tre modalità dell'immagine vengono esemplificate dal piano d'insieme, dal primo piano e dal piano americano.

Per affrontare il problema principale, quello del rapporto tra il corpo dello spettatore e lo schema senso-motorio che lo oggettiva come tale, occorre ripercorrere la descrizione deleuziana dell'immagine-azione e dell'immagine-affezione: la prima dà forma alla narrazione tipica del cinema americano, quella che domina la maggior parte delle produzioni cinematografiche e televisive da Griffith ai giorni nostri. Si tratta di una narrazione definita dal problema di come reagire di fronte a una data situazione. È quindi una narrazione pervasa da duelli e montaggi alternati e composta perlopiù dal gioco di azione e reazione, stimolo e risposta, coercizione e resistenza. La seconda - l'immagine-affezione - è risultata storicamente perdente. Infatti, anche se indubbiamente esiste un cinema interamente centrato su questo tipo di immagine - e quindi sul soggetto del tempo e del pensiero, del cervello e della memoria (di cui Dreyer e Bergman sono i grandi maestri) -, essa viene anche, e forse per lo più, impiegata come un tassello indispensabile del cinema in cui domina l'immagine-azione. Questo asserve di fatto l'immagine-affezione che, pur sviluppandosi in uno spazio virtuale differente da quello reale e rappresentando la parte più misteriosa del legame senso-motorio, è ciò che sta

⁶ *Idem*, p. 13. Su questo punto, cfr. G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Milano, Mimesis, 2004.

⁷ T. Yanai, *Que parler de l'image audiovisuelle*, p. 20.

⁸ *Idem*, p. 23.

alla base delle azioni dei personaggi (come si evince facilmente dal primo piano di un volto, vero e proprio “schermo per esprimere l’affezione”)⁹.

L’egemonia dell’immagine-azione e del tipo di narrazione ad essa correlata sul complesso delle immagini audiovisive che circolano nel tempo presente è evidente non solo nel cinema hollywoodiano ma anche, e soprattutto, nelle produzioni televisive, come i giochi a quiz, il varietà, i talk-show, i reality-show i telegiornali, lo sport, le *fictions*... È quell’egemonia a generare e a riprodurre senza posa lo “pseudo-mondo” in cui il corpo dello spettatore giunge prima alla percezione, poi all’affezione e all’azione. Obiettivi, questi, raggiunti tramite il *medium* dello spettacolo, degli effetti visivi e, non di rado, degli effetti speciali.

La narrazione dominata dall’immagine-azione permette allo spettatore di percepire una descrizione oggettiva e piana di un reale ridotto alla somma di azioni (al cinema: sequenze) concatenate secondo un semplice legame causale. Secondo le finalità della produzione, l’efficacia di un simile concatenamento di immagini-azione, immagini-percezione, immagini-affezione – sotto la chiara egemonia delle prime – punterà a massimizzare gli effetti capaci di mantenere l’attenzione dello spettatore, ormai imbrigliata da schemi senso-motori che le sono esterni ed equivalgono a *clichés*. Alla “comprensione” rapida della narrazione si aggiunge la necessaria assenza di pause e meditazione, per scongiurare la capacità che queste ultime hanno di condurre il soggetto ad una ricezione *lenta*, libera e autonoma delle immagini: la conquista dello spettatore – non solo al cinema, ma anche nella concorrenza tra canali televisivi – avviene secondo una logica per cui esso deve “digerire intellettualmente, come concatenamenti di *clichés* di azione [...], sequenze che si dispiegano una dopo l’altra a grande velocità”¹⁰.

È quanto appare esemplarmente con la televisione, vera e propria “tecnica immediatamente socializzata”¹¹. Una volta abbandonate le potenzialità creative e la possibilità feconda di entrare in rapporto con le nuove funzioni espressive, estetiche e noetiche sperimentate dal grande cinema del secondo dopoguerra – quello dell’ “immagine-tempo”, di Rossellini, degli Straub e di Resnais, tra gli altri – la televisione inserisce *dentro* l’immagine l’ “occhio vuoto” di uno “spettatore controllato”¹². Il soggetto viene così quasi professionalmente formato ad ammirare la tecnica e a rinunciare ad ogni avventura della percezione. Domina l’immagine-azione, quel peculiare tipo di immagine che perde sistematicamente il presente, il passato e il futuro privilegiando un tempo che cola, o – per dirla con Benjamin – un tempo uniforme, “omogeneo e vuoto”¹³. È in questo senso che, per Deleuze, la televisione è divenuta “la forma sotto la quale i nuovi poteri di «controllo» diventano immediati e diretti”, quella in cui lo schermo non è più “una porta finestra” dietro la quale scorgere il *possibile*, né un “quadro-piano” nel quale percepire del *nuovo*, ma

⁹ *Idem*, p. 29.

¹⁰ *Idem*, p. 34.

¹¹ G. Deleuze, *Lettre à Serge Daney. Optimisme, pessimisme et voyage*, in *Pourparlers*, Paris, Les éditions de minuit, 1990, p. 105.

¹² *Idem*, p. 102.

¹³ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 45.

solo “una tavola d’informazione sulla quale le immagini scivolano come dei «dati»”¹⁴.

Ogni “funzione supplementare”, ogni atto di creazione, è escluso da concatenamenti di immagini-azione nei quali è “il mondo che fa il *proprio* cinema direttamente controllato e immediatamente trattato dalla televisione”¹⁵. La televisione è “il fare cinema del mondo intero”, nel senso che – per il filosofo francese – la nostra percezione di tutto il reale è sempre più mediata da telecamere televisive che danno l’impressione di disporre di un controllo spazio-temporale completo dell’intero globo, rappresentando mediante schemi senso-motori quella che diviene per i più la verità del mondo¹⁶. In questo senso la televisione assolve tecnicamente la sua grande funzione di produzione di soggettività nella società di controllo, riproducendo lo pseudo-mondo audiovisivo – un “mondo vero” funzionale al sistema economico e politico dominante – attraverso la messa in circolazione di immagini-*clichés*, che sono in realtà *copie* dell’*idea* originale di chi le ha prodotte con la propria visione del mondo e per i propri fini. Al contempo – grazie all’egemonia della narrazione per immagini-azione – la televisione dà forma ad una “civiltà del cliché in cui tutti i poteri hanno interesse a nasconderci le immagini, non necessariamente a nasconderci la cosa stessa, ma a occultarci qualche cosa nell’immagine”¹⁷. D’altra parte però, per Deleuze, non tutte le immagini circolanti vivono imbrigliate nel “parco audiovisivo di attrazioni dell’immagine-azione” che tiene in forma lo pseudomondo¹⁸: l’immagine-tempo, atto di creazione e di resistenza al contempo, “tenta infatti continuamente di bucare i *clichés*, di uscirne”¹⁹.

Simulacro, immanenza, interruzione. Sull’immagine-tempo nella società di controllo

L’immagine-azione, che – ricordiamolo – incarna l’immagine audiovisiva dominante, è ancora una *copia* della narrazione della struttura e in ciò non si libera della coppia metafisica essenza-apparenza. L’immagine-azione è libera dal tempo cosmologico, in quanto effetto del montaggio, ma è dominata dalla temporalità cronologica della narrazione; produce un’impressione di libertà nel “cogito audiovisivo”, ma in realtà lo cattura in uno pseudomondo in virtù della potenza dell’idea trascendentale della narrazione che si imprime sul soggetto assoggettandolo. Al contrario l’immagine-tempo, quella grazie a cui il soggetto viene svincolato dal dominio trascendentale di un tempo e di un’idea date (e che per Deleuze segna la svolta dal cinema classico al cinema moderno, negli anni ’40 e ’50), è un *simulacro* radicato nella pura immanenza, sganciato cioè da ogni modello *vero* e da ogni trascendenza. Dotate di una temporalità autonoma – il loro tempo è shakespearianamente fuori dai cardini –, le immagini-tempo

¹⁴ G. Deleuze, *Lettre à Serge Daney*, p. 107-108.

¹⁵ *Idem*, p. 108.

¹⁶ *Idem*, p. 110.

¹⁷ G. Deleuze, *Cinema 2. L’immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 32.

¹⁸ T. Yanai, *Que parler de l’image audiovisuelle*, cit., p. 37.

¹⁹ G. Deleuze, *Cinema 2. L’immagine-tempo*, cit., p. 33.

“tendono a sfuggire alla struttura cronologica della narrazione” e danno luogo ad un cinema in cui “le immagini chiave non si collegano facilmente alle azioni”²⁰. È, questo, un cinema capace di creare affezioni radicalmente nuove nello spettatore. Come paradigmaticamente accade in *Banshun* di Ozu, un film la cui chiave di volta non risiede tanto nella struttura della storia quanto nella intensità temporale delle immagini-chiave; o in *Stromboli, terra di Dio* di Rossellini, che - apparentemente fondato su immagini-azione - valorizza in realtà tanto le singole immagini-tempo quanto le affezioni che da esse provengono.

L'apporto più significativo che l'immagine-tempo fornisce al cinema consiste nella creazione di un' "interruzione del concatenamento sensorio-motorio" percezione-afezione-azione. Grazie alla rottura dello schema sensorio-motorio, lo spettatore è obbligato ad uscire dal flusso omogeneo e vuoto dell'immagine-azione, a divenire a modo suo *visionario* - come nel rimbaudiano "je est un autre" - e a ricomporre autonomamente la complessità delle sequenze con un'osservazione di secondo grado. Dapprima vuoto nell'esperienza dell'immagine-azione, il suo occhio sperimenta ora un'angoscia vitale che può aprire alla libertà nella misura in cui l'io passivo dello spettatore entra in uno spazio di percezione e di affezione pura. Uno spazio capace di condurlo ad una nuova soggettivazione, grazie ad un vertiginoso sondaggio negli abissi della propria e dell'altrui realtà. In altri termini, l'immagine-tempo rende realizzabile un'esperienza del *nuovo* e del *possibile*, vissuta tanto dentro il sé dello spettatore quanto nelle immagini sottratte allo pseudomondo audiovisivo che precedentemente ne catturavano la soggettività, siano esse quelle della grande storia o quelle della realtà quotidiana.

A tutto ciò è connesso il grande tema deleuziano della (in)-compossibilità dei mondi. L'immagine-tempo rende possibile la sospensione dello pseudomondo che come si è visto - grazie al concatenamento delle immagini-azione intese quali copie del mondo vero - si presenta come l'unico dei mondi possibili, quasi sempre il migliore e comunque quello sempre necessario. Così facendo, ed in virtù del montaggio di immagini-simulacro prive ormai di ogni rapporto con il modello e con la *necessità*, l'immagine-tempo permette di mostrare un mondo in cui convivono *molteplici mondi* apparentemente impossibili. Il cinema-tempo, anche tecnicamente innovativo - come dimostrano l'uso del *travelling* visionario in Resnais, il piano-sequenza con profondità di campo in Welles, quello senza profondità in Dreyer, l'autonomia dell'immagine sonora -, afferma come tali proprio le contraddizioni e le dissonanze che emergono dall'incontro-scontro di simili mondi. Restituisce infatti allo spettatore un pluriverso conflittuale capace di condurlo tanto ad una nuova, non più astratta visione del mondo, quanto ad una mutata relazione tra il proprio sé e i mille, striati spazi di immanenza che compongono i suoi mondi, altrimenti *ridotti ad uno* dalla semplificante narrazione sensorio-motoria dell'immagine-azione.

Sono tre le modalità di approcciare l'immagine-tempo che nel cinema moderno esprimono concretamente, per Deleuze, la coesistenza dei mondi

²⁰ T. Yanai, *Que parler de l'image audiovisuelle*, cit., p. 39.

impossibili. Un primo gruppo di film ancora legati a una struttura relativamente lineare analizzati dal grande filosofo francese è quello in cui l'immagine-tempo afferra il "divenire", mostrando il passaggio di tempo in cui un personaggio si fa altro da sé. L'immagine-tempo del divenire del soggetto si ritrova ad esempio all'opera in tanti personaggi di Rossellini, di Ozu o nei documentari di Pierre Perrault. Altri "grandi film", come diceva Deleuze, sono *Citizen Kane* di Orson Welles - letteralmente "una ricerca esaustiva dei mondi impossibili intorno alla vita di Kane a partire da una interruzione definitiva del legame senso-motorio: la sua morte"²¹ - o *Hiroshima mon amour* di Resnais. Qui Hiroshima e Nevers, l'atomica e la guerra europea, come il passato dell'architetto giapponese, quello del soldato tedesco e quello della donna francese, convivono come mondi impossibili. Il tempo e lo spazio vengono così virtualizzati e mostrano la possibile convivenza di più modi (e mondi) dissonanti della memoria. Una terza modalità filmica produce "cristalli di tempo", descrivendo il modo in cui i personaggi vivono i loro "ritornelli" nello spazio delle azioni, delle percezioni o delle affezioni. I ritornelli (melodie, ideali religiosi o etici, regole, immagini, suoni ...) corrispondono, per Deleuze, ai ricorrenti tasselli essenziali dell'esistenza di ciascuno: quelli che prendono forma inavvertitamente tra un concatenamento senso-motorio e l'altro e che, con potente dinamismo, traghettano i soggetti oltre le crisi e le deterritorializzazioni esistenziali imposte dagli eventi o ingaggiate *motu proprio*. Grazie ai ritornelli, i soggetti possono oltrepassare il loro mondo necessario ormai deperito e dirigersi verso nuovi territori di vita, sperimentando inedite riterritorializzazioni. Tramite il cristallo di tempo, un tipo di immagine-tempo presente ad esempio in *Le déjeuner sur l'herbe* di Renoir o in *Morte a Venezia* e *Senso* di Visconti, lo spettatore viene a contatto tanto con la tematica dell'altrui e della propria deterritorializzazione quanto con l'esistenza della necessaria, conseguente riterritorializzazione esistenziale.

Le riflessioni deleuziane sull'immagine-tempo rivestono una chiara portata ontologica e politica. Gettano infatti uno sguardo illuminante sulla questione del dominio dello pseudomondo audiovisivo contemporaneo sul soggetto e sul suo sguardo. E lo fanno restituendo un'analisi dell'immagine capace di comprendere sia il modo in cui le immagini audiovisive agiscono concretamente sul corpo e sulla mente dello spettatore, sia quello con cui l'esperienza audiovisiva - che corrisponde all' "insieme delle affezioni causate nel corpo dello spettatore tramite le immagini apparse sullo schermo" - plasma l'esperienza quotidiana della percezione²². Il soggetto organizza il proprio territorio esistenziale, il proprio "spazio virtuale di affezione", anche - e forse soprattutto - attraverso sistemi di immagini e segni debitamente vagliati²³. La narrazione audiovisiva fondata sull'immagine-azione, in cui i segni da estrarre e conservare in memoria sono già preliminarmente predisposti, si connota a tal proposito come una sorta di *parco d'attrazione* in cui il soggetto è oggettivato come uno spettatore passivo il cui unico compito è quello di immergersi nella narrazione, identificarsi con i personaggi e lasciarsi conquistare dagli schemi

²¹ *Idem*, p. 47-48.

²² *Idem*, p. 56.

²³ *Ibidem*.

senso-motori. Non è il soggetto dunque a gestire il proprio territorio emozional-esistenziale estraendo dall'immagine i segni che danno forma alla sua soggettività, ma sono i *clichés* dell'immagine-azione - un principio esterno che propone un mondo necessario, spacciato per copia del presunto mondo vero - a determinare il complesso di affezioni e percezioni di un io passivo che esiste in primo luogo come oggettivazione funzionale al sistema mediatico.

Politiche dell'immagine

Solo grazie all'immagine-tempo, che interrompe il legame senso-motorio, lo spettatore estrae segni dall'immagine stessa, riannettendo ad essa tutto il *possibile* che l'immagine-azione gli precludeva. Viene così introdotto in un pluriverso segnato dalla convivenza di una pluralità di mondi (in)-compossibili ed attiva un processo di soggettivazione che può aiutarlo ad uscire dal territorio dello pseudomondo audiovisivo e ad inventarne uno nuovo: un mondo-ambiente, sottratto ad ogni sovradeterminazione trascendentale; un mondo in cui poter riflettere sulle condizioni della propria esistenza e magari - per dirla con Foucault - "rifiutare quello che siamo", cioè "quel tipo di individualità che ci è stato imposto per secoli" dalla razionalità individualizzante e totalizzante del potere moderno²⁴. Una *ratio*, questa, che oggi viene continuamente riprodotta a mezzo pratiche anche, e forse soprattutto, dall'esercizio del potere delle immagini audiovisive.

In altri termini, l'immagine-tempo - debitrice in ciò allo straniamento brechtiano e alla "fabulazione" bergsoniana - può condurre il soggetto ad un processo di deterritorializzazione. Grazie al superamento dei limiti del proprio sguardo vuoto - uno sguardo subalterno allo pseudomondo mediatico -, la deterritorializzazione potrà consentirgli di costituire un nuovo territorio avverso alla necessità del mondo unico e astratto. Copia o modello che sia, quel mondo necessario è tenuto costantemente in forma dagli schemi senso-motori dell'immagine-azione. L'immagine-tempo apre la via all'invenzione di un mondo più denso proprio perchè emancipato dal vero e segnato dalla compresenza della pluralità dei simulacri, dalla loro conflittuale ed ambivalente "potenza del falso", capace - quest'ultima - di ricostituire nell'immanenza la ricchezza e la molteplicità del reale²⁵. Non è un caso che, per Deleuze, nel cinema-tempo degli anni '40-'50, l'immagine-tempo abbia storicamente funzionato come un atto di resistenza contro il sistema unico di verità approntato dai sistemi totalitari. Sistemi che rispondevano ai canoni dello "spettacolo concentrato" di cui ha parlato Guy Debord.

E' quindi chiara la valenza politica dell'immagine-tempo. E chiara è la sua capacità creativa di sottrarre lo sguardo dei viventi alla "verità del sistema politico, economico e morale dominante"²⁶. L'immagine-tempo restituisce al soggetto la sua capacità fabulatrice, che è poi la stessa potenza di divenire altro

²⁴ M. Foucault, *Perché studiare il potere? La questione del soggetto*, in H. L. Dreyfus, P. Rabinow, *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989, p. 244.

²⁵ Cfr. G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 143-154.

²⁶ T. Yanai, *Que parler de l'image audiovisuelle*, cit., p. 62.

dall'io passivo oggettivato dai *clichés* dell'immagine-azione. E gli riconsegna "un mondo multiplo pieno di impossibilità, che l'intelligenza è incapace di dominare"²⁷. Credere al possibile, all'impensato del mondo, equivale allora a credere a *questo* mondo, nel tentativo di pensarlo come abitato dall'immanenza radicale, sottraendo l'atto stesso della credenza ad ogni umiliante trascendenza: è forse questo il programma possibile di ogni atto di creazione artistica audiovisiva che - grazie all'uso dell'immagine-tempo - voglia combattere una società di controllo in grado di imporci anche "come vedere la realtà, come sentirla, come pensarla"²⁸. Occorre credere al mondo - sembra suggerire Deleuze - proprio sondando l'impensato del mondo, il suo *nuovo* e le possibilità che giacciono inascoltate nelle sue stesse pieghe. Occorre crederci costruendo le condizioni di possibilità di una inedita conoscenza di *questo* stesso mondo. Una conoscenza che, spinozianamente, non potrà che partire dal corpo, dal territorio in cui esso vive e dalle affezioni che riceve, dalle nozioni comuni che lo invadono e dalle immagini che contribuiscono a produrlo come corpo oggetto o come corpo-soggetto.

Ma un simile programma - va da sé - deve essere applicato nell'impervio tempo della grande trasformazione telematico-satellitare dell'immagine audiovisiva, che - come hanno mostrato Pierre Bourdieu e Ignacio Ramonet, tra gli altri - non ha affatto diminuito la presenza e la potenza dello pseudomondo audiovisivo; piuttosto l'ha accresciuta²⁹. A dimostrarlo sta il fatto che, grazie alla tecnologia satellitare e all'informatizzazione del mondo, la televisione si è imposta globalmente anche sulla stampa giungendo fino "a occupare il luogo principale nella «fabbricazione» e della distribuzione delle attualità", fornendo così una nuova vitalità al motto deleuziano secondo cui con la televisione - e da qualche decennio con internet - "è il mondo stesso che si è messo a fare «del» cinema, un cinema qualunque" e - si deve aggiungere - un'informazione qualunque³⁰. Il punto di maggior rilievo, tuttavia, è che lo pseudomondo audiovisivo e informatico attuale "funziona in accordo con il meccanismo politico-economico mondiale"³¹. Proprio per questo esso è oggi una posta in gioco generatrice di dure lotte intracapitalistiche tra monopoli del settore, tra i "Citizen Murdoch" che punteggiano l'infosfera.

Si tratta di lotte che marciano i lineamenti di una globalizzazione del capitale in virtù della quale viene veicolata in modo sempre più pervasivo l'egemonia dei valori del mercato sui corpi, sulle menti, sulle forme di vita, sul sistema degli sguardi e sulle relazioni (non solo quelle tra persone, ma perfino quelle con il proprio corpo). Gli assiomi del mercato globale divengono senso comune proprio grazie al contributo decisivo delle immagini audiovisive, ormai mondialmente distribuite alla velocità della luce, e alla loro funzione sociale di controllo tendenzialmente globale. La società di controllo è una "macchina

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Idem*, p. 64.

²⁹ Cfr. P. Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Liber-Raisons d'agir, 1996 e I. Ramonet, *La tyrannie de la communication*, Paris, Galilée, 1999; *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*, Paris, Galilée, 2000.

³⁰ *Idem*, p. 67.

³¹ *Idem*, p. 70.

morbida” - per dirla con William Bourroughs - che deve il proprio successo in buona misura alla riproduzione costante di immagini-*clichés*: quelle stesse immagini che ingenerano una percezione senso-motoria estremamente semplificata e banalizzata del reale. Domina così un dispositivo spettacolare che, con il ricorso permanente ad ammiccanti fantasmagorie, permette di surrogare e sopportare il crescente vuoto di esperienza. In virtù di ciò, la società di controllo tende oggi a divenire globale e ad imporre un’unica “visione economica del mondo” che è essa stessa un potentissimo *cliché*.

Proprio per questo il compito politico fondamentale dell’atto di creazione artistico audiovisivo, necessariamente fondato sull’*image-temps*, resta quello di “resistere al pseudomondo” o, per dirla con Deleuze, di “bucare il cliché, di uscirne” assecondando - senza eccessi vitalistici ed essenzialistici - la tendenza presente nei corpi a non lasciarsi catturare dagli schemi senso-motori e ad inventare nuove possibilità di vita³². Si tratta di un compito che il cinema migliore (quello di Kiarostami, Suleiman, Iosselliani, Ouedraogo, Almodovar, Hanecke solo per fare qualche nome) non ha smesso di assolvere. Nel tentativo di “esprimere la facoltà fabulatrice del nostro mondo e del nostro corpo”, riscoprendo con questi una relazione creativa³³. Proprio perchè crede a questo mondo e al suo impensato, quel cinema continua a credere che là dove oggi sta un pubblico di spettatori possa esserci un popolo. Prefigurandolo, il “grande cinema” sembra ancora credere ancora all’invenzione di quel popolo. Ma soprattutto appare capace di mostrare, con il dovuto disincanto, che per ora - come diceva Deleuze - “il popolo è ciò che manca, ciò che non c’è”³⁴.

Secondo movimento. “Tutto è nelle immagini”: l’alleanza cinema-Bergson

Non si dà separazione tra l’ordine della coscienza e l’ordine del mondo. Non si ha coscienza *di* qualcosa, la coscienza è qualcosa. Anche il cinema, che pensa per immagini invece che per concetti, non presenta semplicemente un mondo-immagine allo sguardo di un soggetto-spettatore³⁵. Il suo intento più intimo è, al contrario, quello di “produrre immagini irriducibili al modello di una percezione soggettiva”³⁶. È questo ciò che in partenza il cinema dà da pensare alla filosofia, ed è questa una delle principali poste in gioco teoriche che spinge Gilles Deleuze a intraprendere un lungo, importante viaggio nel mondo del cinematografo. Fin da quando, nel 1976, il critico dei *Cahiers du cinéma* Jean Narboni lo intervista a proposito della riflessione sulla produzione e sul consumo di immagini televisive che Jean-Luc Godard aveva proposto in *Six fois deux*, una serie di trasmissioni programmate da *Antenne 2*³⁷.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. Deleuze, *Cinema 2. L’image-temps*, cit., p. 239.

³⁵ G. Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 7-8.

³⁶ P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, in Paola Marrati, François Zourabichvili, et Anne Sauvagnargues, *La philosophie de Deleuze*, Presses Universitaires de France, 2004, p. 235. (Prima edizione, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003).

³⁷ Cfr. F. Dosse, *Gilles Deleuze, Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007, p. 471-472. Una traccia di quell’intervista, “manipolata” dallo stesso filosofo che non ne consentì la

Contro la fenomenologia e contro Heidegger, e pur nella piena consapevolezza del fatto che Bergson non avesse compreso la potenza dinamica del cinema, il filosofo francese ricorre all'ontologia dell'immagine presente nel primo capitolo di *Matière et mémoire*, adattandone le tesi al contesto filmico³⁸: grazie al montaggio e alla camera mobile, nel cinema prende forma un universo a-centrato di immagini-movimento entro il quale le immagini sono direttamente in rapporto di azione e reazione le une con le altre e la percezione cosciente non rappresenta che un movimento singolare - orientato da una selezione utilitaristica finalizzata all'azione - tra i tanti movimenti del mondo delle immagini. Questi sono già in sé una forma di percezione della materia, della luce e del movimento. Un movimento irriducibile alla transizione nello spazio, poiché sempre segnato da un mutamento qualitativo nella totalità aperta del tempo-durata: il "Tutto aperto", come lo definisce Deleuze. In altri termini, attraverso l'inquadratura, il piano, il montaggio, il cinema costruisce artificialmente un piano di immanenza composto da "blocchi di spazio-tempo", da una molteplicità di immagini che mettono in scena una mobilità assoluta, che può essere quantitativa (nello spazio) e qualitativa (nel tempo).

A produrre materialmente l'universo immanente ed interconnesso delle immagini-movimento - lo si è visto - sono le *inquadrature*, sempre connesse a un fuori-campo, sia esso "relativo" (come nel cinema di Hitchcock, dove viene costantemente evocato uno spazio più ampio che diverrà successivamente visibile), sia esso "assoluto" (come in *Jean d'Arc* di Dreyer, dove il viso di Giovanna, rotto dai bordi dello schermo, "chiude lo spazio, per aprirsi al tempo-durata e allo spirito" della sua decisione); ma sono anche le molteplici tipologie di *piano* che, modificando le posizioni delle parti di un tutto, stabiliscono traslazioni spaziali, e che - con l'apporto essenziale del *montaggio* - esprimono un cambiamento nella totalità del tempo³⁹. Nel cinema, insomma, non si dà affatto a vedere un raddoppiamento tecnologico ed estetico della condizione ontologica della modernità, quell'epoca dell'immagine del mondo in cui, secondo Martin Heidegger, il mondo esiste solo in quanto immagine-oggetto della rappresentazione di un soggetto⁴⁰. Il mondo di immagini materiali immanenti a cui il cinema dà forma è, per Deleuze, "radicalmente indipendente da ogni rappresentazione soggettiva"; per sussistere "non attende alcuno sguardo umano"⁴¹. Il soggetto trascendentale, a cui ancora Husserl si aggrappa sostenendo che non vi è coscienza senza il rapporto con gli oggetti a cui essa stessa mira, non rende conto della relazione tra il soggetto e le immagini.

Allo scopo serve invece Bergson, per cui il soggetto è immanente alla materia e la coscienza si forma *materialmente* all'interno del piano di

trascrizione integrale, è in G. Deleuze, *Trois questions sur Six fois deux*, in *Cahiers du cinéma*, 271, 1976, ora in Id, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 56.

³⁸ Cfr. H. Bergson, *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1997

³⁹ P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., p. 257.

⁴⁰ Cfr. M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, la Nuova Italia, 1977, pp. 71-101.

⁴¹ P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., p. 263.

immanenza, composto dai blocchi di spazio-tempo e dalle immagini-movimento che danno forma al reale. Lo stesso vale, secondo Deleuze, per l'universo cinematografico, che corrisponde segnatamente a "quell'insieme materiale di immagini fatte di luce, di ombre e di movimenti" descritto proprio dal Bergson di *Matière et mémoire*⁴². Si ha dunque un' "alleanza oggettiva" tra il cinema e Bergson, il cui universo è "un perfetto metacinema" dove la percezione naturale avviene nel contesto di un universo materiale di immagini-movimento in variazione costante.

Ma una simile alleanza diviene vera solo quando, successivamente, il cinema reale si incarica di restituire la percezione di soggettività che vengono costruite come "immagini viventi". Come il soggetto nel mondo reale, nell'universo delle immagini-movimento le immagini viventi percepiscono attraverso un'operazione di selezione che permette loro di agire e reagire. Il cinema monta *immagini-percezione* e *immagini-azione* in cui si mostra "l'azione virtuale delle cose su di noi e la nostra azione possibile sulle cose", senza tralasciare ciò che accade nell'intervallo tra la percezione e l'azione: *l'immagine-affezione* restituisce infatti "la parte di movimenti che non sono trasformati né in oggetti della percezione, né in atti", mostrando "il terzo aspetto materiale della soggettività": quello in cui il soggetto coincide con se stesso e sperimenta un movimento qualitativo di pura espressione⁴³.

Nel cinema, insomma, non c'è nessun soggetto padrone della rappresentazione capace di piegare il mondo divenuto immagine intorno al proprio sguardo. Al suo interno prende invece forma un "doppio sistema di riferimento tra le immagini"⁴⁴: nel primo le immagini agiscono e reagiscono tra loro; nel secondo questi tre tipi di immagini soggettive - le immagini viventi, immagini tra le altre - mostrano la percezione, l'azione, l'affezione di un soggetto-coscienza intimamente preso entro un universo complesso, e costantemente mutevole, di immagini-movimento. E si tratta di un universo a cui il soggetto - lo si è detto - si rapporta in modo senso-motorio, cioè orientato all'azione. "Dietro le immagini, come Bergson ci ha insegnato, non c'è niente. Tutto è nelle immagini"⁴⁵. Il piano di immanenza dell'universo cinematografico è abitato sì da una pluralità di soggetti, ma si tratta di immagini viventi di fronte alle quali si apre l'orizzonte di un mondo che non va inteso come oggetto rappresentato, bensì come immagine-simulacro di un pluriverso policentrico. In altri termini, il cinema produce tante immagini-mondo per quante immagini viventi le abitano. E, tramite il montaggio, concatena queste ultime a tutte le altre tipologie di immagini. Non c'è altro: "le immagini e la loro composizione sono la sola essenza del cinema"⁴⁶.

⁴² *Idem*, p. 267.

⁴³ *Idem*, p. 270. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, cit., p. 96-97.

⁴⁴ G. Deleuze, *Cinéma 1.*, cit., p. 92.

⁴⁵ P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., p. 284.

⁴⁶ *Ibidem*.

Ancora su immagine-movimento e immagine-tempo

In alcune tra le pagine più belle ed intense di un suo recente volume, Antonella Marrati si è soffermata sulla celebre distinzione deleuziana tra immagine-movimento e immagine-tempo, a partire dalla diversa funzione che per Deleuze assolve il montaggio nel cinema classico e nel cinema moderno. Assunti da Marrati a modello di quanto Deleuze scrive sul cinema classico in *Cinema 1*, e pur con tutte le loro differenze ideologiche, il montaggio organico-attivo di Griffith (vero archetipo del cinema americano) e quello organico-dialettico di Eisenstein hanno in comune un dato essenziale: entrambi ignorano il motto di Proust: "un po' di tempo allo stato puro". Infatti restituiscono il tempo come un'immagine indiretta che discende unicamente dalla composizione organica delle immagini-movimento. Il tempo appare come qualcosa che l'immagine in sé non può mostrare, dal momento che non ha senso al di fuori del rinvio ad una unità organica. Entrambi i montaggi sono *attivi*, poiché anche quando le percezioni e gli affetti giocano un ruolo importante nelle sequenze, questo deriva dalla logica delle azioni, le quali - attraverso una traslazione spazio-temporale - conducono sempre da una situazione iniziale ad un'altra modificata.

Ciò dipende dal fatto che Griffith e Eisenstein, come la quasi totalità del cinema classico, condividono la fede nell'uomo e nella storia. La storia è opera delle azioni umane: sia che si tratti di mostrare la nascita di una nazione fragile sotto la perenne minaccia dei traditori (in *Nascita di una nazione*), sia che si tratti di celebrare gli esiti della lotta di classe e l'avvento al potere del proletariato (in *Ottobre* o *Corazzata Potemkin*), il cinema dovrà dar conto di ciò. E' la "grande forma" dell'immagine-azione che domina il cinema classico; cinema-movimento, cinema realista e behaviorista, in fondo etico, che - nel western e nel cinema storico, nel documentario e nei film psico-sociali, da Lang a Hawks, da Ford a Capra - attiva costantemente gli schemi senso-motori del nesso percezione-azione. E lo fa proprio grazie al montaggio organico, che permette di attivare una "concezione forte e coerente della storia universale, monumentale e etica"⁴⁷. Si tratta, in fondo, di una visione teleologica della storia, condivisa sia dal cinema americano sia da quello sovietico. Da questo punto di vista, per Deleuze, il modo in cui Hollywood e la grande cinematografia sovietica hanno restituito il sogno di un nuovo mondo - che si tratti del sogno americano o di quello comunista - sono meno contrapposti di quanto si sia spesso pensato. Storiciste ed umaniste, entrambe le cinematografie hanno fede nel significato e nel fine della storia; ambedue restano ad un'idea del tempo storico, tipica del XIX secolo, che manterrà la dominante nel discorso cinematografico fino al secondo dopoguerra.

Allora, apparirà chiaro che fascismo, nazismo e stalinismo avevano fatto del cinema uno strumento di propaganda e di manipolazione delle masse, rovesciandone le ambizioni emancipatorie in impresa di assoggettamento grazie ad una spregiudicata quanto intelligente "estetizzazione della politica"⁴⁸. Da allora non si potrà più ignorare che la seconda guerra mondiale

⁴⁷ *Idem*, p. 209.

⁴⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

aveva reso materia prima di una brutale mobilitazione totale, finalizzata alla distruzione di massa, proprio quelle masse che il cinema classico riteneva attrici responsabili della propria storia. La fede nella storia e nell'azione umana ne uscirà sgretolata. E solo allora il cinema potrà esplicitare appieno la propria vocazione di arte del XX secolo: pur non scomparendo affatto, l'immaginazione entrerà in crisi perdendo l'egemonia sul cinema contemporaneo. Il tempo, non più (o non solo) risultante indiretta del montaggio - e ormai liberato dalla tirannia della Storia - potrà mostrarsi direttamente nell'immagine.

Nel neorealismo emergerà un'estetica che, privilegiando il piano e il piano-sequenza rispetto al montaggio, restituirà alla realtà il senso frammentato e lacunoso che gli appartiene, invece di quello granitico che il montaggio organico le attribuiva. Lo spettatore può ora rapportarsi attivamente alle nuove produzioni fruendo dei "condensati temporali" che le immagini di *Germania, anno zero* o di *Europa 51*, per citare il solo Rossellini, gli mettono a disposizione. Su questo punto Deleuze valorizza le tesi di Bazin pur differenziandosene: per il filosofo francese, infatti, il cambiamento introdotto dal neorealismo non consiste nella sola proposta di una "nuova estetica della realtà"⁴⁹, ma anche, e soprattutto, nella produzione di un nuovo tipo di immagini cinematografiche. Si tratta delle immagini dirette del tempo in cui compaiono "situazioni ottiche e sonore pure" che, come abbiamo visto, fanno letteralmente saltare lo schema senso-motorio del cinema classico in cui la percezione e l'affezione del soggetto (l'immagine vivente) erano rigidamente vincolate all'azione. Queste immagini, che connotano il neorealismo come "*cinéma de voyant*", non richiamano più un'azione che giunge necessariamente ad inverare la percezione del soggetto; mostrano ora, semplicemente, "ciò che di troppo bello o di insopportabile vi è da vedere", al di là del legame tra le azioni, tra gli eventi, tra i personaggi. Con il neorealismo termina il primato dell'immagine-azione sul cinema: non nel senso che i film d'azione cesseranno di essere girati, tutt'altro, ma perché "l'anima del cinema non passerà più da lì"⁵⁰.

Passerà invece dalla sua capacità di produrre immagini antagoniste a quella civiltà dei *cliché* che comincia a prendere forma proprio nel dopoguerra con l'imporsi della comunicazione televisiva e dei consumi di massa, e che non casualmente si fonda sul primato di quell'immagine senso-motoria della cosa che mai permette di afferrare l'immagine intera, ma solo ciò che di essa ci interessa sulla base di schemi prestabiliti. In questo senso, per contrassegnare il principio fondamentale del cinema moderno, Deleuze utilizzerà il motto che Godard aveva coniato per *Six fois deux*, un ciclo di trasmissioni televisive in cui il grande regista rifletteva proprio sulla produzione e sul consumo di immagini televisive: "*Pas d'image juste, juste un'image*"⁵¹. Un'affermazione il cui significato principale è ben restituito da Marrati: "dovrebbe bastare un'immagine a

⁴⁹ A. Bazin, *Quest-ce-que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1958, trad. it *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 275-333.

⁵⁰ *Idem*, p. 278.

⁵¹ Cfr. G. Deleuze, *Trois question sur Six fois deux*, cit.

restituire la cosa in sé, nel suo «eccesso di bellezza o di orrore» e a liberare così un *vedere* di cui noi ignoriamo ancora tutta la potenza”⁵².

Le immagini ottiche e sonore pure del neorealismo, ma anche l’arresto del movimento e la riscoperta della potenza del piano fisso - nelle nature morte di Ozu o negli spazi vuoti di Antonioni -, mettono in crisi la logica senso-motoria dell’immagine-movimento egemone nel cinema classico, riconoscendovi ormai il luogo ideale per la formazione dei *cliché*. Le nuove immagini preannunciano così un nuovo cinema del pensiero e del tempo in grado di rispondere alla sfida prodotta nel discorso cinematografico dalla fine della fede nella storia e nel divenire umano del mondo; una crisi a cui è corrisposta la catastrofe di un’intera modalità di connessione delle immagini-movimento: quella incentrata sul montaggio organico e sullo schema senso-motorio che facevano la grandezza del cinema classico e che ormai - con un ribaltamento che è la peggior forma di tradimento - funzionano per lo più a sostegno dell’assoggettamento mediatico della vita mentale degli uomini e delle donne agli assiomi del capitalismo vincente.

Fine delle illusioni. Dopo la catastrofe dell’immagine-movimento e di una potente concezione del tempo storico - quella teleologica del XIX secolo -, il cinema ha bisogno di pensare immagini capaci di aprirsi a nuove forze. Le immagini devono evocare potenze capaci di produrre “nuovi legami, senza trascendenza, tra l’uomo e questo mondo”: nel cinema, ormai, “il tempo si presenta in persona là dove la storia è scomparsa”⁵³. Il cinema scopre, o meglio afferma con decisione, che l’immagine non è sempre al presente e che per presentare il tempo non è necessario concatenare immagini attraverso il montaggio: l’immagine in sé “ha sempre una densità temporale: è abitata da un passato e da un futuro che la ossessionano e che non coincidono in alcun modo con le immagini attuali che la precedono e che la seguono”⁵⁴.

Con Welles, ad esempio, il cinema diviene proustiano: il tempo allo stato puro, non più subordinato ad un fine che verrà o sottomesso ad un valore trascendente (secolarizzato o no, poco cambia), può essere percepito direttamente attraverso le immagini, senza più richiamare la sua dimensione cronologica e sequenziale. E, come accade nello stesso *Citizen Kane*, ogni essere può avere una propria collocazione nel tempo, non solo nello spazio. La rappresentazione organica tende ad essere rimpiazzata dall’immagine cristallina. Anche la concezione del montaggio cambia: Deleuze segue Tarkovski⁵⁵ mostrando come nel cinema moderno non si tratta più di “far seguire un’immagine a un’altra in modo organico, l’intervallo non è più un momento negativo, ma assume un valore in sé”, come mostrano il cinema di Godard e quello dell’intera *nouvelle vague*⁵⁶.

Alla forza dell’abitudine e al dominio del presente, corroborato dalla logica del *cliché* intimamente connessa al cinema dell’immagine-movimento (e al trionfo dell’immagine-azione nella comunicazione mediatica), il cinema

⁵² P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., p. 297 (corsivo mio).

⁵³ *Idem*, pp. 299-300.

⁵⁴ *Idem*, p. 303.

⁵⁵ A. Tarkovski, *Le temps scellé*, Cahiers du cinéma, 1989.

⁵⁶ P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., p. 304.

dell'immagine-tempo oppone un'apertura al virtuale. In quella che Deleuze chiama "immagine-cristallo" o "cristallo di tempo", l'attuale (il puro presente mostrato dalla camera da presa) e il virtuale - sono indistinguibili. Come nell'ontologia bergsoniana del tempo, per Deleuze nel cinema il presente convive con il passato: in ogni presente, che è attuale, vive il suo passato, che gli è contemporaneo ed è al contempo virtuale. Il passato può infatti generare future linee di attualizzazione e nuove forme di soggettivazione. Nel "cristallo di tempo" abita questa dimensione del "tempo non cronologico, Cronos e non Chronos": un Tutto aperto che non è più inteso come tempo psicologico dell'anima agostiniana, né come a priori del soggetto trascendentale kantiano, ma che è "la soggettività stessa"⁵⁷. Lo capisce bene il primo grande maestro dell'esplorazione delle regioni del passato: in *Quarto potere*, grazie al campo profondo, Orson Welles muoverà costantemente Kane e altri personaggi nella profondità del tempo. Sarà operando salti nel passato, e attingendo lì virtualità positive e negative, che Kane vivrà i momenti cruciali della sua vita: nel cinema di Welles "il tempo non è più subordinato al movimento, ma il movimento al tempo. Così nella grande scena in cui Kane raggiunge in profondità l'amico con il quale romperà, è nel passato che egli si muove; un movimento e fu la rottura"⁵⁸.

Dalla Storia al tempo: cinema del divenire e nuova "fede" nel mondo

Segnato intimamente dalla necessità di colmare il vuoto creato dalla crisi dell'immagine-movimento, e di sviluppare una forza comparabile a quella della rappresentazione organica nel cinema classico, con Welles, Resnais, Antonioni, Godard, Tarkovski il cinema moderno esplora con insistenza le dimensioni non cronologiche del tempo. Ha infatti bisogno di un nuovo pensiero al di là di ogni trascendenza e di una connessione con quelle dimensioni temporali - come il "passato puro" - da cui può sgorgare il virtuale dell'immagine e della soggettività. Definitivamente terminata la stagione della fede nella Storia e nel Soggetto, il cinema non si rassegna ad una passiva adesione al presente inteso come unica dimensione della temporalità. Cerca invece nuove strade per scardinare il suo dispositivo immaginario, a cui è direttamente connesso il regime egemone delle opinioni che normano le vite dei singoli.

Indagando la potenza dinamica del tempo e delle immagini viventi, il cinema dell'immagine-tempo mira a pensare un nuovo legame tra il soggetto e il mondo. Il suo scopo è quello di rigenerare una fede immanente nel mondo sulle ceneri dello schema senso-motorio del cinema-movimento. Uno schema ormai travolto, con le sue illusioni, dalla catastrofe della guerra mondiale e sussunto con un abile *détournement* dalla logica del *cliché* che egemonizza le immagini-merce nel capitalismo reale. La funzione progressiva dell'immaginazione nella storia del cinema tende a cadere insieme all'illusione che le azioni umane possano realizzare, evolutivamente o dialetticamente (in una parola,

⁵⁷ *Idem*, p. 313.

⁵⁸ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, cit., Paris, Minuit, 1985, p. 139. Utilizziamo, da qui, l'edizione francese di questo testo per poter modificare lievemente la traduzione.

storicisticamente) la speranza di un nuovo mondo e di un nuovo popolo. Il popolo, il soggetto collettivo a cui veniva assegnato dal cinema classico - e dalla filosofia politica del XIX secolo - il compito di rivoluzionare il reale, ora *manca*. I nuovi cineasti studiati da Deleuze coniugano il rifiuto assoluto di ogni trascendenza temporale connessa all'idea di Storia con la resistenza all'eterno presente che si impone nel capitalismo vincente del dopoguerra: cercano, cioè, di costruire l'immagine di un mondo immanente capace di "resistere al presente senza fare appello al futuro"⁵⁹.

Nasce il cinema del *divenire*, capace di rendere visibile una dimensione immanente del tempo che sta *nella storia*, ma che è irriducibile alla Storia e aliena ad ogni messianismo⁶⁰. Contro l'egemonia dell'immagine-movimento, quel cinema indaga sulle immagini che provengono dal tempo e si costituisce da subito come un cantiere aperto per l'elaborazione della questione del mondo. Ne discendono importanti interrogativi filosofici e politici: "possiamo vivere senza speranza e senza presa sulle situazioni che ci circondano? Che cosa può rimpiazzare i legami spezzati della rappresentazione organica?"⁶¹. Diverse saranno le risposte possibili ed altrettante le nuove linee di indagine sul legame tra l'uomo e il mondo. Ancora Rossellini è, per Deleuze, l'esempio migliore di un cinema che cerca di assolvere un compito fondamentale: quello di "credere e fare credere al mondo [...] di fronte a un mondo disumano"⁶².

Per ricostruire un legame dell'uomo al mondo occorre però una nuova fede, scrive Deleuze⁶³. Ma questa credenza non dovrà indirizzarsi più verso un mondo altro o demiurgicamente rinnovato, bensì verso *questo* mondo. E poiché "l'uomo è nel mondo come in una situazione ottica e sonora pura", quella peculiare arte di massa che è il cinema moderno - in grado di filmare "non il mondo, ma la credenza in questo mondo" - è ben attrezzata per affrontare la sfida di "restituirci alla credenza nel mondo"⁶⁴. Occorre insomma una "conversione immanente della fede"⁶⁵. Non certo della fede in un aldilà celeste o nel progetto del mondo migliore che verrà, ma nel mondo così com'è. Tuttavia, non si tratta affatto di legittimare l'intollerabile che prende forma nel tempo presente, bensì di mostrare che altre forme di legame con il mondo - oltre a quella organica, il cui potenziale liberatorio è ormai svuotato insieme a quello del cinema-movimento - sono possibili e vanno inventate, inventate.

Grazie all'utilizzo dell'immagine-tempo e ad un occhio sottratto alla potenza omologante delle rappresentazioni dello "pseudomondo audiovisivo" e mediatico⁶⁶, il cinema può ora intravedere e suggerire la credenza in nuove possibilità di vita *dentro* e *contro* questo mondo. Ricostruendo le condizioni di possibilità di una fede nel legame dell'uomo con il mondo - poiché solo quella "fede" convertita all'immanenza può restituirci il mondo -, il cinema può

⁵⁹ P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., p. 321.

⁶⁰ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.

⁶¹ P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., p. 322.

⁶² *Idem*, p. 323.

⁶³ A Marrati va il merito di aver indagato questo tema, spesso ignorato da una critica imbarazzata e un po' ideologica.

⁶⁴ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, cit., p. 223.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Cfr. T. Yanai, *Que parler de l'image audiovisuelle*, cit.

aiutarci ad ingaggiare una lotta a morte contro l'intollerabile, che per Deleuze non coincide solo e tanto con la più grande ingiustizia quanto con "lo stato permanente di una banalità quotidiana"⁶⁷. Detto altrimenti, il cinema moderno può spingerci a scegliere di vivere altrimenti in *questo* mondo. Per dirla con Stanley Cavell, esso non *rappresenta* nulla, ma "in compenso ci dà a vedere un mondo in cui noi siamo assenti"⁶⁸. E se lo siamo è perché restiamo incapaci di *credere* a nuovi processi di soggettivazione, a modi di esistenza scelti in autonomia sul piano di immanenza e non indotti da *cliché* che fungono da assiomi trascendenti.

Se il mondo non è più vivibile e pensabile, il cinema moderno, orfano di un popolo ormai assoggettato alle macchine morbide delle sedicenti democrazie liberali, può mostrare una sua nuova vivibilità-pensabilità: può infatti dare visibilità a una "molteplicità di popoli frammentati e minoritari"⁶⁹. Ancora oggi, dopo Dreyer, Bresson, Antonioni, Godard, Pasolini, "il popolo manca"⁷⁰: al cinema dell'immagine-tempo spetta sempre e comunque il compito di mostrare il "divenire minoritario" di un popolo minore, "bastardo, inferiore, dominato, sempre in divenire, sempre incompiuto"⁷¹. Un popolo che, in *questo* mondo, divenga capace di resistere al presente, aprendo al suo interno molteplici linee di fuga, di virtualità.

In *Cinema 1* e *Cinema 2*, strettamente connessi all'intera filosofia deleuziana⁷², Deleuze ha ricostruito le due formidabili poste in gioco collegate a quel vero e proprio laboratorio di veggenza che è il cinema dell'immagine-tempo: la possibilità di rendere visibili nuove forme di esistenza in cui credere e l'evocazione di una nuova modalità dell'agire politico. *Dentro* questo mondo e *contro* questo mondo.

⁶⁷ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, cit., p. 221.

⁶⁸ P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., p. 325. Cfr. S. Cavell, *La projection du monde*, Paris, Belin, 1999.

⁶⁹ P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., 328. G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, cit., p. 286 e *passim*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 14.

⁷² Su questo cfr. P. Marrati, *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, cit., pp. 329-333, che sottolinea il fertile nesso tra i lavori di Deleuze sul cinema e i temi del mondo e dell'immanenza nei suoi ultimi lavori.