

L'immagine resiste. De-individuazione e singolarità in Deleuze

DANIELA ANGELUCCI¹

Sommario: 1. La soggettivazione tra controllo e vita 2. L'arte come resistenza 3. Sguardi inassegnabili

Abstract: Tra gli ultimi scritti pubblicati di Deleuze, due brevi testi, *Poscritto sulle società di controllo* (1990) e *Immanenza una vita...* (1995), affrontano il tema dell'individuazione, descrivendo due diverse modalità di soggettività: rispettivamente, quella normalizzata dai dispositivi di controllo e la soggettivazione singolare e creativa di una vita immanente. Partendo da questa eredità deleuziana, vorrei proporre un confronto tra il tecnologico e il "macchinico", in particolare per quanto riguarda la macchina artistica e cinematografica. Un modo per resistere alla normalizzazione della tecnologia, che trasforma l'individuo in un numero, in un campione per le banche dati, è la "macchina da guerra" dell'arte, in particolare dell'immagine cinematografica.

Among Deleuze's last published writings, two short texts, *Postscript on the societies of control* (1990) and *Immanence a Life...* (1995), deal with the issue of individuation, describing two different modes of subjectivity: respectively, that one normalized by devices of control and the singular and creative subjectivation of an immanent life. Starting from this Deleuzian legacy, I would like to propose a comparison between the technological and the "machinic", particularly with regard to the artistic and cinematic machine. A

1 Università Roma Tre, docente di estetica.

way to resist the normalization of technology, that transforms the individual into a number, into a sample for the databases, is the “war machine” of art, in particular the cinematographic image.

Keywords: *tecnologia, controllo, resistenza, arte, cinema*

1. La soggettivazione tra controllo e vita

Tra gli ultimi scritti pubblicati da Deleuze in vita troviamo due testi brevi e molto intensi: *Poscritto sulle società di controllo* (1990) e *Immanenza: una vita...* (1995). Rileggendoli come una sorta di eredità filosofica, si può notare come Deleuze negli anni Novanta sembri concentrarsi sul tema simondoniano della individuazione, un tema presente nei due testi ma caratterizzato e di conseguenza valutato molto diversamente. Nel *Poscritto* Deleuze descrive le nuove tecnologie informatiche come la base di un nuovo sistema di controllo che all'internamento delle società disciplinari, studiate da Foucault, sostituisce un potere dalla pervasività senza precedenti. Non si tratta più – come accadeva dal 18° secolo fino all'inizio del 20° – di internare, concentrare, ripartire lo spazio e mettere in ordine il tempo, ma del controllo continuo e diffuso nello spazio e della comunicazione immediata, istantanea, permessa dalle nuove tecnologie. Se nella società disciplinare l'umano era un produttore discontinuo di energie, e la sua vita procedeva lungo una linea segmentaria, in cui si non fa che ricominciare (dalla famiglia alla scuola, dalla scuola alla caserma, dalla caserma alla fabbrica), le nuove forme di controllo producono una società in cui non si finisce mai con nulla: la formazione è permanente, il lavoro non ha orario, tutto è parte di una stessa modulazione su cui non facciamo che surfare. In un'epoca in cui il capitalismo più che produrre vende servizi, il potere non ha più bisogno di spazi chiusi, ma circola, esce all'aria aperta. E persino l'arte, nota Deleuze, ha abbandonato i luoghi separati dei musei, per entrare nel movimento fluttuante del mercato. Alla “vecchia talpa monetaria” con i suoi tunnel, animale degli ambienti di internamento, si sostituisce il serpente con le

sue spire, flessuoso, ondulatorio, in movimento su un fascio continuo.

Non c'è bisogno di insistere troppo su questa specie di profezia deleuziana, che annuncia un nuovo regime di dominazione nel 1990 ancora soltanto all'inizio, dato che questa situazione oggi è sotto gli occhi di tutti: basti citare i nuovi dispositivi di videosorveglianza presenti sulle nostre strade, gli strumenti di geolocalizzazione, le tecnologie usate per la valutazione e la sua comunicazione presenti nei vari sistemi scolastici, lo statuto del lavoro contemporaneo. Cosa accade a ciò che la filosofia ha chiamato soggetto nella società del controllo? Il soggetto da individuo diviene "dividuale", scrive Deleuze, cioè diviene una cifra, non più corpo ma numero, mentre la massa costituisce ormai un campione di mercato, un insieme di dati. In questa condizione, che descrive un detrimento delle forze vitali, la singolarità viene resa anonima, viene normalizzata, e il soggetto è solo un "corpo statistico", per usare le parole di Antoniette Rouvroy². L'attitudine di Deleuze rispetto a questa situazione si può riassumere in questa frase: "non è il caso di avere paura o di sperare, bisogna cercare nuove armi"³. La domanda è quindi: chi ha tentato di resistere alle discipline e all'internamento riuscirà a resistere a queste nuove forme di potere? O meglio: come contro-effettuare il potere di controllo delle tecnologie? Come resistere?

Pochi anni dopo Deleuze scrive *Immanenza: una vita...*, un testo forse ancora più conosciuto del *Poscritto*. Qui il campo trascendentale nominato nelle prime righe si presenta come coscienza, durata, flusso, immanenza che non implica soggetto e oggetto, un divenire definito impersonale e "selvaggio". Ma questa immanenza è appunto *una vita*: qui l'impersonalità, la rinuncia al concetto di persona, non significa anonimato e decrescita di vita, ma *una vita* fatta di eventi, singolarità, virtualità. Se nel *Poscritto* emerge una anonimità normalizzata e impotente, nel testo sull'immanenza la de-individualizzazione

2 A. Rouvroy, *The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process*, in M. Hildebrandt, E., De Vries (eds.), *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*, Routledge, London, 2013. Mette in tensione questi due testi di Deleuze anche l'articolo di Natascia Tosel *Pensare l'impersonale tra vitalismo e macchinismo. Come resistere alla governamentalità algoritmica?* (*La Deleuziana* 2016, 3. pp. 59-74), proponendo come chiave di lettura il concetto di "governamentalità algoritmica" di Rouvroy.

3 G. Deleuze, *Poscritto sulla società del controllo*, in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata, 2000, p. 235.

produce singolarità, resistenza, forze vitali, potenza.

“È una eccità, che non deriva più da una individuazione, ma da una singolarizzazione: vita di pura immanenza, neutra, al di là del bene e del male [...] La vita di questa individualità scompare a vantaggio della vita singolare immanente a un uomo che non ha più nome, sebbene non si confonda con nessun altro. Essenza singolare, una vita...”⁴

Qui Deleuze si muove su un crinale sottile, quello della rinuncia alla nozione di Io, rinuncia che da una parte può produrre concatenamenti e liberazione delle forze vitali, dall'altra corre il rischio della cattura da parte delle tecnologie e del potere. Per usare le parole della psicoanalisi, se c'è una rinuncia all'Io fatta nel nome delle pulsioni, rinunciare all'Io può significare anche una subordinazione al controllo di un super-Io ormai collettivo e castrante, tecnologico e quindi onnipervasivo. Come trasformare, contro-effettuare, deterritorializzare questi mezzi per far emergere eccità, singolarità⁵, e non dividui, non meri numeri?

Nel 1990 in una conversazione dal titolo *Controllo e divenire*, Antonio Negri osserva che nel libro scritto da Deleuze con Félix Guattari nel 1980, *Mille piani*, rimane irrisolta una serie di problemi, ciò che dà al testo una sorta di tensione irrisolta, quasi una nota tragica. In particolare, Negri cita alcune coppie conflittuali interessanti per il nostro discorso che rimangono aperte nel testo, anzi che vengono continuamente riaperte dai due autori quasi con violenza: singolarità-soggetto, linee di fuga-dispositivo. Nella sua risposta a Negri Deleuze afferma che occorre seguire le linee di fuga che si disegnano nella nostra società, perché le società si caratterizzano più per le loro linee di fuga che per le contraddizioni, che bisogna preferire le minoranze alle

4 G. Deleuze, *Immanenza. Una vita...*, Mimesis, Milano, 2010, pp. 10-11.

5 Faccio un inciso qui che può chiarire quello che sto dicendo anche dal punto di vista esistenziale: singolare non significa unico, quanto mantenere o meglio costruire un tratto specifico, originale, speciale sempre nella relazione con la collettività, mentre l'unicità, l'eccezionalità può coincidere con un isolamento a partire dal quale la resistenza è difficile se non impossibile.

classi e, infine, che bisogna cercare uno statuto delle “macchine da guerra”, caratterizzate in base al loro modo di inventare nuovi spazi-tempo⁶.

Come si sa, il concetto di “macchina” emerge nell’incontro tra Deleuze e Guattari come una sorta di evoluzione del concetto di struttura. I due si allontanano dallo strutturalismo, che aveva caratterizzato le precedenti opere di Deleuze, in quanto ricerca delle invarianti, degli elementi che sono fissi all’interno del sistema, sebbene l’idea strutturalista che non ci sia un piano presupposto a quello delle relazioni rimanga sempre presente nel loro lavoro. Per aprire la struttura all’evento, dobbiamo pensare che in ogni sistema ci sono anche relazioni variabili e flessibili. La struttura è quindi sostituita dalla macchina, che permette la trasformazione, il movimento: la macchina si fa e si disfa continuamente; si muove e si trasforma; produce, ma il suo movimento e la sua produzione di realtà sono irregolari, imprevisi, e soprattutto coesenziali al piano della realtà. Infatti, la macchina costruisce la realtà di cui è essa stessa parte attraverso assemblaggi macchinici, cioè connessioni tra termini eterogenei.

Se le macchine che appaiono nei testi di Deleuze e Guattari sono numerose (desideranti, letterarie, astratte), la macchina da guerra protagonista del *Trattato di nomadologia* all’interno di *Mille piani* è quella scelta da Deleuze, con tutte le ambiguità che il sostantivo guerra porta con sé, per proporre l’opposizione possibile al controllo della società contemporanea. La macchina da guerra si oppone all’apparato di Stato, che “procede per uno-due” e che organizza secondo una logica binaria. Ma essa vi si oppone non come negativo dello Stato, piuttosto come appartenente a un’altra specie, essa ha un’altra natura. Se lo Stato è dualismo, la macchina da guerra è molteplicità pura, metamorfosi, effimero, e non si definisce dunque in modo uniforme. Lo Stato organizza e cattura, la macchina da guerra “scioglie i legami, tradisce i patti”. E infine: la macchina da guerra non ha la guerra come obiettivo, la guerra lo diviene quando la macchina è catturata dallo Stato che in vari modi se ne appropria per i propri fini. La macchina da guerra fa la guerra “a condizione

6 G. Deleuze, A. Negri, *Controllo e divenire*, in G. Deleuze, *Pourparler*, cit., pp. 225-226.

di creare nello stesso tempo qualcosa d'altro"⁷, "il tracciato di una linea di fuga creatrice, la composizione di uno spazio liscio e del movimento degli uomini su questo spazio"⁸. Concludono i due autori:

“Abbiamo creduto di trovare presso i nomadi l'invenzione della macchina da guerra. Era soltanto una preoccupazione storica a spingerci a mostrare come essa fu inventata come tale [...]. Ma, conformemente all'essenza, non sono i nomadi a possederne il segreto: un movimento artistico, scientifico, ideologico, può essere una macchina da guerra potenziale, proprio in quanto traccia un piano di consistenza, una linea di fuga, uno spazio liscio di spostamento”⁹.

L'arte, un certo tipo di arte, di pratica artistica, è dunque una delle possibili risposte alla domanda che chiede come produrre una de-individuazione che sia singolare, vitale, potente, che chiede come resistere alle tecnologie che producono una de-individuazione anonima.

2. L'arte come resistenza

Come resiste l'arte? Nella già citata conversazione con Negri Deleuze dice che l'arte “resiste alla morte, alla schiavitù, all'infamia e alla vergogna”¹⁰, parole che ci rimandano anche a un altro testo di poco precedente, *Che cos'è l'atto di creazione?* conferenza del 1987 rivolta ai ragazzi della scuola di cinema FEMIS, a Parigi. Qui Deleuze, ragionando sul rapporto tra arte e comunicazione, sostiene che esiste un'affinità fondamentale tra opera d'arte e atto di resistenza. L'arte non è comunicazione, non contiene alcuna informazione, anzi deve opporsi all'informazione in quanto essa è sempre un insieme di “parole d'ordine” di una determinata società, parole che dicono sempre, che ripetono

7 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvechi, Roma, 2014, p. 493.

8 *Ibidem*, p. 492.

9 *Ibidem*.

10 G. Deleuze, A. Negri, *Controllo e divenire*, in G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 229.

anzi, proprio ciò che siamo tenuti a credere. Nell'atto di resistenza la necessaria contro-informazione può divenire effettiva. In questo scenario, l'opera d'arte non è certamente l'unico gesto di resistenza, né si esaurisce nella resistenza, ma Deleuze afferma che essa ha con la resistenza un rapporto allo stesso tempo intenso e misterioso. I termini e le qualità di questo legame non vengono ulteriormente approfonditi, se non insistendo sul fatto che l'opera d'arte innanzitutto resiste alla morte.

Che l'opera d'arte sfugga alla morte, creando un blocco di sensazioni indipendente dal suo modello, dall'eventuale fruitore così come dall'artista, verrà riaffermato da Deleuze qualche anno dopo, nel volume scritto con Félix Guattari *Che cos'è la filosofia?* (1991). Qui affermare l'autoposizione dell'opera d'arte, il suo sostenersi su di sé, significa per gli autori in primo luogo rifiutare l'idea dell'arte come esperienza dipendente da un soggetto. Il blocco di sensazioni che viene creato nel processo artistico non è composto infatti di percezioni ed affezioni, ma di «percetti» e di «affetti», cioè sensazioni e sentimenti indipendenti, totalmente sganciati dal vissuto soggettivo. Collegando le due questioni della resistenza e della conservazione Antonella Moscati, nella postfazione all'edizione italiana di *Che cos'è l'atto di creazione?* – dal titolo *Le due facce dell'atto di resistenza* – si chiede come si possa declinare questa autonomia dell'opera, “della forma”, in un'epoca come quella contemporanea, in cui l'arte tende a produrre non più opere ma eventi, in cui autore e opera diventano tutt'uno. La possibile risposta riguarda la circostanza per cui anche i corpi, nuovi soggetti dell'arte (e della politica), appaiono non come soggetti individuali, ma come vite singolari, che portano dunque in sé stesse un indice di resistenza alla morte.

Il punto è che la questione della conservazione ha certamente a che fare con quella riguardante il materiale di cui è fatta l'opera, che ne costituisce la condizione di fatto, ma non è questo, però, che rende autosufficiente l'opera d'arte, quanto l'insieme di sensazioni che esso rende possibili. Scrivono Deleuze e Guattari: “Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale, è di strappare il percepito alle percezioni di oggetto e agli stati di un soggetto percipiente, di strappare l'affetto alle affezioni come passaggio da uno stato a un altro. Estrarre un blocco

di sensazioni, un puro essere di sensazione”¹¹. La questione della resistenza, collegata a quella dell'autonomia dell'opera, non si esaurisce tuttavia in quella della conservazione, e appare convincente nel suo riferirsi nello stesso tempo a motivi politici, ma anche stranamente non sviluppata dall'autore.

Sarà Giorgio Agamben a riprenderla, nel suo scritto omonimo *Che cos'è l'atto di creazione?*, chiamando in causa la “capacità di sviluppo” presente nel pensiero di Deleuze come suo elemento prettamente filosofico, e decidendo di elaborare lui stesso ciò che “è rimasto – o è stato volutamente lasciato – non detto e che si tratta di saper trovare e raccogliere”¹². Agamben parte dalla definizione di *dynamis* della *Metafisica* aristotelica come di qualcosa che si definisce anche in base alla “possibilità del suo non-esercizio”, e propone una idea di resistenza tutta interna all'atto stesso di creazione, una resistenza intesa cioè come privazione, possibilità di non-fare, inoperosità coesenziale alla potenza stessa. Ogni potenza, cioè ogni poter fare dell'essere umano, è connessa con la sua impotenza, non tanto come assenza totale, quanto come possibilità-di-non fare, dunque nell'atto stesso della creazione vi è “qualcosa che resiste e si oppone all'espressione”¹³, la possibilità critica di un ritrarsi, di un vuoto che è esso stesso un potere, ma un potere-di-non. “Questo potere che trattiene e arresta la potenza nel suo movimento verso l'atto è l'impotenza, la potenza-di-non. La potenza è, cioè, un essere ambiguo, che non solo può tanto una cosa che il suo contrario, ma contiene in se stessa un'intima e irriducibile resistenza”¹⁴.

È facile riconoscere in questo sviluppo l'ispirazione che guida per esempio il saggio di Deleuze sul *Bartleby* di Melville – con il suo “I would prefer not to”, ma anche il commento deleuziano e guattariano a Kafka. In generale, questo potere di non fare è presente in molti personaggi kafkiani: Josephine la cantante che non sa cantare, il Grande nuotatore, campione di nuoto che non sa nuotare. È la letteratura, la poesia, che sembra mostrare al meglio il funzionamento di questo paradigma, in quanto operazione

11 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 2002, p. 165.

12 G. Agamben, *L'atto di creazione*, in *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza, 2017, p. 32.

13 *Ibidem*, p. 38.

14 *Ibidem*.

del linguaggio che disinnesci però i suoi elementi strumentali, funzionali alla comunicazione e all'informazione. Per Agamben è chiaro che questa impotenza così speciale e potente, questa prassi contemplativa, non è soltanto un elemento dell'atto di creazione artistica, quanto il modo proprio di funzionamento del vivente umano, ciò che lo rende libero dal destino biologico e lo apre alla possibilità. "La prassi propriamente umana – scrive Agamben – è quella che, rendendo inoperose le opere e funzioni specifiche del vivente le fa, per così dire, girare a vuoto e, in questo modo, le apre in possibilità. Contemplazione e inoperosità sono, in questo senso, gli operatori metafisici dell'antropogenesi"¹⁵. Nell'arte, dunque, appare con evidenza quel tipo particolare di prassi che definisce l'essere umano.

Ritraendosi, sottraendosi e resistendo ai meccanismi della comunicazione della informazione e della significazione, l'arte fa vedere la vita in sé, fa vedere l'impensabile, ciò che inquieta e non pacifica. Solo non comunicando ma aprendo le crepe – divenendo minoritari, scrivono Deleuze e Guattari relativamente a un uso inaspettato e rivoluzionario della lingua – è possibile parlare di arte, di macchina artistica come macchina da guerra. L'arte è l'opposto della comunicazione e della informazione, è ciò che rompe i meccanismi di controllo. Se le tecnologie del controllo ti costringono a pensare il già pensato (l'algoritmo in effetti propone ciò che è emerso in termini statistici), la pratica artistica è ciò che ti permette di pensare l'impensabile.

Vorrei qui sottolineare due punti fondamentali: non stiamo parlando dell'arte come prodotto tutto interno al mercato dell'arte, ma della pratica artistica come momento in cui emerge la capacità propria dell'umano di sottrarsi al già noto, di sperimentare, di sfuggire al normale funzionamento per esempio del linguaggio. In questo senso la sperimentazione di un certo tipo di filosofia si avvicina a ciò che Deleuze chiama arte come resistenza. In secondo luogo, riferendosi ai due testi citati all'inizio di queste pagine risulta evidente che gli strumenti di cui disponiamo, la situazione da cui partiamo è sempre la stessa, la resistenza si configura quindi come una controeffettuazione di qualcosa che può essere usato anche a detrimento delle forze vitali (il linguaggio, la tecnica).

15 *Ibidem*, p. 50.

3. Sguardi inassegnabili

Tra le forme artistiche, il cinema occupa un posto particolare sia nel pensiero di Deleuze, che gli dedica due volumi, sia in relazione al tema di queste pagine, in quanto esempio di una macchina che può usare le tecnologie potenzialmente normalizzanti per farne altro, per contattare la vita, far emergere il pensiero, produrre movimenti di soggettivazione. Il cinema come macchina artistica, come macchina da guerra, si sottrae alle strategie di comunicazione nonostante e nello stesso tempo in virtù del forte peso della tecnica, grazie alla sua contro-effettuazione. C'è ovviamente un tipo di immagine cinematografica che vuole solo comunicare, informare, produrre parole d'ordine, mentre il cinema che interessa a Deleuze è un cinema minore, in cui la resistenza è interna alle scelte stilistiche, che si rivelano estetiche e politiche insieme.

Nel secondo libro sul cinema, *Immagine-tempo* (1985), Deleuze sotto il nome di cinema moderno si occupa di immagini radicalmente lontane dalle strategie della comunicazione, di film in cui la trama coerente e strutturata tipica del cinema classico al centro del primo libro, *Immagine-movimento* (1983) – fatta di personaggi che agiscono e di storie veridiche – si allenta, si disfa, si sottrae al racconto lineare. Nel cinema moderno, il cui inizio Deleuze indica nel neorealismo italiano, l'azione si arresta continuamente e i personaggi vengono presi da quello che Agamben chiamerebbe “potere-di-non”. Il cinema qui resiste, si sottrae alla costrizione dei rapporti causa-effetto, azione-reazione, come anche alle aspettative del pubblico in cerca di coerenza, verosimiglianza, significati e interpretazioni. “L'attuale è tagliato dai propri concatenamenti motori, o il reale dalle proprie connessioni legali, e il virtuale, da parte sua, si scioglie dalle proprie attualizzazioni, comincia a valere per se stesso”¹⁶. In seguito a questo allentamento dei legami il tempo, scrive Deleuze, non è più cronologico, non risulta dall'azione narrata, ma appare in sé un tempo “in persona” che emerge nelle immagini che si svincolano dalla trama per mostrarsi nella loro autonomia e potenza estetica.

In realtà, già nella descrizione del cinema classico, nel primo volume

16 Gilles Deleuze, *Immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano, 1997, p. 144.

sul cinema, Deleuze aveva individuato un certo tipo di immagine, quella dell'affezione, dei primi piani, presente ben prima del cinema del dopoguerra come possibilità di mostrare i sentimenti, le qualità espressive. Jacques Rancière, in *La favola cinematografica* (2001), discute proprio della difficoltà di sovrapporre le cesure della Storia a quelle interne all'immagine, cioè di attuare un'immediata connessione tra l'arte ed eventi esterni ad essa, e indica nelle due modalità cinematografiche deleuziane due momenti che non si costituiscono in opposizione reciproca ma sono complementari e uniti in una "spirale infinita". La distinzione tra classico e moderno è per Rancière una distinzione trascendentale: le stesse immagini possono essere guardate dal punto di vista di una filosofia della natura, che le considera eventi della materia, oppure da quello di una filosofia dello spirito, che le guarda come forme del pensiero, senza ipotizzare un momento di rottura che rimandi alla crisi della modernità. Ma anche dalla prospettiva di Rancière non consegue l'impossibilità di individuare una fase 'moderna' del cinema quale viene proposta da Deleuze, tenendo fermo in primo luogo il fatto che la nozione di modernità nei suoi scritti non ha un senso meramente e rigidamente cronologico, ma guadagna esplicitamente un significato trans-storico. È possibile cioè riconoscere con Deleuze un tratto artistico prevalente di libertà da certi schemi e di autoriflessività, a partire da una certa epoca, senza avere la pretesa di costruirvi una storia del cinema. E riconoscere un tratto "moderno" in alcune immagini del cinema classico dice in fondo che il suo divenire-minore era già da sempre presente, come una possibilità sempre in procinto di attuarsi, come una sorta di vocazione di tutto il cinema.

Delle molte intuizioni di *Immagine-tempo* ciò che più interessa relativamente al discorso che stiamo facendo, che è partito dalle potenzialità mortifere o massimamente vitali della de-individuazione, è il nuovo rapporto che nell'immagine moderna si instaura tra soggetto e oggetto, dove oggettivo sta per ciò che vede la macchina da presa, il regista, e soggettivo indica il punto di vista del personaggio. Anche sotto questo aspetto il cinema moderno scardina l'elemento di veridicità, cioè la separazione dei due punti di vista, rendendo indiscernibili le due prospettive, quella dell'autore e quella dei suoi personaggi, rendendo impossibile qualsiasi identificazione certa e inequivocabile.

“Il racconto non si rapporta più a un ideale del vero che ne costituisce la veridicità, ma diventa uno pseudo-racconto, un poema, un racconto simulante o piuttosto una simulazione di racconto. Le immagini oggettive e soggettive perdono la loro distinzione, come pure la loro identificazione, a vantaggio di un nuovo circuito in cui si sostituiscono in blocco, o si contaminano, o si scompongono e ricompongono”¹⁷.

Qui Deleuze riprende la nozione di Pasolini di “soggettiva libera indiretta”, trattata nel testo sul *Cinema di poesia* (1965) relativamente a quelle immagini di Antonioni, Bertolucci, Godard in cui è particolarmente evidente “l’immersione dell’autore nell’animo del suo personaggio, e quindi l’adozione, da parte dell’autore, non solo della psicologia del personaggio, ma anche della sua lingua”¹⁸. Lo stato d’animo delle protagoniste nevrotiche di *Deserto rosso* e *Prima della rivoluzione* – non a caso due personaggi femminili, in situazione di vulnerabilità – o dei personaggi vitali e ossessivi di Godard diviene il tratto stilistico, linguistico predominante delle inquadrature, dei colori del film, in un legame che Pasolini definisce mimetico, e nel pensiero di Deleuze si caratterizza invece come la presa reciproca in un divenire.

La macchina cinematografica è in grado di costruire nuovi spazi-tempo che resistono alla normalizzazione superando la separazione tra soggetto e oggetto, disinnescando la logica “dell’uno-due” che nella loro nomadologia Deleuze e Guattari indicavano come tratto tipico dell’apparato di Stato, di canone maggiore. Quando la macchina da presa adotta una visione affettiva, che partecipa ai modi e al punto di vista dei personaggi, l’immagine oggettiva e quella soggettiva si fondono e si contaminano a vicenda, diventando indistinguibili. Ciò che emerge da questo divenire sono singolarità non individuali, create attraverso un differente uso della tecnica. Per usare le parole di Deleuze e Guattari riferite alla macchina da guerra come pratica creativa, occorre “sciogliere i legami, tradire i patti”, rendere quasi indiscernibili soggetto e oggetto, per produrre infine un contatto con l’impersonale che

17 *Ibidem*, p. 167.

18 P.P. Pasolini, *Il “cinema di poesia” in Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991, p. 176.

non mira a trasformare l'individuo nel dividuo, ma produce una liberazione dell'individuo, una de-individuazione che diviene singolarità.

E per confermare l'idea che questa possibilità non è prevista solo nel cinema di una certa epoca, concludo citando un film contemporaneo che mostra questa resistenza al canone maggiore insita nelle possibilità tecniche, stilistiche, linguistiche dell'immagine cinematografica, *L'innocenza* (*Monster*, 2023) del regista giapponese Kore-eda Hirokazu. Sebbene la sceneggiatura sia costruita proprio sul dipanarsi dei diversi punti di vista sulla medesima vicenda, nell'ultima parte del film, nel mostrarci gli avvenimenti dall'interno seguendo da vicino i due bambini che ne sono i protagonisti (anche qui non a caso, dato che il divenire-bambino, come il divenire-donna, è una delle figure del divenire-minore nel pensiero deleuziano), le immagini si fanno sempre più inassegnabili, né totalmente soggettive, né totalmente oggettive. Nella scena finale la macchina da presa posizionata spesso ad altezza di bambino non è in realtà una soggettiva, né rappresenta lo sguardo oggettivante del regista, ma partecipa essa stessa alla corsa gioiosa dei due protagonisti: Yori e Minato sono presi in una linea di fuga che li proietta nello spazio liscio di un paesaggio assoluto, un nuovo spazio-tempo in cui la tempesta è finita, mentre non lo è nel mondo dei loro genitori. Anche l'erba alta, gli alberi verdi, le nuvole partecipano di questo cortocircuito di sguardi, indistinzione in cui può finalmente erompere la vita immanente e il piacere doloroso delle pulsioni. Lo sguardo individuale, ovvero il soggetto con le sue facoltà di categorizzazione intellettuale, arretra, si sottrae, ma non per sottoporsi all'anonimato del numero e al controllo, quanto per partecipare, pensare e praticare "qualcosa d'altro".

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *L'atto di creazione*, in *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza, 2017.

Deleuze, Gilles, *Immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano, 1997.

Deleuze, Gilles, *Poscritto sulla società del controllo*, in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata, 2000.

Deleuze, Gilles, *Immanenza. Una vita...*, Mimesis, Milano, 2010, pp. 10-11.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 2002.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma, 2014.

Deleuze, Gilles, Negri, Antonio, *Controllo e divenire*, in G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata, 2000.

Pasolini, Pier Paolo, *Il "cinema di poesia"* in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991.

Rouvroy, Antoinette, *The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process*, in M. Hildebrandt, E., De Vries (eds.), *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*, Routledge, London, 2013.

Tosel, Natascia, *Pensare l'impersonale tra vitalismo e macchinismo. Come resistere alla governamentalità algoritmica?*, *La Deleuziana* 2016, 3, pp. 59-74.