

Paolo Godani

Tratti e deserti.

Deleuze e l'immagine-affezione

Io non riesco a guardare a lungo il mare, sennò quello che succede a terra non mi interessa più.

Giuliana in *Deserto rosso*

1. L'evento tra essenza e accidente

Il pensiero di Deleuze nel suo intero sviluppo, da *Logica del senso* a *Che cos'è la filosofia?*, esprime l'esigenza di sostituire la tradizionale logica dell'essenza con una logica dell'evento. Una tale esigenza, tuttavia, non coincide affatto con quella, apparentemente analoga, che porta una parte consistente della cultura contemporanea a esprimersi in favore di un pensiero dell'esistenza e della contingenza. Nonostante Deleuze stesso abbia dichiarato che Sartre è stato il suo maestro, il deleuzismo non è un esistenzialismo, né un empirismo.

Lo si evince con chiarezza da uno dei luoghi tipici di *Logica del senso*, nel quale l'evento viene distinto tanto dall'essenza quanto dall'accidente. Gli eventi – spiega Deleuze – hanno una costituzione ideale, ma non nel senso che si eleverebbero al di sopra della loro precaria realizzazione concreta, nel senso cioè in cui Novalis, per esempio, distingueva un protestantesimo ideale e un imperfetto luteranesimo reale. L'evento, piuttosto, è ideale in quanto è d'altra natura rispetto alla sua effettuazione spaziotemporale in uno stato di cose. E lo è perché non si riduce a un insieme di individui in relazione tra loro in uno spazio e in un tempo determinati, cioè appunto a uno stato di cose, ma è una costellazione di singolarità che sorvolano tanto l'estensione concreta quanto il tempo cronologico. Ma se l'evento si distingue in tal modo dal contingente o dall'accidentale, esso nondimeno non si identifica con ciò che la tradizione chiama «essenza». Sta in questa differenza il compito di un pensiero che indenda «rovesciare il platonismo», dato che una tale formula implica, precisamente, l'esigenza di «destituire le essenze per sostituire ad esse gli eventi come lanci di singolarità. Una duplice lotta – conclude Deleuze – ha per ogget-

to di impedire ogni confusione dogmatica con l'essenza, ma anche ogni confusione empirista dell'evento con l'accidente» (Deleuze 2014, p. 69).

Per tentare di comprendere in maniera non troppo vaga e astratta questa posizione, bisognerà innanzitutto chiarire in che cosa un evento si distingue da uno stato di cose. Quest'ultimo è descritto, per esempio, da proposizioni del tipo: «oggi il vento muove con violenza le fronde degli alberi davanti alla mia finestra», oppure, «alle otto di stamani la metropolitana per il centro era stracolma di gente». Uno stato di cose è un fatto del mondo, un accadimento, perfettamente individuato dalla sua collocazione nell'ordine dello spazio e del tempo, un fatto che consiste delle relazioni tra oggetti essi stessi spazio-temporalmente individuati. In un certo senso, l'evento corrispondente agli stati di cose descritti dalle nostre due proposizioni è identico a quegli stessi stati di cose, dato che le sue singolarità costitutive sono un vento, delle fronde, una finestra, oppure una certa ora del giorno, una metropolitana, della folla. Ma la differenza tra stato di cose ed evento consiste appunto nel fatto che gli elementi costitutivi di quest'ultimo non sono individui, ma tratti (cfr. Godani 2020), cioè entità generiche, benché singolari: non il vento che sta soffiando attualmente, ma un certo vento; non questi alberi, ma degli alberi; non le otto di stamani, ma una certa ora del giorno; non i passeggeri che questa mattina riempivano la metropolitana, ma dei passeggeri. Come si comprende, non si tratta di due situazioni diverse, ma della stessa situazione, compresa in due modi differenti. Dalla parte dello stato di cose, abbiamo la descrizione referenziale di un accadimento, dalla parte dell'evento abbiamo invece la descrizione del senso di quell'accadimento. E mentre l'accadimento è per definizione qualcosa che si esaurisce nel fatto di esserci, il suo senso invece lo sorvola, *sempre pronto a ripetersi, a incarnarsi in altri individui con altre coordinate spazio-temporali*. Per questo Deleuze dice che l'evento è qualcosa di ideale. D'altra parte, questo evento ideale, benché, per il suo carattere generico, somigli a un'idea o a un'essenza, non si confonde con queste ultime. Ancora *Che cos'è la filosofia?* dirà che «il concetto dice l'evento, non l'essenza o la cosa. È un evento puro, un'ecceità, un'entità» (Deleuze-Guattari 2002, p. 20). *Un vento* che scuote le fronde di un albero è un evento che non si confonde con il concetto di vento, perché, pur essendo generico, è fatto di singolarità: non è il vento in generale, la cui essenza, poniamo, sta nel soffiare più o meno intensamente, ma è *un certo* vento, *un certo* modo di muovere l'aria, che entra in relazione con altre singolarità (certe fronde, un certo tipo d'albero), per costituire una costellazione. Prendiamo un esempio ulteriore: la pioggia che si può vedere nel film *Regen* di Joris Yvens non è né l'essenza della pioggia o «il concetto di pioggia, [né] lo stato di un tempo e di un luogo piovosi. È piuttosto un insieme di singolarità che presenta la pioggia così com'è in sé, pura potenza o qualità che coniuga

senza astrazione tutte le piogge possibili, e compone il corrispondente spazio qualsiasi. È la pioggia come affetto, e niente si oppone maggiormente a un'idea astratta o generale, pur non essendo attualizzata in uno stato di cose individuale» (Deleuze 2016, p. 138). In breve, potremmo dire che un evento si distingue da un'idea generale o da un'essenza, perché, diversamente da queste ultime, non deriva da una partizione che categorizza le cose e gli accadimenti secondo l'ordine logico del genere e della differenza specifica, bensì deriva da un'organizzazione di singolarità. Ma dovremmo dire questo senza perdere di vista che un evento si distingue da un accadimento concreto, perché le sue componenti non sono individui, né spazi e tempi individuati, bensì appunto singolarità o tratti *singolari* e spazi e tempi *qualsiasi*, cioè pienamente determinati nelle loro caratteristiche qualitative, ma non concretamente individuati. Potremmo dire, ancora più semplicemente, che le componenti di un evento sono delle qualità in uno spazio-tempo qualsiasi.

2. Entità e qualità

In *Cinema 1*, in effetti, Deleuze sembra voler identificare l'evento con la pura qualità e associare quest'ultima all'affetto. È un'operazione complessa, che vale la pena di illustrare con qualche precisione.

Seguendo la partizione che troviamo nel secondo commentario a Bergson (cfr. Deleuze 2016, cap. IV), diremo che la nostra esperienza si costituisce di tre tipi di oggetti: i corpi, a cui nel linguaggio corrispondono i sostantivi; le qualità, che trovano negli aggettivi i loro correlati linguistici; le azioni, che sono espresse dai verbi. Sono le tre modalità in cui si presenta l'immagine-movimento: immagine-percezione, immagine-afezione, immagine-azione. L'immagine-percezione emerge dal momento in cui la totalità delle immagini che costituiscono l'universo (secondo l'impostazione bergsoniana del primo capitolo di *Materia e memoria*: cfr. Bergson 1996) si ripiegano e si raccolgono attorno a quell'immagine privilegiata che è il mio corpo. Così la totalità delle immagini che interagiscono all'infinito le une con le altre, formando l'universo-immagine, diviene l'immagine dell'universo prospettata da una di quelle immagini: il mio corpo. A ciò si aggiunga, tuttavia, che questo ripiegamento dell'universo-immagine avviene in ragione del fatto che il mio corpo seleziona, nella totalità delle immagini, quelle che gli interessano in ragione delle sue esigenze pragmatiche, lasciando cadere le altre che non gli sono utili. Così l'universo-immagine non solo si raccoglie attorno al corpo, ma si impoverisce, lasciando emergere, per contro, una serie di immagini preferenziali, che prenderanno il nome di percezioni. Queste ultime si distingueranno dalle immagini costitutive dell'universo non

per il fatto di essere immagini, giacché anche quelle che costituiscono l'universo lo sono, ma per il solo fatto di essere immagini *selezionate*: «la cosa è l'immagine così come è in sé, così come essa si rapporta a tutte le altre immagini di cui subisce integralmente l'azione e sulle quali reagisce immediatamente. Ma la percezione della cosa è la stessa immagine rapportata a un'altra immagine particolare che la inquadra, e che ne trattiene un'azione parziale e vi reagisce solo mediatamente. [...] Noi percepiamo la cosa, meno ciò che non ci interessa rispetto ai nostri bisogni» (Deleuze 2016, p. 81). Questa è l'immagine-percezione, prima varietà dell'immagine-movimento in generale.

La seconda varietà dell'immagine-movimento è l'immagine-azione, che deriva strettamente dall'immagine-percezione, perché implica la selezione delle immagini, aggiungendovi una reazione appropriata. Nel contesto dell'immagine-movimento, ogni immagine agisce e reagisce nei confronti di ogni altra, ma dal momento in cui quell'immagine peculiare che è il mio corpo seleziona alcune immagini privilegiate, il mio corpo si costituirà come un centro d'azione che reagirà soltanto all'effetto di quelle immagini privilegiate.

Ma perché un'azione abbia luogo, è necessaria una condizione ulteriore, che andrà a determinare la terza varietà dell'immagine-movimento: l'immagine-afezione. Questa – spiega Deleuze – «sorge nel centro d'indeterminazione, cioè nel soggetto, tra una percezione per certi versi conturbante e un'azione esitante» (Deleuze 2016, p. 83). Accade cioè che una percezione, un'immagine selezionata, agisca sul corpo in maniera tale che questo, anziché reagire immediatamente con un'azione, si limita ad assorbire l'immagine, producendone una sorta di correlativo soggettivo. Ciò che risulta da questa risposta bloccata, da questa azione inibita, è l'estrazione di una qualità pura dell'immagine. Della pioggia, per esempio, non ci colpirà il fatto che stia piovendo qui e ora e che dunque dovremmo aprire l'ombrello, bensì ci colpirà la qualità della pioggia come tale. Lungi dal reagire al fatto della pioggia, ci rapportiamo ad essa come mere superfici di registrazione, solo ora capaci di cogliere l'accadimento nella sua natura di evento: «nell'afezione il movimento [...] diventa movimento di espressione, cioè qualità, semplice tendenza che agita un elemento immobile» (Deleuze 2016, p. 84). È qui che nasce un'esperienza propriamente estetica del mondo: quando l'azione è sospesa e quando le cose ci colpiscono per come sono in loro stesse, quando cioè le cose utilizzano il nostro corpo, ridotto a specchio del mondo, per esprimere il loro senso ideale.

La qualità dell'immagine-afezione, così come ne parla *L'immagine-movimento*, non è altro che la singolarità costitutiva dell'evento, di cui parlava *Logica del senso*. E infatti Deleuze è rigoroso nel distinguerla dagli elementi che compongono uno stato di cose o un accadimento spazio-

temporale: «in uno stato di cose che li attualizzano, la qualità diventa il 'quale' di un oggetto, la potenza diventa azione e passione, l'affetto diventa sensazione, sentimento, emozione o anche pulsione in una persona, il volto diventa carattere o maschera della persona» (Deleuze 2016, p. 122).

Ma nel primo libro sul cinema c'è un elemento ulteriore che caratterizza la qualità (o l'evento), e cioè il fatto che essa si presenta immancabilmente in un primo piano. Questo non significa che le qualità siano sempre e solo espressioni di un volto (secondo il diffuso pregiudizio per cui il primo piano inquadrerebbe sempre e solo un volto), ma significa che le qualità, per esprimersi come tali, devono sempre essere estratte, isolate e fissate in un primo piano. E questo non perché l'oggetto di un primo piano sia un oggetto parziale: se così fosse, esso non avrebbe una natura diversa da quella dello stato di cose, ma sarebbe omogeneo ad esso, rimandando semplicemente alle parti dell'oggetto che non vengono mostrate. «Il primo piano – come spiega Deleuze (citando Balázs 2002) – non strappa affatto il suo oggetto a un insieme di cui farebbe parte, di cui sarebbe una parte; ma, in modo del tutto diverso, *lo astrae da ogni coordinata spazio-temporale*, cioè lo eleva allo stato di Entità» (Deleuze 2016, p. 120).

Soffermiamoci un momento sul modo in cui Deleuze descrive la qualità espressa da un primo piano: che cosa significa che è una Entità? Significa, innanzitutto, che ci troviamo di fronte a un oggetto che non è un individuo, situato all'interno di uno stato di cose con le sue coordinate spazio-temporali, che non è, per esempio, questo coltello lucente situato sul tavolo della mia cucina, ma che è una certa qualità estratta da quell'oggetto, isolata dallo stato di cose e fissata in un primo piano: «gli Stoici mostravano che le cose stesse erano foriere di eventi ideali che non si confondevano esattamente con le loro proprietà, le loro azioni e reazioni: il tagliente di un coltello...» (Deleuze 2016, p. 121).

In secondo luogo, che la qualità o l'evento ideale sia una Entità significa che la sua natura è indifferente all'esistenza effettiva, ed è dunque una pura potenzialità o un puro possibile. Ma su questo bisogna essere precisi, perché si rischia di reintrodurre la contingenza dove non è il caso. Quando Deleuze dice che la qualità è un possibile, non intende sostenere che essa sia un oggetto non necessario, che può esserci come non esserci, ma intende dire che essa è indifferente all'esserci e al non-esserci, in quanto la sua caratura ontologica, per così dire, non è quella dell'esistenza o della non-esistenza, bensì quella della sussistenza. Per chiarire questo punto delicato, è utile rifarsi a quanto ricorda Deleuze a proposito dello statuto dell'essenza nel pensiero di Avicenna: l'essenza propriamente detta non è né universale (come si presenta quando l'intelletto la pensa in generale), né particolare (come si presenta nelle cose individuali nelle quali essa si incarna), ma è neutra, indifferente all'universale e al particolare; e in questo senso essa non esiste né nell'intelletto né fuori di esso, cioè nelle cose

particolari, ma sussiste in sé, indipendentemente tanto dalle cose particolari, quanto dal pensiero che da esse astrae la nozione universale (cfr. Deleuze 2014, p. 48). L'Entità ha le stesse caratteristiche dell'essenza di Avicenna, ma in più, per come Deleuze la delinea in *Cinema 1*, essa è un oggetto proprio della sensibilità e dell'affettività.

Questa ulteriore caratteristica dell'Entità rimanda a quanto Charles Sanders Peirce dice della *Firstness* (cfr. Peirce 1978): «Peirce non tace il fatto che la primitività sia difficile da definire, essendo più sentita che concepita: essa implica il nuovo nell'esperienza, il fresco, il fugace e pur tuttavia l'eterno. Peirce, come vedremo, adduce esempi molto strani, che tuttavia potrebbero ridursi a questo: si tratta di qualità o potenze considerate di per sé, senza riferimento a nient'altro, indipendentemente da ogni questione relativa alla loro attualizzazione. È ciò che è così com'è, per se stesso e in se stesso» (Deleuze 2016, pp. 122-123). Gli esempi di Primitività forniti da Peirce non sono poi così strani: il valore del magenta, l'odore dell'essenza di rosa, il fischio di una locomotiva, il sapore del chinino. Si tratta in ogni caso di qualità sensibili espresse come tali, cioè colte indipendentemente dall'oggetto a cui pure sono associate e dalle situazioni nelle quali pure si presentano. È un punto decisivo per concepire l'Entità nella sua differenza dall'essenza intesa come universale astratto. Mentre l'essenza di una cosa è la sua categorizzazione in un ordine logico, l'Entità è la singolarità sensibile che, quando si attualizza, va a comporre l'esserci materiale di una certa cosa. Se la si considera in sé, indipendentemente dalla sua attualizzazione, la qualità come singolarità sensibile è una Entità che sorvola la cosa e può ripetersi in altri luoghi, altri tempi, altri oggetti individuali. È per questo che essa ha a che fare con quelle qualità o «essenze» che Proust identifica nei suoi esercizi di memoria involontaria.

Ma restiamo ancora un momento sul carattere fugace e pur tuttavia eterno dell'Entità. Questa si distingue dall'essenza (benché per altri versi le due abbiano parecchi elementi in comune) anche per il fatto di conservare almeno una parte della fugacità dello stato di cose da cui viene estratta. Si dirà dell'Entità ciò che si può dire dell'affetto, e cioè che, pur essendo indipendente da uno spazio-tempo determinato, «viene nondimeno creato in una storia che lo produce come l'espresso e l'espressione di uno spazio o di un tempo, di un'epoca o di un ambiente (per questo l'affetto è il 'nuovo', e nuovi affetti non cessano di essere creati, particolarmente da parte dell'opera d'arte)» (Deleuze 2016, p. 123). È questa la ragione per cui non è possibile pensare la qualità e l'affetto, in quanto Entità, entro un ordine generale di diritto completo (come è invece il caso dell'essenza), dato che essi emergono sempre come determinazioni sussistenti di una storia. Il che non esclude, naturalmente, che le Entità, le qualità, gli affetti, possano ripetersi in epoche, ambienti e storie diffe-

renti, e anzi, la loro stessa identificazione deriva spesso proprio dal contrasto innescato dall'incontro tra due epoche o tra due contesti differenti, come accade appunto in Proust.

3. Proust e le essenze

Che cosa succede in un episodio di memoria involontaria tanto banale quanto quello della *madeleine*? Ma soprattutto, qual è la ragione della gioia profonda che si prova nella reminiscenza? Ciò che accade è molto semplice: in due diversi momenti del tempo, si prova la medesima sensazione, o meglio si identifica una qualità sensibile che è la stessa in due momenti diversi. E la gioia che ne deriva non è certo causata dal semplice ripetersi di una stessa sensazione, ma dal percepire che se una certa sensazione si ripete, allora la sua natura non è quella di un oggetto individuale, sottoposto alla ferrea legge dello svanire delle cose nel tempo. Ciò che il Narratore scopre nelle reminiscenze è che la trama del mondo non è fatta di oggetti effimeri, che escono dal nulla per farvi ritorno qualche tempo dopo, bensì di entità, di qualità che sorvolano il fluire del tempo e in esso si ripetono formando una costellazione di «essenze» (termine con cui, in Proust, si deve intendere non un concetto universale, ma una singolarità sensibile e sussistente). E la nostra stessa vita, dunque, non sarà una collezione di istanti colmi di sensazioni fugaci, senza essere, al contempo, una costellazione di essenze che, in qualche modo, contagiano la vita della loro eternità.

Leggendo Proust, Deleuze è portato a sottovalutare l'esperienza della memoria involontaria, in considerazione del fatto che i suoi segni sono meramente materiali, laddove gli unici segni spirituali sarebbero quelli dell'arte. Eppure non può non riconoscere la portata che il Narratore della *Recherche* attribuisce a quelle esperienze sensibili e memoriali: sono per lui nientemeno che la rivelazione capace di dare un senso al suo desiderio di scrivere, nonché la sostanza metafisica che costituirà il tessuto del romanzo. E questo non nonostante i segni della memoria involontaria siano sensibili, ma proprio perché lo sono, cioè proprio perché le essenze si manifestano non nell'ordine del pensiero, ma sul terreno dell'esperienza sensibile, mostrando così di non essere mere astrazioni.

Parlando dei segni dell'arte in Proust, la prima cosa che Deleuze mette in luce è il loro carattere «spirituale». La piccola frase di Vinteuil, come i gesti della Berma o i tratti pittorici di Elstir, esistono certo in funzione dei materiali nei quali si esprimono, ma ognuno è nondimeno una «entità che è solo spirituale» (Deleuze 2001, p. 40). Ma il punto è che anche i segni sensibili manifestano il loro aspetto «spirituale». Ciò che l'opera d'arte compiuta intende mostrare al lettore è ciò che il Narratore ha

scoperto attraverso le esperienze minimali della reminiscenza, e cioè che la vita non è fatta di oggetti effimeri, ma di essenze eterne. Solo che tale rivelazione è già essa stessa il primo scriversi dell'opera d'arte, perché le essenze si rivelano soltanto a un'osservazione estetica e metafisica delle cose. Chi è impigliato nell'intreccio dell'esistenza, della società e della storia, chi vive di mondanità, per esempio, è come prigioniero di una realtà che non gli lascia vedere attraverso le cose per scorgerne le essenze comuni. Solo una vita distratta, e in questo già artistica, conferisce scarso rilievo agli individui e agli accadimenti (quelli a cui tutti, per ragioni pragmatiche, si interessano in maniera esclusiva), essendo invece attratta da quanto individui e accadimenti hanno in comune tra loro, da quanto attraverso gli individui e gli accadimenti si ripete manifestando la propria sussistenza extra-temporale.

Ha perfettamente ragione Deleuze a spiegare che un'essenza è una differenza in sé, sottintendendo, con ciò, che è un tratto singolare. E a spiegare che una differenza in sé non può che ripetersi. Ma è vero solo da un punto di vista estrinseco che «la sensazione comune non interviene che per ricordare qualcosa d'altro» (Deleuze 2001, p. 59). Se è indubbio che nel romanzo l'episodio della *madeleine* consente a Proust di far risorgere la vita di Combray, questo non toglie nulla alla rilevanza dell'esperienza in sé, anche se sarà solo nel *Tempo ritrovato* (cfr. Proust 1993) che il senso di quell'esperienza verrà in chiara luce. Vale pienamente anche per le qualità sensibili la formula proustiana che giustamente Deleuze ripete come un mantra: «reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti» (Deleuze 2001, p. 60). Tutte le essenze (nel senso proustiano del termine) sono reali, e tuttavia non attuali, perché non sono individuate dallo spazio e dal tempo che occupano in uno stato di cose, ma lo sorvolano, manifestando una consistenza o una sussistenza che le rende persino più reali di quegli stessi stati di cose nei quali occorrono e si ripetono. E tutte le essenze sono ideali, benché non astratte, perché pur non identificandosi con uno stato di cose materiale e concreto non ne risultano alla maniera di nozioni generali, che esistono soltanto nell'intelletto, bensì sussistono negli stati di cose come l'immagine di un volto sottratta al tempo, come l'aspetto eterno di ogni cosa.

In questo senso, le essenze proustiane sono entità, qualità e affetti. Entità, perché sono appunto loro stesse, indipendentemente dagli individui nei quali si incarnano e indipendentemente dalle determinazioni spazio-temporali a cui si associano contingentemente. Qualità, perché conservano il loro legame con l'esperienza sensibile, anche quando manifestano il proprio carattere ideale. Affetti, infine, perché le essenze emergono sempre da un vissuto di affezioni, perché si rivelano sempre come determinazioni di una certa esperienza di noi stessi e del mondo. È questo che fa la singolarità di un'opera d'arte.

4. Lo spazio qualsiasi: il deserto

Ci resta ancora da considerare la questione dello spazio qualsiasi, cioè del correlativo estensivo delle qualità e delle entità, che è anche l'elemento genetico dell'immagine-affezione.

Gli oggetti che costituiscono uno stato di cose ci colpiscono per talune loro qualità a cui possiamo reagire in maniera appropriata, dando luogo a un'azione. Ma a ognuna di queste qualità possiamo relazionarci anche in un altro modo: quando sentiamo il valore che una qualità ha in sé, tendiamo a isolarla e a farci assorbire da essa. Il nostro affetto, in tal caso, è una sorta di primo piano, perché l'essere della qualità, la qualità come entità a sé stante, riempie l'intero quadro, occupa tutto il nostro spazio affettivo: non vediamo più, per esempio, che il giallo di un girasole e nient'altro. Ma una qualità di questo genere resta pur sempre intrecciata allo stato di cose e agli oggetti da cui la preleviamo. Tanto che la contemplazione di una qualità, il suo primo piano, di norma non dura che pochi istanti, prima di tornare entro l'intreccio delle cose. La qualità selezionata, separata e fissata in se stessa, torna nel campo delle relazioni costitutive di uno stato di cose, cioè nello spazio e nel tempo di ciò che accade. Ma anche lo spazio e il tempo possono venire sottoposti al medesimo trattamento che consente l'emergere di una qualità in primo piano. In *Mille piani* e in *Che cos'è la filosofia?* un tale blocco di spazio-tempo viene chiamato anche *heccéité*, per indicare un modo di individuazione che non sia quello di una cosa o di un soggetto: per esempio la peculiare individuazione che definisce una stagione, un'ora del giorno, una località, oppure la costellazione costituita da un grado di calore e da un'intensità di colore. Il termine ha poco a che fare con l'analogo della tradizione scotista, tanto che in una nota gli autori fanno la seguente osservazione: «succede di scrivere *'eccéité'*, derivando la parola da *ecce*, 'ecco'. È un errore, dal momento che Duns Scoto crea la parola e il concetto a partire da *Haec*, 'questa cosa'. Ma è un errore fecondo, perché suggerisce un modo di individuazione che non si confonde appunto con quello di una cosa o di un soggetto» (Deleuze-Guattari 2017, p. 729, nota) E *L'immagine-movimento* spiega che, «benché il primo piano estragga il volto (o il suo equivalente) da ogni coordinata spazio-temporale, può portar via con sé uno spazio-tempo che gli è proprio, un lembo di visione, cielo, paesaggio o fondale» (Deleuze 2016, p. 135). Potremmo dire che se il primo piano implica le qualità come tratti di visività (anche quando non è un volto ad essere posto in primo piano), lo spazio qualsiasi è costituito da tratti di paesaggio (al limite, anche quando è lo stesso volto a farsi paesaggio, come nell'episodio in cui il Narratore della *Recherche* incontra le fanciulle in fiore senza distinguere, almeno inizialmente, i tratti dei loro volti dai tratti del paesaggio marino: cfr. Proust 1983). Ma in quanto anche

uno spazio qualsiasi deve, per definizione, essere separato da qualsivoglia funzione pragmatica (deve essere *estratto* da uno stato di cose), tende a presentarsi come uno spazio sconnesso oppure deserto e amorfo.

Deleuze valorizza soprattutto la costruzione di spazi sconnessi e lo fa attraverso l'esempio di Bresson. Lo spazio affettivo non è soltanto lo spazio circostante che il volto contagia con la propria passione, ma è uno spazio autonomo che contribuisce, insieme al volto, a produrre un'atmosfera spirituale. Nel caso del *Processo a Giovanna d'Arco*, per esempio, si tratta di costruire pezzo per pezzo le stazioni di una *via crucis*, facendo valere *non* la visione d'insieme di un ambiente di volta in volta determinato (la camera di Giovanna, la sala del tribunale, la cella), ma lo spazio frammentato «secondo raccordi che ne restituiscono una realtà ogni volta chiusa, ma chiusa all'infinito» (Deleuze 2016, p. 136). È la costruzione di uno spazio «di valore tattile, [...] in cui la mano finisce per assumere la funzione di-rettoria [...], detronizzando il volto» (Deleuze 2016, pp. 135-136).

Ma forse è ancora più importante la costruzione di spazi qualsiasi come spazi deserti, per i quali possiamo prendere l'esempio di Michelangelo Antonioni. Citando Pascal Bonitzer, Deleuze spiega che la ricerca di Antonioni, almeno dall'*Avventura* in avanti, mira a dissolvere i personaggi, a eclissare il loro volto in favore del non-figurativo, sino all'estremo del piano vuoto o disabitato, del deserto (come accade con i volti che si dissolvono nella nebbia della banchina in *Deserto rosso*). E ancora sulla scia di Bonitzer, Deleuze mette a confronto il percorso di Bergman con quello di Antonioni: «Bergman oltrepassava l'immagine-azione in direzione dell'istanza affettiva del primo piano o del volto che egli confrontava col vuoto. Ma, con Antonioni, il volto scompare insieme al personaggio e all'azione, e l'istanza affettiva è quella dello spazio qualsiasi che Antonioni spinge a sua volta sino al vuoto» (Deleuze 2016, pp. 148-149; cfr. Bonitzer 1982).

Come ricorda Pascal Auger (scritto Augé per errore, anche nell'ultima traduzione italiana dell'*Immagine-movimento*), giovane cineasta e uditore delle lezioni che Deleuze tenne sul cinema a Vincennes nei primi anni Ottanta (cfr. Auger 2011), la nozione di spazio qualsiasi derivava, in origine, da una trasposizione allo spazio dell'idea degli istanti qualsiasi su cui si fonda il cinema in generale (nella sua distinzione dalla pittura che valorizza istanti privilegiati). Così come il cinema non privilegia la posa, ma il movimento che avviene tra istanti qualsiasi, così esso può non privilegiare gli spazi determinati, funzionali all'azione e al racconto, ma lasciare campo libero agli spazi generici tipo *terrain vague*, spazi desolati, incolti, in rovina e, più radicalmente (nel cinema sperimentale del primo dopoguerra), a spazi nei quali non è presente alcun oggetto degno di nota, sino allo spazio vuoto o allo schermo bianco o nero. Questo sembra portarci nelle vicinanze della pura immagine-percezione che si trova in Vertov, più

di quanto sembri avere a che fare con l'immagine-affezione, dato che gli spazi qualunque sono innanzitutto spazi *désaffectés*. E tuttavia, Deleuze ritiene che proprio questi spazi senza uomini consentano l'emergere di affetti irriducibili ai sentimenti o alle emozioni ordinarie o, meglio, di affetti che non sono più solo gli affetti che prova un essere umano, ma che diventano affetti-paesaggio. Vale la pena di ricordare la formula di Cézanne che Deleuze non si stanca di ripetere: «*L'homme absent, mais tout entier dans le paysage*» (Gasquet 2002, p. 238). Non più l'affetto che qualcuno prova di fronte a un certo paesaggio, ma il paesaggio stesso che si colora affettivamente, che manifesta una qualità affettiva. Il fatto è che l'affetto, una volta assorbito dal paesaggio, smette di essere meramente umano. La paura, per esempio, smette di essere questa paura determinata di fronte a tale oggetto o evento possibile, per diventare un'atmosfera, una nebulosa terrificante che attraversa ogni cosa, che si insinua in ogni angolo di mondo. O la stessa desolazione, che smette di essere la disperata solitudine del singolo, per sollevarsi e sorvolare l'intera superficie della Terra. In ogni caso, né la paura né la desolazione, una volta divenuti affetti-paesaggio, restano ciò che sono in quanto affetti umani: «non appena abbandoniamo il volto e il primo piano [...], ci pare di entrare in un 'sistema di emozioni' molto più sottile e differenziato, meno facile da identificare, atto a indurre affetti non-umani» (Deleuze 2016, p. 137). In *Mille piani* e in *Che cos'è la filosofia?* troviamo una partizione differente, perché gli affetti vengono considerati come divenire non-umani dell'uomo, mentre in *Che cos'è la filosofia?* sono i percetti a presentarsi come paesaggi non umani della natura. Eppure anche qui l'affetto recupera il suo nesso con lo spazio, e più precisamente con lo spazio dell'universo intero, dato che a ogni divenire-animale, vegetale o molecolare, corrispondono forze cosmiche o cosmogenetiche (cfr. Deleuze-Guattari 2002, cap. 7).

Questo divenire universale degli affetti non va inteso nel senso di un'analogia antropomorfa, come quando si dice che il tempo è capriccioso, la montagna maestosa, il sole di mezzogiorno impietoso, o come quando si eleva a condizione universale una situazione locale e momentanea, per esempio la mia solitudine. In tal caso – come spiega giustamente Robbe-Grillet – «la mia solitudine smette di essere una dato accidentale, momentaneo, della mia esistenza. Inizia a far parte di me, del mondo intero, di tutti gli uomini: è la nostra natura [...]». Diventa una solitudine per sempre (Robbe-Grillet 1963, p. 55). Non si tratta cioè di contagiare la natura con i nostri deliri, immaginando che anch'essa provi gli stessi affetti che proviamo noi, o che i nostri sentimenti siano così profondi da far risuonare la natura intera, bensì di tener presente che ogni nostra affezione non è che un'irruzione del mondo in noi, un contatto tra le forze che attraversano l'universo e le superfici sensibili del nostro corpo. Non si tratterà dunque di proiettare all'esterno un sentimento interiore, ma di percepire l'esteriorità

originaria di ogni affetto. C'è del Sahara in noi (cfr. Deleuze 1995), del vento cosmico, delle profondità minerarie. Ma a queste non corrispondono i nostri sentimenti ordinari, bensì i nostri affetti o divenire non-umani. E c'è da notare, in tal caso, che il referente esteriore dell'affetto non potrà più essere una qualità determinata, un'entità o un'essenza (l'essere melesco della mela di cui parlava Lawrence a proposito di Cézanne), ma proprio uno spazio qualsiasi: una landa selvaggia, come nel caso del film sperimentale di Michael Snow, *La région centrale*; il deserto, come nel caso di Antonioni; lo spazio cosmico, come nel caso di *The Wild Blue Yonder* di Herzog. In ogni caso, una delle tentazioni più profonde del cinema o, come dice Bonitzer, «uno dei programmi del cinema moderno» (Bonitzer 1982, p. 145), sembra essere quella di dissolvere il volto, di «uscire dal terrore del volto» (*ibidem*), per fare spazio a un paesaggio senza uomini.

Potrebbe essere una tentazione nichilistica o apocalittica, un'esigenza che trova l'unica salvezza possibile nella fine della storia e nella scomparsa della specie umana, ma potrebbe anche essere l'espressione di un'istanza panteistica, cosmica, che mira finalmente a percepire l'uomo come una parte della natura, come una cosa tra le cose che esistono nell'universo.

Bibliografia

- Auger, P.
2011 *Entretien avec Pascal Auger autour de Deleuze et du cinéma* (con Nicolas Rousseau), in *Actu Philosophia*, <https://www.actu-philosophia.com/entretien-avec-pascal-auger-autour-de-deleuze-et/>.
- Balázs, B.
2002 *Il film*, Einaudi, Torino (ed. or. Id., *Filmkultúra. A film művészeti-
lozóiája*, Globus, Wien, 1949).
- Bergson, H.
1996 *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. Id., *Matière et mémoire*,
in Id., *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959).
- Bonitzer, P.
1982 *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris.
- Deleuze, G.
1995 *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata (ed. or. Id.,
Francis Bacon. Logique de la sensation, Seuil, Paris, 1981).
2001 *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino (ed. or. Id., *Proust et les signes*,
Presses Universitaires de France, Paris, 1964).
2014 *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano (ed. or. Id., *Logique du sens*, Édi-
tions de Minuit, Paris, 1969).
2016 *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino (ed. or. Id., *L'image-
mouvement. Cinéma 1*, Éditions de Minuit, Paris, 1983).

Deleuze, G., Guattari, F.

2002 *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino (ed. or. Id., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991).

2017 *Mille piani*, Orthotes, Napoli-Salerno, ebook (ed. or. Id., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris, 1980).

Gasquet, J.

2002 *Cézanne*, L'ancre marin, Paris.

Godani, P.

2020 *Traits. Une métaphysique du singulier*, PUF, Paris.

Peirce, C. S.

1978 *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris.

Proust, M.

1983 *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 1, Mondadori, Milano (ed. or. Id., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris, 1919).

1993 *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 4, Mondadori, Milano (ed. or. Id., *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1927).

Robbe-Grillet, A.

1963 *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris.

Filmografia

Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, 1960.

Michelangelo Antonioni, *Deserto Rosso*, 1964.

Werner Herzog, *The Wild Blue Yonder*, 2005.

Michael Snow, *La région centrale*, 1971.

Joris Ivens, *Regen*, 1929.

Tratti e deserti. Deleuze e l'immagine-affezione

Lo scopo del presente articolo è di situare la nozione di immagine-affezione, così come viene presentata in *L'immagine-movimento. Cinema 1.*, all'interno del pensiero di Deleuze. In primo luogo, si cercherà di mostrare come i due elementi caratteristici dell'immagine-affezione, il volto e gli spazi qualsiasi, rimandino rispettivamente ai tratti di visività (*traits de visagéité*) e ai tratti di paesaggio (*traits de paysage*) – di cui si parla tanto in *Proust e i segni* quanto in *Mille piani*. In secondo luogo, si mostrerà come entrambi questi elementi si ricolleghino alla nozione fondamentale di evento, come viene descritta in *Logica del senso*.

PAROLE CHIAVE: volto, spazi qualsiasi, evento, qualità, essenza

Tratti e deserti. Deleuze e l'immagine-affezione

The purpose of this article is to contextualize the notion of affection-image, as presented in *Cinema 1: The Movement-Image*, within Deleuze's thinking system. In the first place, we will try to show how the two elements that make up affection-image, face and any-spaces-whatsoever, refer respectively to «faciality» traits (*traits de visagéité*) and landscape traits (*traits de paysage*) – which is spoken about both in *Proust and Signs* and in *A Thousand Plateaus*. Secondly, it will be shown how both these elements relate to the fundamental notion of event, as described in *The Logic of Sense*.

KEYWORDS: face, any-spaces-whatsoever, event, quality, essence