



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Figure nel tempo. A partire da Deleuze/Bacon

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Figure nel tempo. A partire da Deleuze/Bacon / U. Fadini. - STAMPA. - (2003), pp. 7-140.

Availability:

This version is available at: 2158/651041 since:

Publisher:

Ombre corte

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

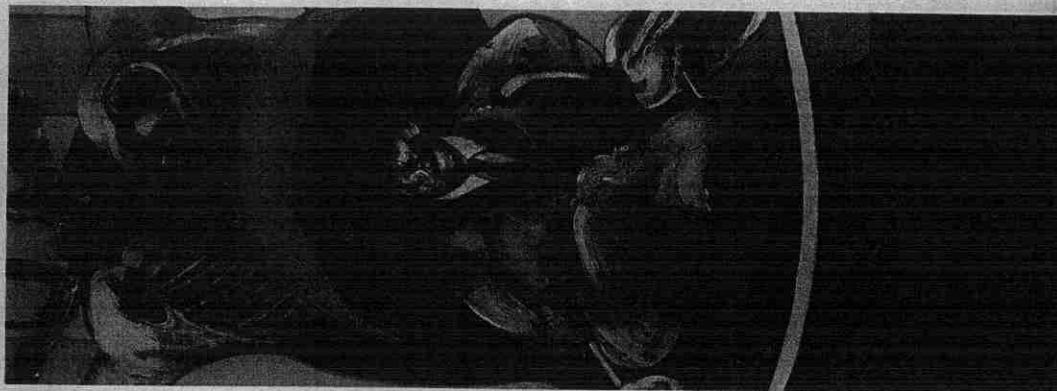
Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

Ubaldo Fadini

Figure nel tempo

A partire da Deleuze/Bacon



Ubaldo Fadini

Figure nel tempo

ombre corte

Figure nel tempo

Il volume presenta, nella sua prima parte, l'incontro di uno dei filosofi più originali e significativi della seconda metà del Novecento, Gilles Deleuze, con un artista straordinario come Francis Bacon. L'analisi dello studio di Deleuze – *Francis Bacon. Logica della sensazione* – dedicato al pittore irlandese vuole mettere in scena una delle modalità essenziali dell'arte contemporanea, la discussione sulla possibilità o meno di raffigurare, di rappresentare, l'esistenza complessa, difficile, tormentata, dell'uomo contemporaneo e della sua realtà, anche negli aspetti più banali e apparentemente futili. Al centro del volume viene appunto presentata e analizzata la Figura baconiana, la corporeità deformata e intimamente sconvolta nei suoi presunti equilibri e misure/proporzioni. Tale Figura – o configurazione del corporeo – appare a Fadini come espressione di una sensibilità artistica (e filosofica, dalla parte di Deleuze) attenta alla riemersione, in forme nuove e singolari, del "mostruoso", a cui è dedicata la seconda parte del volume, da considerarsi paradossalmente in positivo, come contestazione viva di tutti i modi tradizionali e ben educati/ordinati di considerare l'umano, le sue dinamiche di cambiamento, le sue trasformazioni in un mondo complesso come l'attuale.

ISBN 88-87009-52-X



9 788887 009521

Euro 11,30

Cartografie / 23

UBALDO FADINI insegna Estetica all'Università di Firenze. È autore di numerose opere, tra cui: *Il corpo imprevisto. Filosofia, antropologia e tecnica in A. Gehlen* (Angeli, Milano 1988); *Deleuze plurale. Per un pensiero nomade* (Pendragon, Bologna 1998); *Sviluppo tecnologico e identità personale. Linee di antropologia della tecnica* (Dedalo, Bari 2000). Ha inoltre curato: con A. Zanini, *Lessico postfordista. Dizionario di idee della mutazione* (Feltrinelli, Milano 2001) e, con A. Negri e C.T. Wolfe, *Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio, alla politica* (Manifestolibri, Roma 2001). Per i nostri tipi ha curato *Divenire molteplice* di Gilles Deleuze e *Morale e ipermorale. Un'etica pluralistica* di Arnold Gehlen.

Ubaldo Fadini

Figure nel tempo

A partire da Deleuze/Bacon

ombre corte

Questa opera è frutto di una ricerca svolta presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze e beneficiaria per la pubblicazione di un contributo a carico dei fondi Cofinanziamento MIUR.

Indice

7	Premessa
9	PARTE PRIMA Pittura e potenza
	1. Figure – 2. Ateismo pittorico – 3. Figure del divenire – 4. Figura o figurazione – 5. Anti-figurazione – 6. Corpi deformati – 7. Il tempo dipinto – 8. Captare forme – 9. Combattimenti – 10. I segni di Spinoza – 11. Il discorso del concetto – 12. Disegni di combattimento – 13. Sulla manipolazione – 14. Il diagramma – 15. Diagramma e quadro – 16. Diagramma e potenza – 17. Sul rapporto occhio-mano – 18. Ritorni.
83	PARTE SECONDA Sentire comune
	1. Figura di libertà – 2. Questioni di stile – 3. Egocentrismo e astrazione – 4. Natura e artificio – 5. Figure di metamorfosi – 6. Storie mostruose – 7. Il mostro umano – 8. Biopolitiche del mostro – 9. Sapere e metamorfosi – 10. Tecnomorfosi – 11. Cartografie della mutazione: soggetti al cinema – 12. Soggetti di studio – 13. Il Sahara in città.

Prima edizione: dicembre 2003

© ombra corte

via Alessandro Poerio 9, 37124 Verona
Tel./fax: 045 8301735; e-mail: ombrecorte@tiscalinet.it
www.deriveapprodi.org/ombrecorte.htm

Progetto grafico copertina: Rosie e ombre corte

Immagine di copertina: Francis Bacon, *Figure*, 1946 (olio su tela).

ISBN 88-87009-52-X

Premessa

La seconda "logica" di G. Deleuze - pubblicata a distanza di dodici anni dalla prima, dedicata al senso: *Logica del senso*, 1969 - ha come suo oggetto la "sensazione". *Francis Bacon. Logica della sensazione* è uno studio estremamente significativo perché apre una riflessione sulla crisi della figura - e dunque della misura in generale - che va al di là, per quanto mi interessa, dell'ambito proprio alla filosofia dell'arte o a una analisi del complesso rapporto tra "filosofia e pittura". Nella crisi della figura/misura si evidenzia, a mio parere, l'emergere di una potenza di metamorfosi, "mostruosa", che trova espressione anche nelle trasformazioni di una corporeità sempre più intrecciata, con-fusa, con le brusche accelerazioni dello sviluppo tecnologico¹. Il Bacon deleuziano permette di fare della potenza di metamorfosi del corpo un problema filosofico, senza ulteriori qualificazioni, in termini originali e profondamente innovativi, ed è in questa ottica che si impone un confronto con il motivo così particolare e intimamente produttivo della crisi della figura (che significa poi crisi della figurazione, della narrazione, della rappresentazione).

Nota

- 1 Sia consentito il rinvio, in tale prospettiva, ai miei *Principio metafisici. Verso un'antropologia dell'artificiale*, Mimesis, Milano 1999 e *Sviluppo tecnologico e identità personale. Linee di antropologia della tecnica*, Dedalo, Bari 2000.

PARTE PRIMA

Pittura e potenza

1. Figure

L'analisi deleuziana dell'opera di Bacon è rivolta a vari aspetti dei suoi quadri "in un ordine che va dal più semplice al più complesso", in una prospettiva di "logica della sensazione" (soprattutto della "sensazione colorante") consapevole che "ciascuno di tali aspetti può servire da tema a una sequenza particolare nella storia della pittura"¹. C'è in Deleuze, nella sua articolata riflessione sulla visione dipinta, la percezione di una necessità non rappresentativa della rappresentazione, la quale è singolarmente avvertita dal pensiero filosofico francese nel momento in cui si confronta con la pittura contemporanea. Si può richiamare qui il celebre saggio di M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, del 1946 (ripreso in *Sens et non-sens*, 1948), in cui Cézanne viene considerato come l'artista che è stato capace di una rappresentazione "più vera" del reale, in grado di proiettarsi al di là dei cliché mentali della tradizione pittorica. Il motivo essenziale di una produzione antirappresentativa dell'arte si collegherebbe, secondo Merleau-Ponty (e qui bisognerebbe considerare anche il confronto di J.-F. Lyotard con l'autore di *Il visibile e l'invisibile* svluppato in *Freud selon Cézanne*, del 1973), alla "fondazione" in Cézanne di una pittura de-rappresentativa, tesa a

mostrarsi come proposizione "pura" della verità delle cose. A partire da Cézanne si aprirebbe quindi uno spazio pittorico, in grado di evitare le pretese di normazione proprie della rappresentazione e della narrazione, attraverso la realizzazione di un'idea di produzione di carattere "figurale", che segnerebbe la raffigurazione specifica dell'arte contemporanea (o di parte di essa) contrapponendosi alla figurazione tradizionale. La nozione di "figurale" è introdotta da Lyotard, nel suo importante *Discours, Figure*, del 1971, e Deleuze la oppone a quella di "figurativo": questa nuova nozione indica ciò che va afferrato della raffigurazione stessa, il senso cioè della Figura in sé, al di là delle proprietà della raffigurazione, che imporrebbero all'immagine dipinta di collocarsi con precisione all'interno di una certa storia, caratterizzata da valori ben definiti. In una densa recensione al testo di Lyotard, apparsa in "La Quinzaine Littéraire" (nel maggio del 1972), Deleuze vedeva nel libro lyotardiano il manifestarsi di una "anti-dialettica" capace di capovolgere il rapporto "figura/significante", nel senso che non sono più le Figure a dipendere dal significante e dai suoi effetti, ma è piuttosto la stessa catena significante a dipendere dagli effetti figurativi, "costruendo delle configurazioni variabili di immagini con figure non-figurative, facendo scorrere delle linee e interrompendole secondo punti singolari, schiacciando e torcendo sia i significanti che i significati". In breve, il lavoro di Lyotard, inteso come "prima critica generalizzata del *significante*",

mostra come il rapporto significante-significato si trovi superato in due direzioni. Verso l'esterno, dal lato della designazione, dalle *figure-immagini*: perché non sono le parole ad essere dei segni, ma esse formano dei segni con gli oggetti che designano, e di cui spezzano l'identità per scoprirne un contenuto nascosto, un'altra faccia che non si potrà vedere, ma che in compenso farà "vedere" la parola [...]. E il rapporto significante-significato si trova ancora superato in un altro modo: verso l'interno del discorso, da un *figurale puro* che giunge a sconvolgere le

variazioni codificate del significante, introducendosi in esse, lavorando sotto le condizioni di identità dei loro elementi (le pagine sul lavoro del sogno, che violenta l'ordine della parola e non rispetta il testo, costruendo nuove unità, che non sono linguistiche, ma altrettanti rebus sotto i geroglifici)?

2. Ateismo pittorico

Deleuze indica un esempio di figuratività della rappresentazione nella pittura di El Greco, artista seicentesco, in cui si ha come una sorta di deformazione di tipo appunto figurale che sembra derivare da una messa in discussione dei vincoli rappresentativi:

Prendiamo un esempio estremo, *La sepoltura del conte di Orgaz* di El Greco. Una orizzontale divide il quadro in due parti, inferiore e superiore, terrestre e celeste. Così nella parte bassa, sebbene tutti i coefficienti di deformazione dei corpi, è in particolare quelli di allungamento, siano già all'opera, è ancora visibile una figurazione o narrazione che rappresenta la sepoltura del conte. Ma in alto, là dove il conte viene accolto da Cristo, si assiste a una liberazione folle, a un'emancipazione totale: le Figure si ergono e si allungano, si assottigliano smisuratamente, oltre ogni ritegno. Contro ogni apparenza, non vi è più alcuna storia da raccontare, le Figure sono sollevate dal loro ruolo rappresentativo, entrano direttamente in rapporto con un ordine di sensazioni celesti. Ed è questo ciò che la pittura cristiana ha trovato nel sentimento religioso: un ateismo propriamente pittorico, in cui l'idea che Dio non dovesse essere rappresentato poteva essere presa alla lettera. Infatti, che sia Dio, ma anche il Cristo, o la Vergine e persino l'Inferno, le linee, i colori, i movimenti si sottraggono alle esigenze della rappresentazione. Le Figure si ergono, si piegano o si contorcono liberate da qualsiasi figurazione. Esse non devono più rappresentare o narrare nulla, poiché in questa sfera si limitano a rinviare al codice esistente della Chiesa¹.

Deleuze coglie la presenza in età controriformista di un vero e proprio "ateismo dell'arte", contenuto negli stessi

sentimenti religiosi che in una qualche misura lo legittimano. A partire dall'idea di un Dio - ma anche di una Vergine, dei Santi e dello stesso Inferno... - che non va rappresentato, si dà la possibilità concreta di un gioco pittorico in cui le linee e i colori si svincolano dalle esigenze rappresentative. La Chiesa sarebbe quindi la depositaria della verità, che si veicola nel concetto, e non imporrebbe uno stile e uno strumentario particolari per la rappresentazione pittorica. È in questo senso che ci si può contrapporre all'affermazione secondo la quale senza Dio tutto è consentito:

Infatti con Dio, tutto è permesso. Proprio con Dio. Non solo moralmente, perché le violenze e le infamie trovano così sempre una santa giustificazione. Bensì, cosa ben più importante, esteticamente, poiché le Figure divine sono animate da una libera attività creatrice, da una fantasia cui tutto è concesso. Il corpo del Cristo è veramente tormentato da un'ispirazione dia-bolica che gli fa attraversare tutte le "sfere sensibili", tutti i "diversi gradi di sensazione".⁴

In questi termini, oltre ai rimandi a Giotto e al Tintoretto, Deleuze ritiene che dal primo Rinascimento all'età Barocca si delinei una forma d'arte non rappresentativa, caratterizzata esteriormente ancora dal mantenimento della figurazione ma che in effetti rivela una produttività che si può definire come "figurale". L'emancipazione delle Figure, il loro proiettarsi al di là della figurazione, rinvia così ad un particolare sentimento religioso e tutto questo può sicuramente essere fatto valere per la pittura "antica", ma per quanto concerne quella "moderna" il discorso si fa più complesso, in quanto essa ha abbandonato il sentimento religioso e sembra ritornare alla figurazione, al suo "miserabile dominio esclusivo". È l'arte astratta a divincolarsi infine dalla presa della figurazione, ad operare uno "strappo" dalla tradizione: Deleuze però si chiede se non esista "un'altra via, più diretta e più sensibile" per realizzare tale liberazione. Inoltre bisogna considerare

che non è detto che all'arte moderna risulti così semplice la presa di distanza dalle esigenze della rappresentazione, visto che essa è letteralmente circondata/ingabbiata da foto e da cliché. Proprio in riferimento al rapporto di Bacon, "al contempo di fascino e di disprezzo", con la fotografia e sottolineando il fatto che il motivo della critica dell'artista irlandese alla fotografia non deriva affatto dalla sua figuratività, si legge in *Francis Bacon. Logica della sensazione* che

la pittura moderna è invasa, assediata dalle foto e dai cliché che si collocano sulla tela prima ancora che il pittore abbia iniziato il suo lavoro. Si cadrebbe infatti in errore se si credesse che il pittore opera su una superficie bianca e incontaminata. L'interruzione è fin da subito investita virtualmente da ogni genere di cliché con cui è necessario rompere. E Bacon intende appunto questo quando parla della foto: essa non è una figurazione di ciò che si vede, ma è quanto l'uomo moderno vede. Essa non è dannosa semplicemente perché figurativa, ma perché pretende di *regnare sulla vista*, dunque sulla pittura.⁵

3. Figure del divenire

Deleuze ha ben presente, come ho già sottolineato, il complesso delle riflessioni di Merleau-Ponty su Cézanne (da *Il dubbio di Cézanne* alle ultime annotazioni di *L'occhio e lo spirito*, scritto nell'estate del 1960 e pubblicato nel 1964), che è certamente da richiamare quando si affronta il quarto capitolo del suo *Francis Bacon* ("Il corpo, la carne macellata e lo spirito. Il divenire animale").⁶ L'esigenza, propria di una certa pittura, di andare al di là del mero rispecchiamento del reale si afferma anche nella pratica artistica di Bacon, il quale è in modo particolare un pittore di corpi isolati, anzi di un vero e proprio divenire-animale della Figura che disegna "una zona di *indiscernibilità*, di *indecidibilità* tra l'uomo e l'animale". È in questo senso che si può richiamare quell'essenza carnale che in Mer-

leau-Ponty indica lo spessore del rapporto tra il soggetto e l'oggetto. Con Deleuze:

Questa zona oggettiva di indiscernibilità era già tutto il corpo, ma il corpo in quanto carne (*char*) o carne macellata (*viande*). [...] La carne macellata è la zona comune all'uomo e alla bestia, la loro zona di indiscernibilità; essa è quel 'fatto', quel particolare stato in cui il pittore si identifica con l'oggetto del proprio orrore e della propria compassione. Il pittore è un macellaio, certo, ma egli sta nella sua macelleria come in una chiesa, con la carne macellata come Crocifisso⁷.

Insistendo con il richiamo a Merleau-Ponty, si può ricordare come il filosofo di *Il visibile e l'invisibile* non abbia scritto un'opera interamente dedicata a questioni estetiche, anche se l'insieme delle sue indagini filosofiche non sarebbe veramente afferrabile senza l'opportuna rilevanza del ruolo decisivo che hanno i riferimenti continui, in tutti i suoi studi, a temi e figure della letteratura, della musica, delle arti nel loro complesso. Per comprendere un tale ruolo è necessario rivolgere l'attenzione in direzione dell'importante nozione di "essere-al-mondo" (vicina a quella heideggeriana di "essere-nel-mondo", ma non coincidente con essa):

A differenza di quest'ultimo (Heidegger), che insiste sul radicamento dell'essere nello spazio specifico della propria lingua, cultura e territorio, per Merleau-Ponty abbiamo piuttosto uno spazio di intersoggettività, impersonale, che costruisce un legame reticolare di ciascuno con l'altro, e rende labile la stessa separazione soggettivo-oggettivo. Si tratta di un approccio che è stato definito [...] come una "filosofia dell'ambiguità", nozione che rende con efficacia l'indeterminazione che Merleau-Ponty evidenziava nel rapporto uomo-mondo, e nell'impossibilità di tracciare una volta per tutte un confine tra percipiente e percipito, tra organico e inorganico, soggetto e oggetto, data la natura solidale e co-appartenente di tutti questi supposti dualismi⁸.

È rispetto a questo essere-al-mondo che l'approccio estetico si rivela efficace, nel senso di consentire l'individuazione della natura co-estensiva, visto che tale rapporto con il mondo può essere considerato nei termini di uno "spazio comune", luogo di elaborazione creativa che investe, nel trattamento delle "cose", il proprio sé, "inteso come corpo e come mondo":

A partire da questo specifico interesse estetico, necessitato dalla comprensione filosofica del rapporto ontologico che presiede alla costituzione dell'uomo, del mondo, del linguaggio, della verità, Merleau-Ponty ha incontrato una serie di esperienze letterarie (ad es. Marcel Proust) e artistiche. In merito alla pittura, non a caso, per tutta la sua produzione ricorre in primo luogo Cézanne. [...] Cézanne stesso, per la modernità, appare a Merleau-Ponty come il fondatore di una nuova rappresentazione pittorica che non si limita a modificare soggettivamente i cliché del suo tempo, ma fa uscire la percezione da se stessa, per lasciar sussistere la dimensione autonoma del vedere. L'arte impersonale, senza qualità soggettive, ma visibile come paesaggio nodale in sé, nasce nel momento in cui il contesto dell'operazione cézanneana matura, e Merleau-Ponty, in questo senso, porta al livello della comprensione filosofica un evento artistico che era di portata più generale anche rispetto al problema della percezione delle forme⁹.

Il tentativo di Cézanne è dunque, agli occhi di Merleau-Ponty, quello di mostrare la natura come essa è in se stessa, al di là dei condizionamenti soggettivi e dei cliché mentali. È in questa direzione che va individuato quel ruolo centrale della visione, della relazione incessantemente trasformata tra l'uomo e il mondo, che è presente nei primi sforzi merleau-pontyani di definizione di una filosofia della percezione (già sensibile a suggestioni più propriamente estetiche). Questa "centralità" è di una visione che in Merleau-Ponty

è sempre una produzione di senso, l'inverarsi di una sensibilità che si mette in gioco in un rapporto di costruzione, che ha in

un sé impersonale e non soggettivo il proprio motore, ma in un *telos* carnale il proprio luogo. C'è una continuità relazionale che unifica tutto ciò che si rende visibile, proprio a partire dalla sottolineatura di questa coappartenenza, che è sempre immanente alle cose, che è sempre inscritta nella carne. La relazione carnale, corporea, per Merleau-Ponty non è una bella metafora, ma è l'individuazione precisa del territorio primario della visione e più in generale della percezione. È lì che la luce si raccoglie e viene interpretata, costituita, la realtà esteriore. La percezione visiva, pertanto, diviene per Merleau-Ponty il luogo della ricerca di un fondamento. Il procedimento merleau-pontiano, come ricorda anche M. de Certeau, non ha di mira l'identità o lo statuto più o meno "reale" dei soggetti e degli oggetti ma "il contesto in cui essi nascono, la separazione stessa che, tra le cose visibili, costituisce le une come vedenti e le altre come viste"¹⁰.

È così che la ricerca non può che aprirsi al territorio quanto mai variegato della sperimentazione pittorica e Merleau-Ponty è appunto particolarmente attirato dalla ricerca di Cézanne, dal suo tentativo di concretizzare una sorta di ottica originale, lontana dall'utilizzo dei cliché già posti, stimolata dalla volontà di mostrare qualcosa, la natura in sé, che "sta" al di là dei poteri di condizionamento e manipolazione della stessa soggettività artistica - e va qui ricordato che per il "filosofo dell'ambiguità" (A. de Walhens) "toute théorie de la peinture est une méthyphysique". La filosofia pensa infatti la pittura proprio perché quest'ultima costituisce la via che consente di introdursi all'interno del reale, nella sua zona essenziale e intimamente metamorfica, che implica, come Deleuze sostiene in *Differenza e ripetizione*, l'abbandono della pratica della rappresentazione¹¹. È in *Il dubbio di Cézanne* che Merleau-Ponty ricorda il complesso delle riflessioni del grande artista sul significato della pittura, il quale avrebbe cercato di rendere visibile la natura nel suo esprimersi in forme in divenire, in costante metamorfosi. Una pittura, dunque, tesa a dipingere, ad esempio, il viso "come un oggetto",

senza mediazioni, al di là dei filtri della reinterpretazione soggettiva¹².

4. Figura o figurazione

Il filosofo di *Differenza e ripetizione* coglie due vie di superamento del figurativo (dell'illustrativo e del narrativo), cioè quella della forma astratta e quella della Figura: quest'ultima viene definita proprio da Cézanne come "sensazione" e in effetti essa può essere considerata come "forma sensibile riferita alla sensazione". Cézanne e Bacon sono pittori della sensazione, tentano infatti di afferrare il "fatto". Ovviamente ciò non vuol dire rimuovere le differenze tra i due artisti: è sufficiente ricordare che in Cézanne i ritratti sono trattati come paesaggi, all'interno di un "mondo" costituito da questi ultimi e da nature morte, mentre in Bacon il mondo non si presenta come "natura", bensì come "artefatto". In ogni modo ci sono delle vicinanza che non possono non essere evidenziate:

Quando Bacon parla della sensazione, intende dire due cose, entrambe molto vicine a Cézanne. Negativamente, egli dice che la forma riferita alla sensazione (Figura) è il contrario della forma riferita a un oggetto, che si ritiene debba rappresentare (figurazione). Secondo un'espressione di Valéry, la sensazione è ciò che si trasmette direttamente, evitando l'espedito o il tedio di una storia da narrare. E, positivamente, Bacon non smette di ribadire che la sensazione è ciò che passa da un "ordine" a un altro, da un "livello" a un altro, da un "campo" a un altro. Perciò la sensazione è maestra di deformazione, agente di deformazione del corpo. A questo proposito, lo stesso rimprovero può essere mosso alla figurativa come alla pittura astratta: entrambe passano attraverso il cervello, non agiscono direttamente sul sistema nervoso, non accedono alla sensazione, né liberano la Figura, e tutto ciò perché restano a un *solo e medesimo livello*. Esse possono operare delle trasformazioni della forma, senza tuttavia giungere a deformare il corpo¹³.

È così che si può qualificare come "cézanniana" la pittura di Bacon soprattutto per la sua tensione "antirappresentativa" ad una oggettivazione visiva di una "profondità" in qualche modo apprezzabile. Se si parte dalla convinzione che la pittura "non ha né modelli da rappresentare, né storie da raccontare", allora questa viene vista muovendosi verso la forma pura (per astrazione) o verso il figurale puro (per estrazione o isolamento): Bacon segue questa seconda via, facendo particolare attenzione a isolare le sue Figure per evitare che esse svolgano una funzione narrativa o illustrativa. Richiamando Proust (e l'evocazione di quest'ultimo presente nello studio di J. Russell, *Francis Bacon*, Paris, 1979), Deleuze osserva che

Bacon, quando respinge la doppia via di una pittura figurativa e di una pittura astratta, si mette in una situazione analoga a quella di Proust in letteratura. Proust, infatti, non aspirava a una letteratura astratta troppo "volontaria" (filosofia), ancor meno aspirava a una letteratura figurativa, illustrativa o narrativa, capace di raccontare una storia. Ciò a cui teneva, che voleva portare alla luce, era una specie di Figura strappata alla figurazione, spogliata di qualsiasi funzione figurativa: una Figura in sé, per esempio la Figura in sé di Combray. Egli stesso parlava di "verità scritte servendosi di figure". E se in molti casi si affidava alla memoria involontaria, è perché questa, contrariamente alla memoria volontaria, che si limita a illustrare o a narrare il passato, riesce a far scaturire questa pura Figura¹⁴.

Ma anche nella conversazione sulla *pittura che infiamma la scrittura* Deleuze aveva accennato ai legami tra i personaggi di Bacon e quelli di Kafka e tra lo "scrivere su Bacon dopo aver scritto su Sacher-Masoch, Proust e Kafka", nei termini del suo interlocutore H. Guibert: questi ultimi

sono autori di Figure. Bisognerebbe distinguere più livelli. Innanzitutto ci presentano delle superfici insondabili, delle angosce profonde. In secondo luogo, si prende coscienza di una sorta di "manierismo", nel senso artistico della parola, alla Michelangelo, pieno di forza e di humour. E ci si rende conto che,

lontano dall'essere un più di complicazione, è il fatto di una pura semplicità. Ciò che si crede essere una tortura o una contorsione rinvia a posture molto naturali. Bacon sembra dipingere dei personaggi sotto tortura, lo si dice spesso anche di Kafka e si potrebbe aggiungere Beckett, ma basta guardare qualcuno costretto a rimanere seduto a lungo, per esempio un bambino a scuola, per vedere come il suo corpo assuma soltanto le posture più "convenienti" in funzione di tutte le forze che si esercitano su di lui. Kafka ha l'ossessione di un tetto che pesa sulla testa di qualcuno: o il mento s'infossa spaventosamente nel petto, o la punta del cranio buca il tetto... In breve, ci sono due cose molto diverse: la violenza delle situazioni, che è figurativa, ma anche l'incredibile violenza delle posture, che è "figurale" e molto più difficile da cogliere¹⁵.

5. Anti-figurazione

La caratterizzazione anti-figurativa della pittura baconiana, l'idea di una anti-rappresentatività dell'immagine, non può dunque che trovare piena ospitalità all'interno dell'esercizio deleuziano del pensiero. Sicuramente la condizione necessaria della pittura di Bacon è l'isolamento della Figura, inteso come contrassegno dell'avvenuta rottura con la narrazione/rappresentazione, il che significa poi fedeltà assoluta al "fatto". E su questa base che si pone la questione della possibilità o meno di rapporti non narrativi tra Figure, non "destinati" a rinviare ad "altro" (rapporti che non siano "narrativi tra Figure e rapporti non illustrativi tra le Figure e il fatto"). Il tentativo di Bacon è appunto quello, agli occhi di Deleuze, di accoppiare Figure senza che ciò rimandi a nessuna storia da narrare/illustrare (la stessa connessione dei pannelli separati in un trittico non vuole avere alcun significato rappresentativo). Nelle *Conversazioni con D. Sylvester*, Bacon sottolinea come il compito della pittura – che sempre si ripropone – sia quello di non fare del tipo di rapporti tra Figure un racconto:

È vero che ci sono molti capolavori con più figure ed è ovvio che ogni pittore desidera dipingere quadri con più immagini. Ma il racconto che subito intreccia una figura all'altra, elimina ciò che la pittura dovrebbe fare da sola. È molto difficile, ma un giorno o l'altro qualcuno riuscirà a mettere diverse figure sulla stessa tela [...] ¹⁶.

S'impone così la questione del nuovo tipo di rapporti tra Figure, da distinguersi dalle "relazioni intelligibili (di oggetti o di idee)" ed è anche in questa prospettiva che va presa in considerazione l'occupazione del quadro da parte della singola Figura: una occupazione che non esaurisce il quadro stesso, in quanto la figura è parte di esso e il "resto" non può essere riempito né da un paesaggio ("come correlato della Figura"), né da un fondo, rispetto al quale risalterebbe la forma, e neppure da un elemento informale (un chiaroscuro, uno spessore di colore pensato per favorire determinati giochi d'ombra, una testura per la variazione). Tutto ciò ha naturalmente un suo ruolo all'interno della pittura baconiana, ma Deleuze è soprattutto interessato a mettere in evidenza altri procedimenti, ritenuti più importanti, vale a dire quello della pulitura locale e del tratto significante, della densità che si espande su una zona che non è figurativa e della comparsa di "segni liberi e involontari", emancipati da una funzione rappresentativa, in grado di "spolverare" la tela, di cancellarla, per così dire. Questi procedimenti concretizzano una pratica pittorica che non va confusa con ciò che s'intende con l'informale o con lo sviluppo del tema del paesaggio. Scrive Deleuze:

Il resto del quadro, infatti, è sistematicamente occupato da grandi campiture di colori vivido, uniforme e immobile. Sottili e dure, esse hanno funzione strutturante, spazializzante. Però non sono sotto la Figura, né dietro o al di là. Stanno rigorosamente accanto, o piuttosto tutt'intorno e vengono percepite, come la Figura medesima, da e in una visione ravvicinata, tattile o "aptica". A questo punto, nel passaggio dalla Figura alle campiture, viene meno ogni relazione di profondità o di lonta-

nanza, ogni incertezza di luci e ombre. [...] Se le campiture fanno da fondo, è dunque in virtù della loro stretta correlazione con le Figure: *correlazione di due settori su uno stesso piano comune ravvicinato*. Questa correlazione, questa connessione, anch'essa è prodotta dal luogo, dalla pista o dal cerchio in quanto limite comune ad entrambi, loro contorno. [...] Nella sua pittura Bacon distingue tre elementi fondamentali: la struttura materiale, il tondo-contorno, l'immagine in posizione. In termini di scultura, si direbbe; l'armatura, il basamento che può essere mobile, la Figura che passeggia nell'armatura con il basamento ¹⁷.

Bacon procede per composizione – e Deleuze e Guattari insisteranno nella loro *Che cos'è la filosofia?* (1991) proprio sullo tracciare piani di composizione come compito dell'arte: quei piani capaci di reggere "monumenti" o "sensazioni composte". È certamente in quest'ultima grande opera sono ben presenti le analisi, gli stimoli di ricerca, del lavoro deleuziano su Bacon. Ne riporto alcuni passi che indicano come nell'arte si conservi un blocco di sensazioni, vale a dire "un composto di percetti e di affetti" che vale appunto come un "essere di sensazione":

Si dipinge, si scolpisce, si compone, si scrive con sensazioni. Si dipingono, si scolpiscono, si compongono, si scrivono sensazioni. Le sensazioni in quanto percetti non sono percezioni che rinviano a un oggetto (referenza): se assomigliano a qualcosa, è per una somiglianza prodotta dai loro stessi mezzi, e il sorriso sulla tela è fatto esclusivamente di colori, di tratti, di ombra e luce. Se c'è somiglianza nell'opera d'arte, lo si deve solo al fatto che la sensazione si rapporta al suo materiale: è il percetto o l'affetto del materiale stesso, il sorriso d'olio, il gesto di terracotta, lo slancio di metallo, l'ammasso della pietra romanica e l'elevazione della pietra gotica. [...] Ciò che in linea di principio si conserva non è il materiale, che costituisce soltanto la condizione di fatto [...], ciò che si conserva in sé è il percetto o l'affetto. Anche se il materiale non durasse che qualche secondo darebbe alla sensazione il potere di esistere e di conservarsi in sé, nell'eternità che coesiste con questa breve durata. Finché il materiale dura, la sensazione gode contemporaneamente di

un'eternità. La sensazione non si realizza nel materiale senza che il materiale passi interamente nella sensazione, nel percettivo o nell'affetto. Tutta la materia diventa espressiva. È l'affetto a essere metallico, cristallino, plasmabile, ecc..., e la sensazione non è colorata, ma colorante, come dice Cézanne¹⁸.

6. Corpi deformati

La questione è sempre quella della pittura che ha come compito di emancipare la Figura dal figurativo e in questa prospettiva si devono ancora tenere presente i tre grandi elementi dell'opera baconiana: le grandi campiture ("la struttura materiale spazializzante"), le Figure (e il loro "fatto"), la "pista" o "contorno", che costituisce ciò che accomuna figura e campitura. Il contorno, tondo o ovale, è il luogo dello scambio, in entrambe le direzioni, tra la struttura materiale e la Figura e tra quest'ultima e la campitura. Anche nel caso della pittura che non narra c'è comunque sempre un qualcosa che la fa "funzionare" e che può essere afferrato proprio in quel contorno che vale come "una membrana attraversata da un doppio scambio". Bacon delimita la figura come corpo che ha luogo nello spazio del tondo e Deleuze osserva come il corpo non si presenti nella condizione di attesa, rispetto a qualcosa che arriverebbe dalla struttura, bensì si attivi nel senso di compiere quello sforzo su se stesso che lo fa diventare figura. Il riferimento principale è allo straordinario *Figure standing at a washbasin* (1976), a cui possono essere appunto affiancate queste parole di Deleuze:

Il problema non è più quello del luogo, bensì dell'evento. Se vi è sforzo, e anche intenso, non è affatto uno sforzo eccezionale, quasi si trattasse di un'impresa superiore alle forze del corpo e diretta a un oggetto determinato. È proprio il corpo che si sforza, o piuttosto attende di fuggire. Non sono io che tento di fuggire dal mio corpo, è il corpo stesso che tenta di fuggire da... Insomma uno spasmo: il corpo come plesso, e lo sforzo o l'attesa di uno spasmo. Forse ciò rappresenta per Bacon un'ap-

prossimazione all'orrore e all'abiezione. [...] In Bacon, l'intera serie degli spasmi è di questo genere: amore, vomito, escremento; regolarmente il corpo tenta di fuggire attraverso uno dei suoi organi per raggiungere la campitura, la struttura materiale. Bacon dice spesso che nell'ambito delle Figure l'ombra ha una presenza pari al corpo. Ma l'ombra acquista tale presenza solo perché fugge dal corpo, è essa stessa corpo fuggito attraverso un punto preciso, localizzato nel contorno. E il grido, il grido di Bacon, è l'operazione attraverso cui l'intero corpo fugge dalla bocca. Tutte le spinte del corpo¹⁹.

È il movimento della Figura verso la struttura, addirittura la sua tensione a dissolversi nelle campiture, a presentarla non più come corpo isolato, bensì come "corpo deformato che fugge". La deformazione è inevitabile proprio perché il corpo è relazionato intimamente alla struttura materiale, la quale, da parte sua, è arrotolata attorno a ciò che in essa tende a dissiparsi. Deformandosi, il corpo scivola via attraverso gli oggetti-pròtesi che appaiono nei quadri di Bacon: specchi, ombrelli, lavabi, da intendersi come "passaggi e stati reali, fisici, effettivi, vere e proprie sensazioni, in nessun caso fantasie". Gli strumenti "dicono" che cosa avviene alla figura e gli specchi e i lavabi ne restituiscono le movenze. Particolare attenzione va comunque data, in questo senso, al motivo della testa, sempre pronta a deformarsi, ad esprimere il rapporto vivo dell'oggetto-pròtesi con la figura. Decisivo è qui il rinvio al *Self-portrait* (1973), a quell'uomo con la testa di maiale rispetto al quale la deformazione "avviene sul posto": "E, come lo sforzo del corpo si compie su di sé, così la deformazione è statica. Tutto il corpo è pervaso da un intenso movimento. Movimento deformemente deforme, che ad ogni istante riconduce l'immagine reale sul corpo per costituire la Figura"²⁰. In questi termini il volto scompare dalla testa di un corpo animato da un "soffio" appunto "corporeo e vitale", il che vuol dire prendere atto che c'è uno spirito animale nell'uomo (uno "spirito-maiale, uno spirito bufalo, uno spirito-cane, uno spirito-pipistrello...").

Non è che l'animalità esprima una dimensione "originaria", bisogna invece considerarla come un prodotto "artificiale", in quanto i suoi tratti o segni indicano non forme animali, bensì spiriti che "puliscono" e "spazzolano" il volto al fine di "trovare" la testa sotto il volto. Nessuna corrispondenza formale tra l'animale e l'uomo: Bacon cerca quella "zona di indiscernibilità" in cui

l'uomo diviene animale, non senza che l'animale al tempo stesso divenga spirito, spirito umano, spirito fisico dell'uomo presente nello specchio [...]. Non è mai combinazione di forme, è piuttosto il fatto comune: il fatto comune all'uomo e all'animale. Al punto che in Bacon, anche la Figura più isolata è già in sé una Figura accoppiata, l'uomo affiancato dal suo animale in una tauromachia latente²¹.

Per Deleuze, il problema baconiano è quello della causa delle deformazioni corporee, che viene infine rinvenuta nell'azione di "forze invisibili" sui corpi stessi. Bisogna quindi andare al di là dell'organismo per afferrare una "potenza più profonda e quasi inaccessibile", un'unità ritmica dei sensi, che risiede paradossalmente in un "caos" in cui "le differenze di livello" si confondono violentemente. In questa prospettiva, Deleuze indica un possibile "incontorno" di Bacon con Artaud, con il grande tema del "corpo senza organi", di quel "corpo inteso" che è altra "cosa" dal "corpo vissuto" dei fenomenologi e si contrappone all'organizzazione degli organi che prende appunto il nome di organismo. Il "corpo intensivo" è

percorso da un'onda che traccia in esso livelli o soglie in base alle variazioni della propria ampiezza. Il corpo non ha dunque organi, ma soglie o livelli. Così che la sensazione non è qualitativa né qualificata, ha solo una realtà intensiva che in essa non determina più dati rappresentativi, bensì variazioni allotropiche. La sensazione è vibrazione²².

L'attraversare l'organismo, da parte della sensazione, è realizzabile nei termini di una "andatura spasmodica", in

grado di "rompere gli argini" della stessa attività organica. Nella sua analisi dell'opera pittorica di Bacon, Deleuze identifica il corpo senza organi con la figura, con le sue dinamiche del disfare e del fare (organismo-corpo, volto-testa):

il corpo senza organi è carne e nervo; è percorso da un'onda che traccia in esso vari livelli; la sensazione sarebbe l'incontro dell'onda con le Forze che agiscono sul corpo, "atletismo affettivo", grido-fiato; quando è riferita al corpo in questo modo, la sensazione cessa di essere rappresentativa, diventa reale; e la crudeltà sarà sempre meno associata alla rappresentazione di qualcosa di orribile, sarà mera azione delle forze sul corpo, o sensazione (il contrario del sensazionale). All'opposto di una pittura che dipinge pezzi di organi, Bacon non smette di dipingere corpi senza organi, il fatto intensivo del corpo. Le parti ripulite o trattate a spazzola sono, nella pittura di Bacon, parti di organismi neutralizzati, restituiti alla loro condizione di zone o di livelli²³.

La sensazione viene dunque pensata come l'incontro dell'onda con le forze che agiscono sul corpo e ciò si combina con l'idea di un senso dell'arte complessiva che sarebbe dato dal captare le forze e non dalla mera riproduzione (o anche invenzione) di forme. L'arte non può cioè essere figurativa e Deleuze riprende la formula di Klee - "non rendere il visibile, ma rendere visibile" - per delinearne quel compito della pittura che consiste nel tentativo di rendere appunto visibili delle forze che inizialmente non lo sono.

7. Il tempo dipinto

Un ulteriore sviluppo dell'indagine deleuziana si concretizza nella qualificazione della realtà vivente del corpo senza organi come "isterica", il che significa ancora una volta riportare l'attenzione su quella sensazione che si delinea nell'incontro dell'onda, di ampiezza variabile, con le

forze del corpo (un'onda, lo ricordo, che "passa" attraverso il corpo senza organi stabilendo livelli, zone, a partire dalle sue stesse variazioni). Da tali incontri derivano organi che durano fino a quando l'onda non trascorre e le forze esercitano la loro azione. Si può dire che il corpo senza organi manca di organi stabili, è privo di una organizzazione (in questo senso non è un organismo), ma ciò non vuol dire che esso non manifesti altri organi, caratterizzati dalla loro provvisorietà, dalla loro "indeterminatezza" di fondo. Ancora con Deleuze:

L'onda percorre il corpo; a un certo livello, e a seconda della forza incontrata, si determinerà un organo; quest'organo cambierà se la forza stessa cambia o se si passa a un altro livello. In breve, il corpo senza organi non è definito dall'assenza di organi, né semplicemente dall'esistenza di un organo indeterminato, ma si definisce attraverso la *presenza temporanea e provvisoria* di organi determinati. È un modo di introdurre il tempo nel quadro³¹.

Il punto decisivo è quindi proprio questo: Deleuze coglie il tempo dipinto nell'opera complessiva di Bacon, l'artista che è stato capace di riportare sulla tela la "grande forza del tempo". E infatti le variazioni delle texture e dei colori su un corpo, su una testa o su un dorso sono da considerarsi come delle variazioni temporali reali. Il corpo stesso è trattato cromaticamente in maniera diversa da come viene trattata la campitura, tanto che si può sintetizzare tale differenza parlando di un "cronocromatismo del corpo" e di un "monocromatismo della campitura". L'energia che sembra sprigionarsi dai corpo dipinti da Bacon si concretizza a partire dalla collocazione del tempo nella figura. Il pittore traduce l'isteria in arte, realizzando così la trasformazione del "pessimismo cerebrale in ottimismo nervoso". L'avventura della pittura è quella che vede appunto la pittura mettere gli occhi ovunque, ad esempio negli orecchi, nei polmoni, nella bocca, rendendo così gli occhi stessi come degli organi indeterminati polivalenti. So-

no due i caratteri della pittura che devono essere sottolineati in questa prospettiva: il primo è proprio quello che coinvolge l'occhio, che da organico si fa "organo polivalente e transitorio"; il secondo è quello che fa sì che la realtà dei corpi, dei colori e delle linee, "svincolati dalla rappresentazione organica", si costituisca "oggettivamente" di fronte a noi. Questi due aspetti sono "complementari" e ci restituiscono un protagonismo della pittura, in ambito artistico, che si sostanzia in quella sua collocazione sul piano del *corpo che fugge* in grado di darci la "pura presenza del corpo", il sistema di linee e di colori che lo materializza, e l'organo polivalente per eccellenza: l'occhio.

Bacon si definisce "cerebralmente pessimista" in quanto la realtà da dipingere è quella degli "orrori del mondo", ma insieme mette in evidenza il suo essere "nervosamente ottimista", proprio nel senso di rendere il dare Figura all'orrore, la figurazione, sempre più secondario. Allora la scelta di "dipingere il grido" piuttosto dell'orrore si spiega con il fatto che il primo è "come la cattura o la rivelazione di una forza invisibile", come è dimostrato da *Innocenzo X*, in uno dei dipinti più celebri di Bacon, a cui non rimane altro che la "facoltà di rendere visibili le forze dell'invisibile, le potenze dell'avvenire che lo fanno gridare" (in un accoppiamento di forze: quella sensibile del grido e la forza che gli sta alla base). Mi sia consentito, a questo punto, un rinvio ancora più articolato rispetto ai precedenti:

Quando Bacon distingue due violenze, quella dello spettacolo e quella della sensazione, e dice che occorre rinunciare alla prima per raggiungere l'altra, si tratta di una specie di dichiarazione di fede nella vita. [...] Ma perché questa scelta, cioè il "grido anziché l'orrore", la violenza della sensazione piuttosto che quella dello spettacolo, costituisce un atto di fede nella vita? Le forze invisibili, le potenze dell'avvenire, non sono già presenti, molto più insormontabili del peggiore spettacolo e anche del peggior dolore? In un certo senso sì, e lo testimonia la carne macellata, ma non in altri sensi. Quando il corpo visibile affronta, come un lottatore, le potenze dell'invisibile, non

può attribuirgli altra visibilità che la propria. Solo in questo tipo di visibilità il corpo lotta attivamente, afferma una possibilità di trionfare che gli era ignota fino a quando quelle potenze restavano invisibili all'interno di uno spettacolo che ci toglieva le forze e ci sviava. È come se soltanto ora un combattimento divenisse possibile. La sola autentica lotta è la lotta con l'ombra. Quando affronta le forze invisibili che la condizionano, la sensazione visiva libera una forza in grado di sopraffarle o almeno di farsene amiche. La vita grida *alla* morte, però la morte non è più quel troppo-visibile che ci toglie le forze, bensì è forza invisibile rivelata dalla vita, stanata e mostrata nel grido. La morte è giudicata dal punto di vista della vita, e non l'inverso, di cui tanto ci si compiace. Bacon, non meno di Beckett, non è un pittore che "crede" alla morte. Il suo è un miserabilismo figurativo, ma al servizio di una Figura della vita sempre più forte²⁵.

8. Captare forze

La fedeltà baconiana alla formula di P. Klee – "non rendere il visibile, ma rendere visibile" – si dimostra anche nel carattere subordinato dei movimenti apparenti delle Figure a ciò che si esercita su di esse, il che consente a Deleuze di mettere a punto un elenco delle forze che è così possibile individuare, captare. In primo luogo sono da indicare le "forze di isolamento", che hanno le campiture come supporto e si rendono visibili quando si avvolgono intorno al contorno, arrotolando le campiture intorno alle Figure. Le seconde forze invisibili sono le "forze di deformazione", vale a dire quelle forze che prendono possesso del corpo e della testa delle Figure, diventando visibili nel momento in cui le teste si liberano del volto, se lo "scrolano di dosso", o il corpo si emancipa dall'ordine imposto dell'organismo. Le terze forze sono quelle di "dissipazione", che si manifestano in "uno strano sorriso" quando, ad esempio, le Figure sfumano confondendosi con le campiture. A tutte queste forze se ne devono aggiungere delle al-

tre: la "forza di accoppiamento", che arriva "ad impadronirsi di due corpi con un'energia straordinaria resa visibile dai corpi stessi i quali sprigionano una specie di poligono o di diagramma", quella di "riunione dell'insieme", estremamente misteriosa, captata e rivelata dai tritici, forza propria della luce, capace anche di separazione, oltre che di riunione, delle Figure e dei pannelli ("separazione luminosa che non ha nulla a che vedere con l'isolamento precedente"). Bacon è riuscito a rendere sensibile/visibile la Vita, il Tempo:

Rendere visibile il Tempo, la forza del Tempo, Bacon sembra averlo fatto due volte: la forza del tempo mutevole, tramite la variazione allotropica dei corpi "alla frazione di secondo", che appartiene alla deformazione; la forza del tempo eterno, l'eternità del tempo, tramite la Riunione-separazione che regna fra i tritici, pura luce. Rendere il Tempo sensibile in se stesso è il compito comune al pittore, al musicista, talora anche allo scrittore. È un compito smisurato, fuori da ogni tempo o cadenza²⁶.

È proprio della sensazione scaturire effettivamente da un conflitto tra le abitudini/consuetudini visive e le forze invisibili, esprimendo una energia che è prodotta dalla raggiunta raffigurabilità della forza del tempo.

Centrale nell'analisi di Deleuze è l'attenzione allo specifico del tritico, che consente di osservare i luoghi pittorici di restituzione della sensazione, dei rapporti tra le sensazioni, non dimenticando che la sensazione trascorre sempre attraverso più livelli, sulla base dell'azione stessa delle forze. Le relazioni tra le sensazioni si mostrano al meglio appunto nei luoghi di transito, di scorrimento, cioè nei tritici. Non sono infatti pochi i movimenti esibiti dai lavori pittorici di Bacon e la delineazione delle "leggi del tritico" operata da Deleuze non vuole proporsi come l'indicazione della classica "formula cosciente" da applicare coerentemente. Queste "leggi" hanno una loro peculiarità, che le rende ben singolari, dato che fanno parte di

quella logica irrazionale, o logica della sensazione, che costituisce la pittura. Non sono né semplici né volontarie. Non si confondono con l'ordine di successione da sinistra a destra. Non assegnano al centro un ruolo univoco. Implicano costanti che mutano caso per caso. Si stabiliscono tra termini estremamente variabili, sia dal punto di vista della loro natura, che delle loro relazioni. I quadri di Bacon sono percorsi da una tale quantità di movimenti, che la legge dei trittici può essere solo un movimento di movimenti, oppure uno stato di forze complesse, per quanto il movimento derivi sempre da forze che si esercitano sui corpi.²⁷

Le leggi però rispondono sempre a delle forze e la questione è appunto quella di individuare le forze che corrispondono al trittico. Innanzitutto si deve ritornare al doppio movimento tipico dei quadri singoli di Bacon, quello che va dalla struttura alla Figura e viceversa, e quindi alle forze di isolamento, deformazione, dissipazione. Poi va ripreso il movimento tra le Figure e con ciò il complesso delle forze di accoppiamento che delineano, "ai loro rispettivi livelli", i fenomeni dell'isolamento, della deformazione e della dissipazione. Infine si concretizza un terzo genere di movimento e di forze ed è su questo piano che si propone il trittico, il quale opera ancora con l'accoppiamento come fenomeno e anche - e soprattutto - con altre forze e stimolando nuovi movimenti. Nei trittici si ha infatti la proiezione "violenta" dei rapporti tra le Figure sulla campitura, con colori uniformi o con luce "cruda", e allora non si ha più a che fare con la semplice congiunzione della Figura con la struttura o la campitura. Piuttosto si deve vedere, in questa assunzione dei rapporti tra le Figure e la campitura nell'unità della luce o del colore, la condizione indispensabile perché ci sia la massima separazione/distinzione possibile tra le Figure stesse. È in questo senso che va inteso il principio dei trittici, "il massimo di unità di luce e di colore, per il massimo di divisione delle Figure", in modo simile alla straordinaria lezione di Rembrandt, che consiste nel porre la luce come generatrice dei

"personaggi ritmici". È proprio tenendo fermo questo carattere generatore della luce che si può afferrare l'attraversamento dei tre livelli di forze da parte del corpo della Figura, il quale esprime, in questo passaggio, la sua potenza di metamorfosi, meglio: di deformazione:

Anzitutto vi è il fatto della Figura, quando il corpo si trova sottoposto alle forze di isolamento, di deformazione e di dissipazione. Poi, un primo *matter of fact*, quando due Figure si trovano colte nello stesso fatto, quando cioè il corpo è in preda alla forza di accoppiamento, che è forza melodica. Infine il trittico: è la separazione dei corpi nella luce universale, nel colore universale che diventa il fatto comune delle Figure, il loro essere ritmico - secondo *matter of fact* o Riunione che separa. Una riunione separa le Figure, i colori: è la luce. Gli esseri-Figure si separano precipitando nella luce nera. I colori-campiture si separano precipitando nella luce bianca. In questi trittici di luce tutto diventa aereo, la separazione stessa avviene nell'aria. Il tempo non sta più nel cromatismo dei corpi, è passato in un'eternità monocromatica. Un immenso spazio-tempo riunisce tutte le cose, *introducendo però fra loro le distanze di un Sahara, i secoli di un Aion*: il trittico e i suoi pannelli separati. Il trittico, inteso in questo senso, è un modo di superare la pittura da "cavalletto"; i tre dipinti restano separati, senza essere più separati, senza essere più isolati; la cornice o i bordi di un quadro non rinviano più all'unità limitativa di ciascun pannello, ma all'unità distributiva dei tre. In fin dei conti nell'opera di Bacon non vi sono che trittici: anche i quadri isolati, più o meno dichiaratamente, sono composti come trittici.²⁸

9. Combattimenti

È un motivo centrale dello studio di Deleuze la rilevazione di un "errore" contenuto nella considerazione comune dell'operare del pittore, sbaglio che sta alla base della diffusa e comoda "credenza nella figurazione". Questo errore consiste nel ritenere che il pittore si trovi inizialmente di fronte ad una superficie completamente bianca,

vuota, sgombra, con il conseguente compito di riempirla con la ripresa su di essa di un oggetto "esterno", posto così come "modello" dell'intera pratica pittorica. Tutto ciò è però molto lontano dalla "realtà", in quanto l'artista ha la testa piena di tante cose, così come "vivo" è il suo atelier, il suo contesto di vita: tale moltitudine di "cose" è - "più o meno virtualmente, più o meno attualmente" - dentro la tela, sotto forma di immagini, ancor prima dunque che il pittore cominci a dipingere. L'esercizio della pittura è in effetti un'operazione di sgombero, di svuotamento, di ripulitura della tela, un lavoro incessante su delle immagini che sono già in qualche maniera delineate: vale allora come sua prima fase una rilevazione attenta dei dati presenti sulla superficie apparentemente bianca, in modo tale da individuare quelli che sono utili o meno (oppure sono semplicemente materiali preparatori) ad un disegno di espressione non rappresentativa. Insomma, Deleuze ritiene che la pittura si concretizzi nel confronto, meglio: nel corpo a corpo, con la figurazione. Bisogna infatti cogliere con la massima precisione possibile la presenza dei dati figurativi che riempiono la tela:

La figurazione esiste, è un fatto, addirittura è preliminare alla pittura. Siamo assediati da foto che sono illustrazioni, da giornali che sono narrazioni, da immagini-cinema, da immagini-tv. Esistono cliché sia psichici che fisici, percezioni già pronte, ricordi, fantasmi. Qui il pittore esperisce qualcosa di molto importante per il suo lavoro: un'intera categoria di cose, che può essere chiamata "cliché", occupa già la tela prima di iniziare²⁹.

Alla base dell'impresa pittorica c'è un vero e proprio combattimento, altamente drammatico, con i cliché, rispetto al quale può essere proficuamente riconsiderata la relazione di Bacon con la fotografia. È interessante cogliere, a questo punto, la comparsa di un motivo - quello appunto del combattimento - che ritorna spesso nell'opera complessiva di Deleuze, soprattutto in riferimento alla critica artaudiana del *sistema del giudizio*, a cui va contrap-

posto il *sistema della crudeltà*, inteso come "scrittura di sangue e di vita" antagonista rispetto al Libro (al Codice) nel quale la "dottrina del giudizio" scrive la penale, indica i "debiti" da pagare per "scontare", in ogni senso, l'esistere. Soprattutto è da mettere in evidenza come Deleuze veda la contrapposizione tra il sistema fisico della crudeltà e la dottrina - intimamente "teologica" - del "giudizio" al livello della corporeità. Ragionando tra Artaud e D.H. Lawrence, il filosofo dell'*Anti-Edipo* individua nel "giudizio" un potere di organizzazione degli "organi" che si vuole "infinito" (qualificandosi "divinamente"), mentre il sistema fisico del corpo si sottrae a qualsiasi "organicismo" nel suo dinamismo vitale non organico. Questo corpo è letteralmente "senza organi", in quanto privo di quella organizzazione organica che vale come veicolazione del comando, articolazione del giudizio, vera e propria punizione. Nel suo testo intitolato *Per farla finita con il giudizio*, il filosofo francese scrive:

Il corpo senza organi è un corpo affettivo, intensivo, anarchico, che comporta solo poli, zone, soglie e gradienti. Una potente vitalità non organica lo attraversa. [...] La vitalità non organica è il rapporto fra il corpo e delle forze o potenze impercettibili che se ne impadroniscono o di cui esso si impadronisce, come la luna s'impadronisce del corpo di una donna. Ellogabalo l'anarchico continuerà a essere, nell'opera di Artaud, la dimostrazione di questo scontro delle forze e delle potenze, come altrettanti divenire minerali, vegetali, animali. Farsi un corpo senza organi, trovare un corpo senza organi è la maniera di sfuggire al giudizio. Era già il progetto di Nietzsche: definire il corpo in divenire, in intensità, come potere di investire e di essere investiti³⁰.

Il combattimento è appunto il modo di uno sviluppo delle forze che non passa attraverso il giudizio. Deleuze indica nella potenza il vero e proprio centro di metamorfosi (ciò che Bacon tenta di mettere in figura), una "idiosincrasia di forze" che fa sì che la dominante si trasformi pas-

sando nelle dominate e che queste ultime possano cambiare passando, a loro volta, nella dominante. Non è un caso che si torni, in quest'occasione, a riflettere su Artaud, Lawrence, Nietzsche, Kafka. Si tratta infatti di autori che consentono di rinvenire delle caratteristiche che contrappongono l'esistenza al giudizio: "la crudeltà contro il *supplizio infinto*, il *sonno* o l'*ebbrezza* contro il *sogno*, la *vitalità* contro l'*organizzazione*, la *volontà di potenza* contro una *volontà di dominio*, il *combattimento* contro la *guerra*". Il giudizio, che presuppone criteri considerati "superiori" e infinitamente "validi", non è in grado di cogliere il nuovo nell'esistente, ciò che si afferma vitalmente, nella lotta, nell'"insonnia del sonno", con una certa crudeltà verso se stesso. Si può anche dire che il giudizio impedisce di fatto la creazione di nuovi modi di esistenza:

Questo (il nuovo modo di esistenza) si crea con le proprie forze, ossia con le forze che sa captare, e vale per se stesso, nella misura in cui fa esistere la nuova combinazione. Forse è qui il segreto: far esistere, non giudicare. Se giudicare è così disgustoso, non è perché tutto si equivale, ma al contrario perché tutto quel che vale non può farsi e distinguersi se non sfidando il giudizio. Quale giudizio di *expertise*, in arte, potrebbe vertere sull'opera futura? Noi non dobbiamo giudicare gli altri esistenti, ma sentire se ci convengono o ci sconvengono, ossia se ci apportano delle forze oppure ci rimandano alle miserie della guerra, alle povertà del sogno, ai rigori dell'organizzazione. Come aveva detto Spinoza, è un problema di amore e di odio, non di giudizio [...]³¹.

10. I segni di Spinoza

Il richiamo deleuziano a Spinoza mi permette di qualificare l'impresa pittorica di Bacon in questi termini, come un tentativo di riempire di immanenza l'esistenza, che vuol dire esprimere nei modi, nelle modificazioni/deformazioni dei corpi, la "potenza", con la sua capacità di selezione e

di opposizione a qualsiasi trascendente. In questa prospettiva, oltre ai rinvii agli studi "spinoziani" più noti (da *Spinoza e il problema dell'espressione*, 1968, a *Spinoza. Filosofia pratica*, 1981), mi sembra opportuno riprendere un saggio, *Spinoza e le tre "etiche"*, contenuto in *Critica e clinica* (1993), che mi sembra "spendibile" anche rispetto al motivo "spinoziano" della pittura dell'artista irlandese. Deleuze individua la presenza di tre elementi essenziali nell'*Etica* di Spinoza, che non valgono soltanto come contenuti, ma anche come "forme d'espressione": "i Segni o affetti, le Nozioni o concetti; le Essenze o percetti", che corrispondono ai tre generi di conoscenza che sono appunto insieme modi di esistenza e d'espressione. Partendo dal segno, va rilevato come esso sia sostanzialmente un "effetto", cioè la traccia di un corpo su un altro corpo, la condizione di un corpo che è stato investito dall'azione di un corpo differente. Si tratta quindi di un "effetto" che è da considerarsi come *affectio* (ad esempio, l'effetto del sole sul nostro corpo, "che 'indica' la natura del corpo investito e 'implica' solo la natura del corpo che ha prodotto l'affezione"). Scrive Deleuze:

Noi conosciamo le nostre affezioni attraverso le idee che abbiamo, sensazioni o percezioni, sensazioni di calore, di colore, percezioni di forma e di distanza (il sole è in alto, è un disco d'oro, è a duecento piedi...). Lì si potrebbe chiamare, per comodità, *segni scalari*, poiché esprimono il nostro stato in un momento del tempo e si distinguono così da un altro tipo di segno: il fatto è che lo stato attuale è sempre una sezione della nostra durata, e determina a questo titolo un aumento o una diminuzione; un'espansione o una restrizione della nostra esistenza nella durata in rapporto allo stato precedente, per quanto prossimo esso sia. Non che noi confrontiamo i due stati in un'operazione riflessiva; ma ogni stato d'affezione determina un passaggio a un "più" o a un "meno": il calore del sole mi riempie, oppure al contrario il suo bruciore mi respinge. L'affezione non è dunque solo l'effetto istantaneo di un corpo sul mio, ma ha anche un effetto sulla mia durata, piacere o dolore, gioia o tristezza. Sono dei passaggi, dei divenire, delle salite e

delle cadute, delle variazioni continue di potenza, che vanno da uno stato all'altro: le si chiamerà *affetti*, propriamente parlando, e non più affezioni. Sono segni di crescita o di decrescenza, dei segni *vettoriali* (del tipo gioia-tristezza) e non più scalari come le affezioni, sensazioni o percezioni¹².

Deleuze individua nell'*Etica* quattro tipi di segni scalari d'affezione (indicativi, astrattivi, imperativi, interpretativi, che è possibile definire anche così: indici sensibili, icone logiche, simboli morali, idoli metafisici), a cui si possono aggiungere due specie di segni vettoriali d'affetto (aumento o diminuzione, gioia o tristezza) e i segni cosiddetti ambigui o fluttuanti ("quando un'affezione aumenta e diminuisce al tempo stesso la nostra potenza, o ci investe al tempo stesso di gioia e di tristezza"). Questi segni si combinano continuamente, soprattutto gli scalari e i vettoriali, ed è importante sottolineare come gli affetti presuppongano sempre delle affezioni (alle quali non sono però pienamente riconducibili). Al di là delle caratteristiche comuni di questi segni (associazione, variabilità, equivocità o analogia), ciò che conta è il fatto che questi segni non si riferiscono direttamente a degli oggetti, proprio perché sono stati corporei (affezioni) o variazioni di potenza (affetti), tra loro collegati: si ha a che fare cioè con "mescolanze confuse di corpi" e con "variazioni oscure di potenza". Deleuze mette in evidenza questo "dato": i segni rinviano a segni, sono degli affetti ("effetti di un corpo su un altro nello spazio, o affezione; effetto di un'affezione su una durata, o affetto"). Ragionando sulla catena degli effetti, il pensatore francese si spinge fino a intenderli otticamente e non soltanto causalmente. È proprio questo momento dell'analisi deleuziana che mi preme rimarcare: i segni o effetti vengono infatti considerati come "ombre" ("che giocano alla superficie dei corpi"), nel senso che le ombre stanno fra i corpi e che sono sempre i corpi a fare ombra su altri corpi. Inoltre conosciamo i corpi attraverso l'ombra che realizzano su di noi e noi stessi ci conosciamo "at-

traverso la nostra ombra". Spinoza è un filosofo della luce, anche a questo primo livello di contenuti, di forme d'espressione:

I segni sono *effetti di luce* in uno spazio colmo di cose che si scontrano a caso. Se Spinoza si distingue essenzialmente da Leibniz, è perché questi, vicino a una ispirazione barocca, vede nell'Oscuro ("*fuscum subnigrum*") una matrice, una pre-messa, da cui usciranno il chiaroscuro, i colori e anche la luce. In Spinoza, invece, tutto è luce, e l'Oscuro è solo ombra, un semplice effetto di luce, un limite della luce su dei corpi che la riflettono (affezione) o l'assorbono (affetto): è più vicino a Binsanzio che al Barocco. Invece di una luce che esce dalle gradazioni d'ombra per accumulo del rosso, si ha una luce che crea delle gradazioni d'ombra blu. Il chiaroscuro è a sua volta un effetto di schiarimento o di scurimento dell'ombra: sono le variazioni di potenza o segni vettoriali che costituiscono le gradazioni di chiaroscuro, essendo l'aumento di potenza uno schiarimento, la diminuzione di potenza uno scurimento¹³.

11. Il discorso del concetto

Passando al secondo genere di conoscenza, Deleuze osserva come le nozioni comuni siano sempre concetti di oggetti e gli oggetti delle cause. È evidente la differenza tra il secondo elemento dell'*Etica* e i segni, in riferimento alla relazione con gli oggetti. È però importante anche riprendere la definizione dei segni come "effetti di luce" e sottolineare come la luce manifesti, a questo livello di analisi del testo di Spinoza, un secondo aspetto, dato che "non è più riflessa o assorbita da corpi che producono l'ombra", attraversando invece questi ultimi fino a mostrarne la "struttura" più intima. Vale qui l'idea che l'immaginazione (primo genere di conoscenza) sia "la presa dell'ombra di un corpo su di un altro", mentre l'intelletto coglie la vera "struttura" dei corpi. Quest'ultima è costituita da un rapporto di movimento e riposo, velocità e lentezza, tra le parti infinitamente piccole di un corpo trasparente, reso

tale dalla luce. Così si esprime Deleuze, in termini che sono presenti nelle pagine dello studio su Bacon a proposito delle "figure ritmiche" e del "colorismo":

Siccome le parti vanno sempre per infinità più o meno grandi, c'è in ciascun corpo un'infinità di rapporti che si compongono e decompongono, in modo che il corpo entra a sua volta in un corpo più vasto, sotto un nuovo rapporto composto, oppure fa risaltare i corpi più piccoli sotto i loro rapporti compositivi. I modi sono strutture geometriche, ma fluenti, che si trasformano e si deformano nella luce, a velocità variabili. La struttura è ritmo, ossia concatenazione di figure che compongono e scompongono i loro rapporti. È la causa delle disarmonie fra corpi, quando i rapporti si scompongono, e delle loro affinità, quando compongono un rapporto nuovo.⁴

I corpi deformati di Bacon possono anche essere considerati come il disegno dei modi spinoziani e riprendono il motivo della presenza di più "corpi". La struttura non è altro che questo, comunanza di corpi, e rinvia a "un concetto di oggetto, ossia a una nozione comune". La struttura-oggetto è sempre combinazione di almeno due corpi, ciascuno formato poi da altri corpi, in grado di dar vita a corpi sempre "più vasti e composti", in un senso che va "all'unico oggetto dell'intera Natura", struttura universale che è appunto "infinitamente trasformabile e deformabile", "ritmo universale", "modo infinito". Deleuze mette in evidenza come i modi così intesi non siano altro che delle "proiezioni", cioè "variazioni" di un oggetto che indicano un rapporto di movimento e di riposo quale "invariante" all'interno di un ordine di variazioni, da considerarsi proprio come "profilo" o "proiezione": tale ordine di variazione rimanda alla "faccia dell'intera Natura", al "rapporto di tutti i rapporti". È a questo punto dell'analisi dell'*Etica* spinoziana che entra in scena il colore, dato che i modi, come proiezioni di luce, non possono essere altro che colori, vere e proprie "cause coloranti":

I colori entrano in rapporti di complementarità e di contrasto che fanno sì che ognuno, al limite, ricostruisca il tutto, e che tutti si riuniscano nel bianco (modo infinito) secondo un ordine di composizione, o ne escano nell'ordine di scomposizione. Di ogni colore bisogna dire quel che Goethe dice del bianco: è l'opacità propria del trasparente puro. La struttura solida e rettilinea è necessariamente colorata, perché è l'opacità che si rileva quando la luce rende il corpo trasparente. È così affermata una differenza di natura fra il colore e l'ombra, la causa colorante e l'effetto d'ombra: l'uno "finisce" adeguatamente la luce, l'altro l'abolisce nell'inadeguato. Di Vermeer si è potuto dire che sostituiva il chiaroscuro con la complementarità e il contrasto dei colori. Non è che l'ombra sparisca, ma resta come un effetto isolabile dalla propria causa, una conseguenza separata, un segno estrinseco distinto dai colori e dai loro rapporti. In Vermeer si vede l'ombra staccarsi e portarsi in avanti, per inquadrare o listare il fondo luminoso da cui procede [...]. È così che Vermeer si oppone alla tradizione del chiaroscuro; e sotto questi aspetti Spinoza resta infinitamente più vicino a Vermeer che a Rembrandt.⁵

Deleuze si confronta con una tradizione interpretativa che non smette di rimarcare la differenza irriducibile tra i segni o affetti e i concetti o nozioni comuni, vedendo, nei primi, delle idee inadeguate e delle passioni, e, nei secondi, delle idee adeguate (produttive di vere azioni). In questa prospettiva, i segni o gli affetti non sembrano proponibili come elementi positivi, come forme d'espressione, ma, tutt'al più, come "linguaggio materiale affettivo", proprio di un genere di conoscenza da intendersi come "un'esperienza in cui si ritrovano in maniera casuale delle idee confuse di mescolamenti fra i corpi". È così che sembra giustificarsi la tendenza a rinviare i segni-affetti "alla loro notte sulla quale la luce rimbalza, o nella quale sparisce". L'idea che i concetti non abbiano niente a che vedere con i segni è però fuorviante ed è possibile comprenderlo domandando come si arrivi a formare un concetto, a risalire dagli affetti alle cause: la risposta rimette in gioco i segni e gli affetti come necessario "trampolino", in quanto è la selezione

ne dei corpi che aumentano la "nostra" potenza a consentirci di entrare in possesso di tale potenza per formare appunto un concetto, iniziando dal "meno universale" ("convenienza del nostro corpo con un altro") per giungere poi a livelli superiori. I segni di aumento sono delle passioni e le idee a cui rinviano non possono che essere inadeguate, ma valgono comunque come "oscuri precursori" delle nozioni. Scrive ancora Deleuze, a partire dalla sottolineatura dell'importanza della "selezione" degli affetti/passioni e delle idee connesse, della "liberazione" dalla gioia e del "rigetto" delle tristezze, per l'uscita dal primo genere di conoscenza e il raggiungimento del concetto:

quando saranno raggiunte le nozioni comuni e ne deriveranno le azioni come affetti attivi di un nuovo tipo, non per questo scompariranno le idee inadeguate e gli affetti passionali, ossia i segni, comprese le tristezze inevitabili. Continueranno a sussistere, fiancheggiando le nozioni, ma perderanno il loro carattere esclusivo e tirannico a vantaggio delle nozioni e delle azioni. C'è quindi nei segni qualcosa che prepara e duplica al tempo stesso i concetti. I raggi di luce sono al tempo stesso preparati e accompagnati da quei processi che continuano a operare nell'ombra. *I valori del chiaroscuro si reintroducono* in Spinoza, poiché la gioia come passione è un segno di schiarimento che ci conduce alla luce delle nozioni. E l'*Etica* non può fare a meno di una forma di espressione passionale e per segni, la sola capace di operare l'indispensabile selezione senza la quale resteremmo condannati al primo genere³⁶.

12. Disegni di combattimento

C'è da segnalare, a questo punto, come il "disegno" teorico spinoziano ripresenti la dinamica del combattimento, soprattutto nel momento in cui si oppone al potere che si basa sul dilagare della tristezza, "sull'oscuramento del mondo", sulla diminuzione della potenza degli uomini. Le figure del potere, il Prete e il Despota, sono in-

cessantemente produttrici di segni di tristezza, presentati come "ideali e gioie" a coloro che subiscono gli effetti del giudicare. La selezione dei segni-affetti, necessaria per la formazione del concetto, implica una "lotta passionale", un "combattimento affettivo inesorabile", allo scopo di "uscire dall'ombra e cambiare genere": non si deve rimuovere questo rischio conflittuale, ineliminabile se si vuole arrivare ad un po' di gioia, portando l'attenzione unicamente sullo "sforzo personale" che ciascuno compie, su un piano di razionalità, per far nascere il concetto.

Deleuze disegna due *Etiche*, quella del concetto, della concatenazione dimostrativa, e quella dei segni, delle oscure mescolanze dei corpi, in cui si concretizza "il combattimento fra le servitù e le liberazioni" (magnificamente articolato nella "catena spezzata, discontinua, sotterranea, vulcanica" degli scoli, della "contro-Bibbia" spinoziana). Accanto a queste due *Etiche* ce n'è però una terza, quella rappresentata dal libro V, in cui si manifesta il terzo elemento della logica di Spinoza: "non più i segni o affetti, né i concetti, ma le Essenze o Singolarità, i Percetti", meglio: il "terzo stato della luce", la "luce in sé e per sé", e non più i segni d'ombra o la luce come colore. Mentre le nozioni comuni (concetti) rinviano a figure o strutture geometriche ("rivelate dalla luce che attraversa i corpi e li rende trasparenti") trasformabili e deformabili in uno spazio proiettivo, le Essenze sono "pure figure di luce prodotte dal Luminoso sostanziale":

Le nozioni comuni, in quanto riguardano rapporti di proiezione, sono già figure ottiche (benché conservino ancora un minimo di riferimenti tattili). Ma le essenze sono pure figure di luce: sono in se stesse delle "contemplazioni", ossia contemplano tanto quanto sono contemplate, in un'unità di Dio, del soggetto o dell'oggetto (*peretti*). Le nozioni comuni rimandano a rapporti di movimenti e di riposo che costituiscono delle velocità relative; le essenze invece sono delle velocità assolute che non compongono lo spazio per via di proiezioni, ma lo ricompongono in una sola volta, in un colpo solo. [...] Sono tuttavia le

due caratteristiche delle essenze: *velocità assoluta e non più relativa, figure di luce e non più figure geometriche rivelate dalla luce*. La velocità relativa è quella delle affezioni e degli affetti: velocità d'azione di un corpo su un altro nello spazio, velocità di passaggio da uno stato all'altro nella durata. Quel che le nozioni colgono, sono i rapporti fra velocità relative. Ma la velocità assoluta è il modo in cui un'essenza sorvola nell'eternità i suoi affetti e le sue affezioni (velocità di potenza)³⁷.

A questa "velocità di potenza" non si possono evidentemente far corrispondere degli ordini precisi di discorsività e di deduzione: essa non si accompagna neppure ad un metodo di esposizione rivolto all'affermazione della "compiutezza e saturazione", come è proprio del livello dei concetti, delle nozioni comuni (della seconda *Etica*). Il metodo del libro V può essere considerato come "un metodo d'invenzione che procede per intervalli e attraverso salti, tati e contrazioni, alla maniera d'un cane che cerca piuttosto che di un uomo razionale che espone". Certamente gli scossoni, i salti, gli scontri, propri di un procedimento di pensiero così "esposto" all'"indecidibile" come quello della chiusura dell'*Etica*, non sono da considerarsi come delle "imperfezioni", bensì vanno intesi come "potenze di un nuovo ordine di pensiero che acquista una velocità assoluta". Deleuze riprende, in questa prospettiva, l'osservazione di M. Blanchot sul libro che ha sempre per correlato una "assenza di libro" oppure un "libro segreto fatto di carne e di sangue", per sottolineare come il libro V possa appunto porsi come questa assenza o segreto in cui "segni e concetti svaniscono e le cose si mettono a scrivere da sole e per sé sole, superando intervalli di spazio". Quello che mi chiedo è se non sia possibile considerare l'impresa pittorica di Bacon come il tentativo di dar prova di queste "potenze", con le loro "velocità", figurando, per così dire, la metamorfosi, la convenienza dei corpi, le distanze tra i termini (e tra gli intermediari), gli intervalli come espressioni di luce. La deformazione starebbe cioè ad indicare la potenza assoluta della luce, la sua figura di

"realizzazione" variabile. Per riprendere ancora una volta lo spinoziano Deleuze: se il libro V dell'*Etica* è un libro aereo che procede per lampi, allora la pittura baconiana è un figurale di luce che si articola in deformazioni.

13. Sulla manipolazione

Il pittore Bacon ha indiscutibilmente un rapporto di odio/amore nei riguardi della fotografia, che deriva dalla sua attenzione critica alla dimensione di ciò che viene prima del dipingere vero e proprio. Rispetto a tale dimensione, è opportuno analizzarne i "dati" valutandoli per la loro funzione di ausilio o di blocco per l'atto pittorico, oppure per considerarli come dei semplici materiali preparatori. Innanzitutto è però da rimarcare la seguente situazione, che conferma come la figurazione sia preliminare alla stessa pittura: "Siamo assediati da foto che sono illustrazioni, da giornali che sono narrazioni, da immagini-cinema, da immagini-tv. Esistono cliché sia psichici che fisici, percezioni già pronte, ricordi, fantasmi. Qui il pittore esperisce qualcosa di molto importante per il suo lavoro: un'intera categoria di cose, che può essere chiamata 'cliché', occupa già la sua tela prima di iniziare"³⁸. La lotta contro i cliché è estremamente aspra, ma è proprio da essa si può estrarre il senso del rapporto di Bacon con la fotografia. C'è infatti un rapporto di fascinazione con la fotografia che diventa poi un qualcosa che costringe l'artista irlandese alla "ripulsa", nel momento in cui si arriva ad essere consapevoli del fatto che le foto non sono semplicemente dei "modi di vedere", ma "sono loro stesse a essere viste, e in fin dei conti non si vede altro", il che significa che la condizione "normale" è quella della percezione "fotografica" ("l'ambizione più grande della fotografia è di imporre la 'verità' di immagini manipolate, inverosimili"). Non si deve cioè considerare le fotografie soltanto come una modalità di "rappresentazione": esse vanno comprese

invece come una sorta di imposizione nei confronti della vista, di dominio sull'occhio. Ecco quindi spiegata la diffidenza di Bacon di fronte al "potere" della fotografia. La foto rimane sempre figurativa, anche quando apparentemente non sembra esserlo più, e si qualifica così perché comunque è "dato", è "cosa vista", a differenza della pittura, la quale è in grado di "dare alla sensazione la differenza di livello ad essa costitutiva", mentre la fotografia riduce la sensazione ad un unico livello. È per questa ragione che non si deve confondere la pratica pittorica con la trasformazione, anche radicale, dei cliché e trovare invece delle vie diverse, realizzare degli atti differenti. Altri dati si manifestano però prima della pittura, in modo particolare va segnalato il riferimento al "caso", che spesso si rinviene nelle *Conversazioni* di Bacon. L'artista ne parla, come osserva efficacemente Deleuze, considerandolo in termini tali da rispingerlo, da una parte, nel campo prepittorico e, dall'altra, da collocarlo nella dimensione delle attività pittoriche. Partiamo da questa riflessione: la tela pittorica è inizialmente bianca, tutti i punti della sua superficie sono equivalenti, "probabili", ma va considerata la sua determinazione, il suo essere costituita da dei bordi e da un centro che in effetti non rendono tutto uguale. Accanto a ciò va posta l'idea, "più o meno precisa", che il pittore ha nella sua testa, sufficiente a rendere ineguali le probabilità presenti sulla tela. E su questa base che ha inizio il dipingere, ma come fare perché non si raffiguri unicamente un cliché? Scrive Deleuze:

Bisognerà eseguire prontamente dei "segni liberi" all'interno dell'immagine dipinta, per distruggere in essa la nascente figurazione e dare una possibilità alla Figura, che è l'*improbabile stesso*. Questi segni sono accidentali, "a caso", ma è evidente che qui la stessa parola "caso" non designa più in alcun modo delle probabilità, bensì un tipo di scelta o di azione senza probabilità. Questi segni possono essere definiti non rappresentativi appunto perché dipendono dall'atto casuale e non esprimono nulla dell'immagine visiva: riguardano solo la mano del

pittore. Ma, per ciò stesso, essi di per sé non valgono che per essere utilizzati, riutilizzati dalla mano del pittore, che se ne servirà per strappare l'immagine visiva al nascente cliché, per sottrarsi all'illustrazione e alla narrazione nascenti. Si servirà di segni manuali per far sorgere la Figura dell'immagine visiva. L'accidente, il caso inteso in questo secondo senso, sarà da cima a fondo atto, scelta, un certo tipo di atto o di scelta. Per Bacon il caso è inseparabile da una possibilità di utilizzazione. È il caso *manipolato*, differente dalle *probabilità ammesse o miste*³⁹.

Non si possono non ricordare, a questo punto, quelle pagine di *Nietzsche e la filosofia*, in cui Deleuze commenta l'insistenza del filosofo della *Gaia scienza* sui due "tavoli della vita", rispetto al tiro di dadi (con i due momenti del lancio e della ricaduta), a cui corrispondono "due tempi del giocatore e dell'artista", riassunta nella formula dell'"abbandonarci temporaneamente alla vita per poi fissare su di essa, temporaneamente, il nostro sguardo". Deleuze sottolinea l'identificazione nietzscheana del caos con il molteplice, con i frammenti, "con il caos dei dadi agitati e lanciati"; in breve, Nietzsche "fa diventare il caso affermazione". Il "getto" dei dadi, lanciati una sola volta, vale come affermazione del caso e la combinazione che ne risulta è affermazione della necessità:

Quel che Nietzsche chiama *necessità* (destino) non è mai dunque l'abolizione del caso, ma la sua combinazione. La necessità si afferma a partire dal caso, nonostante il fatto che sia il caso stesso ad essere affermato; c'è infatti una sola combinazione del caso, un'unica maniera di combinare tutte le sue membra, analogamente all'uno del molteplice: numero o necessità. Vi sono molti numeri a seconda delle probabilità crescenti o decrescenti; ma uno solo è il numero del caso, uno soltanto è il numero fatale che riunisce tutti i frammenti del caso, così come il mezzogiorno raccoglie tutte le membra sparse della mezzanotte. Per produrre il numero che fa ritornare il colpo di dadi, è sufficiente quindi che il giocatore affermi il caso una sola volta⁴⁰.

Parafrasando il seguito del commento deleziano, si potrebbe dire che saper affermare il caso significa saper dipingere ("giocare"), saper operare il "getto" senza abolire il caso stesso e quindi affermare la necessità (al contrario del contare unicamente sulla ripetizione dei colpi, sulla *prefigurazione* di uno scopo):

Per giocare bene è necessaria la certezza che l'universo non ha scopo, che non ci sono fini in cui sperare né cause da conoscere. Si sbaglia il lancio dei dadi perché non si è affermato a sufficienza il caso di una sola volta, perché non lo si è affermato sino al punto da riprodurre il numero fatale che ne riunisce necessariamente tutti i frammenti e che necessariamente fa ritornare il colpo di dadi⁴¹.

Deleuze osserva come Bacon, accanto all'abbandono all'insieme prepittorico – che rimane tale – dei dati probabilistici visivi, scelga a caso, in termini non pittorici, a pittorici, che si integrano però nell'atto pittorico, nel momento in cui questo consiste di segni manuali rivolti a riottenere l'insieme visivo, a "estrarre la Figura improbabile dall'insieme delle probabilità figurative". La distinzione tra probabilità e caso si chiarisce a partire dalla capacità di utilizzazione/manipolazione del caso medesimo (dalla "reazione dei segni manuali sull'insieme visivo") che lo fa diventare atto pittorico o lo integra all'interno dell'attività del dipingere. Così si può infine riassumere l'atteggiamento del pittore irlandese nei confronti dei cliché e delle probabilità:

un vile abbandono quasi isterico, poiché fa di questo abbandono uno stratagemma, un tranello. I cliché e le probabilità sono sulla tela, la riempiono, devono riempirla prima che il lavoro pittorico cominci. Il vile abbandono consiste nel fatto che il pittore stesso deve entrare nella tela prima di cominciare. La tela è già piena a un punto tale che il pittore deve infilarsi. Egli passa così nel cliché, nella probabilità. Ci passa appunto perché *sa ciò che vuole fare*. Ma ciò che lo salva è il fatto che *non sa come riuscirci*, non sa come fare ciò che vuole fare. Ci

riuscirà uscendo dalla tela. Il problema del pittore non è di entrare nella tela, poiché vi è già (compito prepittorico), ma di uscirne e, per ciò stesso, uscire dal cliché, uscire dalla probabilità (compito pittorico). Proprio questi segnali manuali a caso gli offriranno una possibilità. Non una certezza però, che sarebbe ancora un massimo di probabilità; perché i segni manuali possono benissimo non riuscire, rovinando irrimediabilmente il quadro. Ma se c'è una possibilità, è quando i segni assolvono la funzione di strappare l'insieme visivo pittorico al suo stato figurativo, per costituire, infine, la Figura pittorica⁴².

Quello che conta è indubbiamente individuare la difficoltà seria del combattimento del pittore con il cliché, la complessità della via dell'opposizione del figurale al figurativo. La Figura è infatti sempre qualcosa di figurativo e allora la sua opposizione a quest'ultimo va considerata in maniera non astratta, ma con grande attenzione ai termini del suo articolarsi materiale. Bisogna innanzitutto distinguere un primo figurativo – che è presente nella testa del pittore e sul quadro come elemento che non è possibile cancellare completamente – da un secondo figurativo, da intendersi come risultato/effetto della Figura, la cui pura presenza è sempre resa rappresentativa (il "ripristino di una figurazione"). Tra queste due figurazioni – quella "falsa fedele", "conservata malgrado tutto", e quella "ritrovata", "vera" – c'è la realizzazione di un salto, il materializzarsi di una deformazione sul posto che è appunto la Figura, l'atto pittorico vero e proprio. Deleuze insiste sul fatto che tra ciò che il pittore vuole fare e ciò che fa c'è sempre "un come fare":

Un insieme visivo probabile (prima figurazione) viene disorganizzato, deformato da tratti manuali liberi, i quali, una volta reiniettati nell'insieme, formeranno la Figura visiva improbabile (seconda figurazione). L'atto di dipingere è l'unità di questi tratti manuali liberi e della loro reazione, della loro reiniezione nell'insieme visivo. Sottoposta a questi tratti, la figurazione ritrovata, ricreata, non assomiglia più alla figurazione di partenza. Di qui la formula costante di Bacon: rendere somigliante,

ma con mezzi accidentali e non somiglianti. L'atto pittorico è in questo modo sempre falsato, non cessa di oscillare tra un *avant-coup* e un *après-coup*: isteria pittorica... Tutto è già sulla tela, anche il pittore, prima che la pittura inizi. E, così, pure il lavoro del pittore è sfalsato e può venire solo dopo, *après-coup*: il lavoro manuale da cui emergerà a vista la Figura⁴³.

14. Diagramma

Si può meglio apprezzare il tentativo baconiano di "sbloccaggio" della sensazione mettendolo a confronto con altre vie di "liberazione". Deleuze ricorda in particolare quella di Kandinskij, caratterizzata dall'impiego di un codice visivo astratto in grado di tradurre la "tensione" - "ciò che pone nell'intimo del visivo il movimento manuale che descrive la forma e le forze invisibili che la determinano" - nella pittura, grazie appunto ad una scelta binaria che si oppone alla "scelta-caso". La traduzione della tensione in una forma ottica permette una sorta di neutralizzazione che è assicurata dal suo "trasferimento" all'interno di una codificazione del figurativo che è essenzialmente simbolica. Deleuze sostiene che lo spazio ottico astratto non abbisogna più delle "connotazioni tattili" che ancora sono organizzate dalla rappresentazione classica. La pittura astratta è specificata allora dalla elaborazione di un codice simbolico che avviene su basi di profonde e radicali opposizioni formali:

Questo codice è "digitale", non però nel senso di manuale, ma nel senso di un dito che conta. I *digits*, infatti, sono le unità che raggruppano visivamente i termini in opposizione. Così, secondo Kandinskij, verticale-bianco-attività, orizzontale-nero-inertizia, ecc. Di qui una concezione della scelta binaria che si oppone alla scelta-caso. [...] Al codice è affidato il compito di rispondere alla domanda odierna della pittura: cosa può salvare l'uomo dall'"abisso", ossia dal tumulto esterno e dal caos manuale? Schiudere uno stato spirituale all'uomo senza mani del-

l'avvenire. Restituirgli uno spazio ottico interiore e puro, forse fatto esclusivamente di orizzontali e di verticali. [...] La mano si riduce al dito che insiste su una tastiera interna ottica⁴⁴.

Un altro importante tentativo di emancipazione è quello del cosiddetto "espressionismo astratto" (o arte informale), capace di giungere alla sensazione e però in grado di restituirla soltanto in modo confuso. Questa nuova via comporta una disgregazione della geometria ottica a vantaggio di una pittura di linee che non fanno da contorno (come era proprio dell'astrazione, che restava così indubbiamente figurativa), linee manuali (e macchie-colore) che non delimitano niente, "né interno né esterno, né concavo né convesso". Deleuze sottolinea come tali linee (si pensi a quelle di Pollock) non corrano più da un punto ad un altro, cambiando invece continuamente direzione, raggiungendo così una "potenza superiore a 1" che le rendono adeguate all'intera superficie. È "la potenza di una linea esplosiva e senza contorno" a fare della pittura una "catastrofe senza pari" e non una mera descrizione di catastrofi. Pollock è l'artista che più fa del tratto-linea e della macchia-colore dei fattori di scomposizione (e non di trasformazione) della materia, al punto tale da rilevarla nei suoi "lineamenti" e nella sua "granulosità": la sua pittura è insieme catastrofe e indicazione di un ritmo, di un "ordine". Scrive ancora Deleuze:

In questo caso è nell'imminente catastrofe, nella prossimità assoluta, che l'uomo moderno trova il ritmo: è evidente quanto la risposta alla domanda sulla "moderna" funzione della pittura sia diversa dalla risposta che dà l'astrazione. Qui non è più la visione interiore a produrre l'infinito, bensì l'estensione di una potenza manuale *all-over*, da un capo all'altro del quadro⁴⁵.

La riscoperta del ritmo come "materia e materiale" si accompagna ad una liberazione del pittore dai vincoli strumentali del pennello e del cavalletto, dalla "subordinazione della mano alle esigenze di una organizzazione otti-

ca". Pollock agisce disteso al suolo, servendosi di bastoni, stracci, spugne, siringhe, convertendo così l'orizzonte ottico in suolo tattile. L'espressionismo astratto esprime una vera e propria catastrofe ottica assieme a una esaltazione del ritmo manuale: si deve infatti rilevare in esso una perdita del controllo visivo ("cecità del pittore"), una diversa considerazione delle linee, delle superfici, dei volumi, che emerge da una emancipazione della mano dai vincoli di subordinazione che la legavano al primato dell'occhio, del visivo. Lo spazio mostrato dall'espressionismo astratto, come spazio di ciò che è visto, non è altro che una violenza fatta all'occhio: esso è definito dal carattere di "planarità" della tela, dalla "gestualità" del colore, dalla "impenetrabilità" del quadro, che si impongono all'occhio, senza consentirgli di trovare quiete, tranquillità. È vero che, in questi termini, gli espressionisti astratti si contrappongono alla pittura astratta, contraddistinta dalla sua affermazione di una sorta di "occhio dello spirito", in grado ancora di cancellare i referenti tattili, in quanto l'*Action Painting* obbliga l'occhio a seguire la mano, sostituendo l'orizzonte ottico con il suolo tattile, imponendo una pittura a terra, delle pitture *all-over*, in cui è possibile ritrovare "il segreto della linea gotica", per dirla con W. Worringer, più volte citato da Deleuze. E, a proposito di quest'ultima annotazione, mi sembra opportuno rinviare direttamente al testo sui *Problemi formali del gotico* (1911), in cui Worringer, riflettendo sulla "melodia infinita della linea nordica", a partire dall'antitesi di arte ornamentale classica e nordicogotica, scrive:

Nell'ornamentazione gotica [...] la ripetizione non mantiene un simile quieto carattere addizionale, ma assume piuttosto, per così dire, un carattere moltiplicativo. È assente in essa qualsiasi inmissione di un sentimento che rivendichi una moderazione ed un acquietamento organici. Sorge quindi una mobilità che cresce di continuo, senza momenti di sospensione e cadenze, e la ripetizione ha soltanto lo scopo di dare al singolo motivo un potenziamento infinito. La melodia infinita

della linea si libra dinanzi agli occhi dell'uomo nordico nella sua arte ornamentale; una linea infinita che non allieta, ma stordisce, costringendoci ad una passione priva di volontà. Se noi, dopo l'osservazione di una ornamentazione nordica, chiudiamo gli occhi, ci rimane soltanto l'impressione risonante di un'incorporea, infinita mobilità⁴⁶.

Rispetto ai tentativi sopra richiamati, l'atto pittorico di Bacon (che rompe anch'esso con il cavalletto) si contraddistingue per il particolare rapporto con la molteplicità di possibilità di figurazione in qualche modo "presente" sulla tela, allo stadio iniziale dell'elaborazione dell'immagine. Per designare tale molteplicità, Deleuze impiega la nozione di "diagramma", da considerarsi come "caos", "catastrofe" e, insieme, "germe di ordine o di ritmo". È lo stesso Bacon a descrivere l'atto pittorico in termini che sottolineano l'importanza del tracciare segni casuali ("trattilinee"), dello spazzolare o tamponare luoghi, zone ("macchie-colori"), del lanciare colore da differenti angolature e con varie velocità. Tutto ciò sfigura, devastata, le "presenze" sulla tela (e nella testa del pittore). Com'è raffigurabile il diagramma? Deleuze parla incisivamente di una introduzione nella testa di un Sahara, di una zona di Sahara. Insomma, appare un altro mondo:

come se vi si tendesse una pelle di rinoceronte vista al microscopio; come se la testa venisse divisa in due parti da un occhio; come se si cambiasse unità di misura, sostituendo alle unità figurative unità micrometriche, o, al contrario, cosmiche. Un Sahara, una pelle di rinoceronte, ecco il diagramma che di colpo si compone. È come una *catastrofe* sopravvenuta sulla tela tra i dati figurativi e probabilistici⁴⁷.

I segni che consentono ciò sono asgnificanti, sono da comprendersi come dei "tratti di sensazione", di sensazioni "confuse", che rinviano ad un ritrovato protagonismo della mano, indipendente dalla volontà e dalla vista. Questi "segni quasi ciechi" esprimono l'irrompere di un "altro

mondo" all'interno di quello della figurazione visiva, con il suo regime di organizzazione ottica. Il diagramma ha il compito di non far vedere più nulla, in senso tradizionale, come primo passo critico nei confronti dei dati figurativi. A ciò si accompagna un altro aspetto, un altro "ufficio" del diagramma, che consiste nel "suggerire" l'introduzione di "possibilità di fatto". È necessaria allora una utilizzazione delle macchie e dei tratti asignificanti e non rappresentativi per far evolvere le possibilità in fatto, in Figura ("deformata"), e a questo fine è praticata una loro "re-iniezione" nell'insieme visivo. Quest'ultimo non è però identificabile con quello dell'organizzazione ottica, in quanto la conversione delle possibilità di fatto conferisce all'occhi una potenza originale e un oggetto non figurativo. Scrive Deleuze, sintetizzando un motivo teorico (quello dell'"apparizione improvvisa di un altro mondo", dell'apertura della sensibilità) che si ritrova all'interno di tutta la sua pratica filosofica:

Il diagramma è l'insieme operativo dei tratti e delle macchie, delle linee e delle zone. Il diagramma di Van Gogh, per esempio, è l'insieme del tratteggio dritto e curvo che solleva e abbassa il suolo, contorce gli alberi, fa palpitare il cielo e acquista una peculiare intensità a partire dal 1888. [...] Il diagramma è certo un caos, una catastrofe, ma anche un germe di ordine o di ritmo. È un violento caos rispetto ai dati figurativi, ma è anche un germe di ritmo rispetto al nuovo ordine della pittura: "apre sfere sensibili", dice Bacon. Il diagramma porta a termine il lavoro preparatorio e dà inizio all'atto pittorico. Non c'è pittore che non faccia questa esperienza del caos-germe, dove non vede più nulla, e rischia di inabissarsi: cedimento delle coordinate visive. Non è un'esperienza psicologica, ma un'esperienza propriamente pittorica, benché possa avere una grande influenza sulla vita psichica del pittore. Qui infatti il pittore affronta i più grandi pericoli per la sua opera e per se stesso. Si tratta di un'esperienza con cui tanti pittori, anche molto diversi fra loro, non smettono di confrontarsi: "l'abisso" o la "catastrofe" di Cézanne, e la possibilità che tale abisso faccia posto al ritmo; il "caos" di Paul Klee, il "punto grigio" per-

duto, e la possibilità che tale punto grigio "salti sopra di sé" e apra le dimensioni del sensibile...⁴⁸.

L'esperienza pittorica di Bacon coinvolge Deleuze proprio perché essa è l'esempio migliore di quell'arte della pittura che incorpora in sé, "istericamente", la catastrofe, passando attraverso il caos e tentando di uscirne fuori. L'esperienza del caos non figurativo è imprescindibile per il conseguimento di un nuovo ordine visivo, di cui si riconosca il rapporto costitutivo con il caos stesso. Di Bacon bisogna mettere in evidenza la "tenuta" artistica rispetto alla proliferazione del diagramma, la sua opera di delimitazione di tale dinamica "involontaria" a certe zone del quadro, a determinati momenti dell'atto pittorico. Accanto al rifiuto della sostituzione del diagramma con un codice visivo spirituale, l'artista irlandese mostra una resistenza insuperabile nei confronti dell'espressionismo astratto, della "potenza" e del "mistero" della "linea senza contorno". Proprio salvare il contorno può essere considerato l'obiettivo della pittura di Bacon, nel momento in cui si afferma come il diagramma non debba invadere la tela, non debba travolgere tutto. Altrimenti il diagramma non rimarrebbe operativo e controllato e la stessa esperienza della catastrofe si porrebbe come espressione di sola violenza. La formula per dire tutto questo è la seguente: "il diagramma è una possibilità di fatto, non il Fatto stesso". Ciò vuol dire che i dati figurativi non devono completamente sparire e che il diagramma deve concorrere alla creazione della figura, della nuova figurazione. La chiarezza della figura, il rigore del contorno e la precisione della sensazione esprimono quindi – "sotto la macchia o sotto i tratti" – la "terza via" baconiana, da non confondere con quella astratta e con quella puramente manuale.

15. Diagramma e quadro

Come opera il diagramma? Per Bacon, esso è essenzialmente un "modulatore". Deleuze lo considera come "agente del linguaggio analogico", cioè nei termini di un utilizzo che evita il suo fondersi nel codice o il suo offuscarsi nell'invasione dell'intero quadro. La pittura come linguaggio analogico implica un uso del diagramma che mantiene ferma la fondamentale invenzione radicale e, insieme, la distruzione delle coordinate figurative. Tenendo sullo sfondo l'impresa pittorica di Cézanne, Deleuze rileva la presenza, nella pittura come linguaggio analogico, di tre dimensioni: innanzitutto i *piani*, che si connettono (si pensano) al piano verticale e a quello orizzontale) tra loro sostituendo la prospettiva; poi il *colore*, la sua particolare modulazione che prende il posto dei "rapporti di valore", del "chiaroscuro" e del "contrasto di ombra e di luce"; infine il *corpo*, la sua "massa" e la sua "declinazione", che vanno al di là della sua tradizionale considerazione come "organismo" e mettono in discussione la centralità del rapporto forma-sfondo. A partire da ciò si può apprezzare una "triplice liberazione", che concerne piani, corpi e colore:

E tale liberazione, per l'appunto, può compiersi solo sottoponendosi alla catastrofe, cioè al diagramma e alla sua involontaria irruzione: i corpi sono in squilibrio, in stato di perpetua caduta; i piani ricadono gli uni sugli altri; i colori precipitano anch'essi nell'indistinzione, e non delimitano più alcun oggetto. Perché la frattura con la somiglianza figurativa non propaghi la catastrofe, così da ottenere una somiglianza più profonda, è necessario che, a partire dal diagramma, i piani assicurino il loro congiungimento; occorre che la massa del corpo integri lo squilibrio nella deformazione (né trasformazione, né scomposizione, bensì luogo di una forza); ma occorre soprattutto che la modulazione, in quanto legge di Analogia, trovi il suo autentico senso e la sua formula tecnica, e agisca come uno stampo variabile continuo, che non si oppone semplicemente al modellato in chiaro-scuro, ma inventa un nuovo modellato a partire dal colore. E forse è proprio questa modulazione del

colore, l'operazione principale in Cézanne. Sostituendo ai rapporti di valore una giustapposizione di tinte accostate secondo l'ordine dello spettro, essa definiva un doppio movimento, di espansione e contrazione: espansione, poiché i piani, e innanzitutto quello orizzontale e verticale, si connettono fino a fondersi in profondità e, nello stesso tempo, contrazione, in virtù della quale tutto è riportato sul corpo, sulla massa, in funzione di un punto di squilibrio o di caduta. Solo all'interno di un simile sistema la geometria diventa sensibile e, allo stesso tempo, le sensazioni chiare e durature: abbiamo "realizzato" la sensazione, dice Cézanne. Oppure, secondo la formula di Bacon, si è passati dalla possibilità di fatto al Fatto, dal diagramma al quadro.⁴⁹

Certamente sono caratteristici di Bacon la congiunzione dei piani verticali e orizzontali (o la loro fusione), l'applicazione del colore a grandi superfici, la deformazione dei corpi. Deleuze insiste però sull'atto pittorico intendendolo come linguaggio analogico, su quel particolare trattamento del colore in cui si esprime con pienezza l'analogia. Il "colorismo" baconiano entra in rotta di collisione con i rapporti di valore, di luce e ombra, di chiaroscuro: esso modula la coesistenza o la prossimità dell'armatura e del corpo-massa, indica il doppio movimento di estensione/piana verso l'armatura e di contrazione luminosa verso il corpo. Tutto converge quindi nel colore: l'armatura o struttura, il contorno e la Figura. È in questa prospettiva che si può apprezzare meglio l'operatività del diagramma come definizione di possibilità di fatto, liberazione di linee e colori per la realizzazione di Figure, cioè di nuove somiglianze nell'insieme visivo di interesse pittorico.

Rispetto ad una collocazione più precisa di Bacon all'interno della storia della pittura occidentale, Deleuze ricorda come sia possibile individuare una evoluzione dell'arte che si specifica attraverso l'"esposizione di uno spazio ottico puro" (una tendenza, come scrive H. Wölfflin, "ad abbandonarsi alla visione ottica pura") e un'altra che non si spinge più verso un ottico puro, cercando di riaf-

fermare la "pura attività" del tatto (si tratta della "linea settentrionale" di Woringer, dell'arte "barbara" o "gotica"). È l'"imposizione di uno spazio manuale violento" a specificare una impresa pittorica che si ribella, mettendosi al servizio di una "volontà estranea, imperiosa". La restituzione del tatto al protagonismo della mano (liberandolo così dalla sua subordinazione all'"ottico puro") lo velocizza, gli "conferisce una violenza e una vita che l'occhio può appena seguire". Disfare la rappresentazione organica è il compito che si propone di risolvere l'arte barbara o gotica, la "linea settentrionale".

la quale, o procede all'infinito, cambiando continuamente di direzione, perpetuamente interrotta, spezzata, perdendosi in se stessa, oppure ritorna su di sé, in un movimento periferico o vorticoso. L'arte barbara oltrepassa la rappresentazione organica in due modi, sia con la massa del corpo in movimento, sia con la velocità e il cambiamento di direzione della linea piatta. Woringer ha trovato la formula di questa linea frenetica: è una vita, ma la vita più insolita e intensa, una vitalità *non organica*. È un astrattismo, ma un astrattismo espressionista. Essa si oppone quindi alla vita organica della rappresentazione classica, alla linea geometrica dell'essenza egizia, nonché allo spazio ottico dell'apparizione luminosa. Non vi sono più in alcun senso né forma né fondo, perché la linea e il piano tendono a uguagliare le loro potenze: nella sua frantumazione continua, la linea diviene qualcosa di più che una mera linea, e, nello stesso tempo, il piano diviene qualche cosa di meno che una superficie. Quanto al contorno, la linea non ne delimita più alcuno, essa non è mai il contorno di qualcosa, sia perché è travolta dal movimento infinito, sia perché, simile a un nastro, è essa soltanto a possedere un contorno come limite del movimento della massa interna⁵¹.

Questa linea gotica si esprime in un vero e proprio "realismo della deformazione" (con la presentazione di tratti di animalità o di umanità), contrapponendosi all'"idealismo della trasformazione". I tratti del "realismo della deformazione" non sono da considerarsi come delle

"zone di indistinzione della forma": essi vanno invece colti come "zone di indiscernibilità della linea", di ciò che è comune ad animali, uomini e "all'astrazione pura". Deleuze parla di "accidenti" (si potrebbe anche dire "incidenti", avvicinandosi pericolosamente all'"estetica della spaziosità" di P. Virilio) che si realizzano dovunque e che la linea deve evitare o aggirare, acquisendo forza da tali cambiamenti di direzione. Lo spazio che così si delinea è uno "spazio manuale, di tratti manuali attivi, che si avvale di *aggregati manuali* piuttosto che di *disgregazione luminosa*". Lo spazio manuale puro si vendica delle sovra-determinazioni subite e si esprime in modo particolare (come in Michelangelo) nei termini di una potenza che fa eccedere il corpo, disintegrando l'organismo. Non bisogna però contrapporre riduttivamente la tendenza verso uno spazio ottico puro a quella che va in direzione di uno spazio manuale puro: entrambe disgregano infatti lo spazio tattile-ottico che è proprio della rappresentazione "classica" e in questo senso va colta la possibilità concreta che esse si combinino tra di loro in modalità "nuove e complesse".

Per esempio, quando la luce si libera e si rende indipendente dalle forme, la forma curva tende, per suo conto, a scomporsi in tratti piani che cambiano di direzione, o anche in tratti sparsi all'interno della massa, in modo che non c'è più dato sapere, ora, se è la luce ottica a determinare gli accidenti della forma, o se è invece il tratto manuale a determinare gli accidenti della luce: basta guardare al rovescio e da vicino un Rembrandt, per scoprire la linea manuale come rovescio della luce ottica. Sembrerebbe che lo stesso spazio ottico abbia liberato nuovi valori tattili (e anche viceversa). E le cose sono ancora più complicate se si pensa al problema del colore⁵¹.

Anche rispetto al colore, così come nei confronti della luce, il filosofo francese osserva come sia necessario prenderlo in considerazione con grande attenzione. Vale innanzitutto la sua cattura in due tipi di rapporto, i "rapporti di valore" ("basati sul contrasto del nero e del bianco,

che definiscono un tono come scuro o chiaro, saturo e raffatto) e i "rapporti di tonalità" ("basati sullo spettro, sull'opposizione del giallo e del blu, o del verde e del rosso, che definiscono tale o talaltro tono puro come caldo o freddo"). E la combinazione di questi due "tipi" non va semplicemente letta come una dinamica di subordinazione, nel momento in cui si rivolgono alla vista, ad un unico spazio ottico. È indubbio che i rapporti di valore ("il modellato in chiaroscuro o la modulazione della luce") non possano che stimolare una funzione soprattutto ottica di visione a distanza, ma è proprio la modulazione del colore a rimettere in piedi una funzione che è possibile definire come "apica", in cui la giustapposizione dei toni "forma una progressione e una regressione intorno a un punto culminante di visione ravvicinata". È il prevalere dei rapporti di tonalità, nei quali la luce è "raggiunta nel colore", a caratterizzare le opere pittoriche di "Monet o Cézanne" (e di Turner): in esse la tendenza ad eliminare i rapporti di valore — cioè quelli che consentono di parlare di spazio ottico unicamente quando l'occhio svolge la sua funzione appunto ottica — produce uno spazio apico, afferma la funzione apica dell'occhio, in cui "la piatezza della superficie non genera i valori, se non grazie ai differenti colori che vi sono disposti". Scrive ancora Deleuze:

Forse che non vi sono due grigi molto differenti, il grigio ottico del bianco-nero, e il grigio apico del verde-rosso? Ma qui non si tratta più di uno spazio manuale che si oppone allo spazio ottico della vista, e meno ancora di uno spazio tattile che si connette all'ottico. Ora è nella vista stessa che uno spazio apico rivaleggia con lo spazio ottico. Questo si definiva attraverso l'opposizione del chiaro e dello scuro, della luce e dell'ombra; quello, invece, dall'opposizione relativa del caldo e del freddo, dal movimento eccentrico o concentrico, di espansione o corrispondente contrazione (mentre il chiaro e lo scuro testimoniano piuttosto di un' "aspirazione" al movimento)¹⁷.

Il filosofo francese nota anche come il modellato ottico

in chiaroscuro funga sempre come una sorta di "stampo divenuto interno" (differente così da uno stampo tattile esterno), che vede la luce penetrare la massa in maniera diseguale. Si può parlare, in questa direzione, di un "intimismo legato all'ottica" ("l'idea di un 'fuoco' o anche di una 'atmosfera domestica', fosse pure estesa a tutto il mondo") per la pittura di luce o di valore, che è anche il modo con cui essa evita la figurazione/narrazione che scaturisce da uno spazio tattile ottico, rifugiandosi in ciò che può essere sintetizzato nel "puro codice del nero e del bianco", "che eleva ad astrazione lo spazio interno". Lo stampo del colore è invece "temporale, variabile e continuo": non si può in definitiva rinviare a un dentro e a un fuori, occorre piuttosto riscontrare una sorta di spazializzazione incessante, rinvenire cioè "l'energia spazializzante del colore". Il colorismo evita l'astrazione e riesce a schivare il pericolo del racconto e della figurazione, approssimandosi a ciò di cui non si dà narrazione, al "fatto" pittorico come stato puro, alla funzione apica della vista. La forma è per così dire messa al servizio dell'essenza, come in Egitto, come accade nelle sue "grandi immagini". Per chiarire il carattere egizio dell'impresa artistica di Bacon, Deleuze rinvia alla *Spaetromische Kunstindustrie* di A. Riegl, riassumendone le osservazioni sul concatenamento a bassorilievo:

1/ Il bassorilievo opera la più rigorosa connessione tra l'occhio e la mano, perché ha per elemento la superficie piana; questa consente all'occhio di procedere in modo simile al tatto, anzi, gli assegna, gli prescrive una funzione tattile, o piuttosto apica; assicura, dunque, all'interno della 'volontà artistica' egizia, la riunificazione dei due sensi, il tatto e la vista, come il suolo e l'orizzonte — 2/ È una vista frontale e ravvicinata a assumere tale funzione apica, in quanto la forma e il fondo sono sullo stesso piano della superficie, al medesimo livello, oltre che alla stessa distanza rispetto a noi che guardiamo — 3/ Ciò che insieme separa e unisce la forma e il fondo è il contorno come loro limite comune — 4/ Ed è il contorno, sia di andamento rettilineo che curvo, a isolare la forma in quanto essenza, unità chiu-

sa al riparo dall'accidente, dal mutevole, dalla deformazione, dalla corruzione; l'essenza acquista una presenza formale e lineare che domina il flusso dell'esistenza e della rappresentazione - 5/ È pertanto una geometria del piano, della linea e dell'essenza a ispirare il bassorilievo egizio, geometria che si impadronirà inoltre del volume, dando al cubo funerario una forma piramidale, erigendo cioè una Figura che ci consegna soltanto la superficie unitaria di triangoli isosceli dai lati nettamente delimitati - 6/ E non soltanto l'uomo e il mondo vivono in tal modo la loro essenza piana o lineare, ma anche l'animale, il vegetale, il loto e la sfinge sono innalzati alla forma geometrica perfetta, il cui mistero coincide con quello dell'essenza³¹.

Ma Bacon, pur vicino all'Egizio, non ripete semplicemente la messa al servizio dell'essenza da parte della forma e manifesta la sua modernità nel senso di collocarsi all'interno di quell'impresa pittorica complessiva che ha origine nella consapevolezza dell'essere umano di vivere la sua singolare "unità" proprio come un "accidente" e non in termini di essenza. Si tratta infatti di esprimere - nella forma - l'"accidente": la rappresentazione "classica" riesce in ciò, nel momento in cui coglie l'"accidente" per via di una "organizzazione ottica" che lo qualifica come "ben fondato" ("fenomeno") o come "manifestazione" dell'essenza. L'arte diviene allora figurativa e ciò vuol dire che la figurazione è soltanto un risultato. Ma ancora:

Se la rappresentazione è in rapporto con un oggetto, tale rapporto deriva dalla forma della rappresentazione; se tale oggetto è l'organismo e l'organizzazione, ciò dipende dal fatto che la rappresentazione è anzitutto organica in se stessa, dal fatto che la forma della rappresentazione esprime anzitutto la vita organica dell'uomo in quanto soggetto. Ed è proprio a questo punto, probabilmente, che occorre precisare la natura complessa di tale spazio ottico. Esso, infatti, nello stesso tempo in cui rompe con la visione "apica" e con la visione ravvicinata, non è più semplicemente visivo, ma si rivolge a dei valori tattili, subordinandoli completamente alla vista. In realtà, ciò che sostiene lo spazio aptico è uno spazio tattile-ottico in cui ad

esprimersi non è più l'essenza, bensì la connessione, vale a dire l'attività organica dell'uomo³².

Insomma, si ritorna così al motivo della subordinazione del tattile, considerato come "potenza seconda", all'occhio divenuto "ottico". Deleuze sottolinea come il grande pittore ricapitolò, a modo suo, l'intera storia della pittura e osservava come Bacon possa senz'altro essere indicato come un Egizio, soprattutto nel momento in cui forma e fondo (connessi dal contorno), nei suoi quadri, sono disposti su uno stesso piano di visione ravvicinata. Ma ci sono delle distinzioni, delle vere e proprie "catastrofi", che mettono in discussione tale identificazione, nel senso proprio di una "precipitazione" della forma, di un suo divenire-accidente. L'accidente fa sì che si realizzi una sorta di indietreggiamento del fondo ("in un piano arretrato") e un avanzamento della forma, che compie "un piccolo salto in avanti". Questa differenza qualitativa appare come una profondità "scarna", che rileva la separazione del piano arretrato dal piano avanzato, facendo saltare "la bella unità del mondo aptico". Da ciò deriva un divenire cubo (o qualcosa di analogo) da parte del contorno, che si presenta come "contorno organico della forza", cioè come "stampo":

Si tratta dunque della nascita del mondo tattile-ottico: sul piano avanzato, la forma viene percepita come tangibile, e deve la sua chiarezza a questa tangibilità (la figurazione ne deriva come una conseguenza). Questa rappresentazione coinvolge anche il fondo, sebbene, nel piano arretrato, esso si avvolga intorno alla forma in virtù di una connessione anch'essa tattile. Dall'altro lato, però, il fondo del piano arretrato attrae la forma. E qui, nel momento stesso in cui la forma perde il suo carattere tattile, un mondo ottico puro tende a sprigionarsi. Ora è la luce a dare alla forma una chiarezza soltanto ottica e aerea, disaggrogante, ora, viceversa, è l'ombra *malerisch*, l'inscurimento del colore, a travolgere e dissolvere la forma, recidendo tutte le connessioni tattili. Il pericolo non è più propriamente quello della figurazione, piuttosto quello della narrazione (che cosa accade? Che cosa accadrà o che cosa è accaduto?)³³.

16. Diagramma e potenza

Bacon attraversa il mondo tattile-ottico e quello ottico puro portandoli all'offuscamento con l'operatività specifica del diagramma, che appunto offusca, pulisce, disfa le coordinate ottiche e le connessioni spaziali. Il pittore irlandese punta decisamente in direzione del diagramma manuale, di ciò che afferma una potenza manuale come potenza "estranea" alla vista, non realizzando una zona relativa di indistinzione ottica, bensì "una zona assoluta di indiscernibilità o di indeterminazione obiettiva". "Caso, accidente, automatismo, involontarietà": sono tutti termini che esprimono una potenza manuale senza freni, che si impone alla vista, liquidando/azzerando il mondo ottico e tattile-ottico. Il diagramma deve comunque essere localizzato, qualcosa ne deve uscire, ci devono essere degli effetti che si concretizzano quando nell'insieme visivo - con la disfatta del mondo ottico - sono reiniettate le sue dinamiche, delineando un mondo propriamente aptico (e una funzione aptica dell'occhio). In breve, c'è una imprescindibile concitazione della materia rispetto alla quale il diagramma si presenta come un "punto di arresto", meglio: come un "luogo comune". Scrive Deleuze, a questo proposito, con preciso rinvio al "colorismo" baconiano:

Il colore, i rapporti di colore, vengono a costituire un mondo e un senso aptici, in funzione del caldo e del freddo, dell'espansione e della contrazione. Il colore che modella la Figura e si stende sulle campiture, non dipende certo dal diagramma, ma passa attraverso di esso e ne esce. Il diagramma agisce come modulatore e come luogo comune del caldo e del freddo, delle espansioni e delle contrazioni. In tutto il quadro, il senso aptico del colore sarà stato reso possibile grazie al diagramma e alla sua intrusione manuale⁵⁶.

Certamente Bacon è un "colorista", laddove si tenga presente non semplicemente il fatto che i colori entrano in rapporto tra di loro, ma anche la considerazione del colo-

re come rapporto variabile, rapporto differenziale da cui tutto dipende. Deleuze indica nei coloristi una capacità di cogliere la "luminosità" non nella forma tangibile o nella luce ottica, bensì nel "bagliore incomparabile" derivante da colori complementari. In questa prospettiva, la forzatura dell'invenzione del colorismo consiste nella rilevazione di un senso particolare della vista costretto alla marginalità - o addirittura rimosso - in altre imprese pittoriche: la sostituzione dei rapporti di valore con dei rapporti di tonalità, finalizzata a "rendere" la forma, la luce e l'ombra, il tempo attraverso rapporti puri di colore, fa emergere "una vista aptica del colore-spazio, contrariamente alla vista ottica della luce-tempo". Di rilievo è il rimando ai punti cruciali di una visione aptica della vista, indicati da Goethe nella sua polemica nei confronti della concezione newtoniana del colore ottico, da affiancare a delle regole pratiche dello stesso "colorismo" che affermano

l'abbandono del tono locale, la giustapposizione di tocchi non sfumati, l'aspirazione di ogni colore alla totalità ricorrendo al complementare, la traversata dei colori con i loro toni intermedi o trascorrenti, la proscrittura delle mescolanze tranne che per ottenere un tono "spezzato", la giustapposizione di due complementari o di due simili, l'uno spezzato e l'altro puro, la produzione della luce e anche del tempo grazie all'attività illimitata del colore, la chiarezza ad opera del colore⁵⁷.

Se il "colorismo" ha appunto l'intenzione - ad esempio con Van Gogh e Gauguin - di ridare senso aptico alla vista, si può ben dire che Bacon appartenga, con mezzi propri, a tale ambito di ricerca, che coltiva il vederci chiaro da parte dell'occhio. Deleuze ha ragione a ricordare l'insistenza di Bacon sul "chiaro" come proprietà assolutamente decisiva del colore, sui due modi della chiarezza che contrassegnano la presenza del colore non sfumato nei dipinti dell'artista irlandese: da una parte "le plaghe di colore vivo", che danno l'armatura o la campitura; dall'altra "le colate di toni spezzati", che danno corpo alla Figura -

entrambe da cogliersi anche come produzione di tempo, quello che passa nel trattamento cromatico dei toni spezzati (la "carne") e quello del passaggio eterno in se stesso (si veda la monocromia della campitura). I tre elementi essenziali della pittura baconiana - Figura, contorno, armatura - "convengono verso il colore, nel colore", nel senso che sono proprio i rapporti di colore (la modulazione) a tenere assieme l'immagine, la ripartizione degli elementi e il loro modo di relazionarsi. Se si prende in considerazione la "colata" e il suo tracciare variazioni millimetriche del corpo ("come contenuto del tempo"), si può anche osservare come ad un certo punto si manifesti il colore come "colore-forza", vale a dire che ad ogni tono spezzato si può attribuire l'esercizio di una forza, che si rende visibile su una determinata parte del corpo o della testa. "I toni spezzati costituiscono la carne della Figura", nel momento in cui va disegnata "l'affinità del corpo o della carne con la carne macellata". È il diagramma nel corpo o nella testa (o da altre parti) è il "punto di applicazione o luogo di agitazione di tutte le forze" che specifica la colata di colore.

Anche rispetto al contorno, rispetto al quale il colore appare subordinato, nell'affermazione del potere della linea, le precisazioni di Deleuze sono di grande significato: il filosofo francese ha buon gioco ad osservare come il contorno abbia effettuazione "in un elemento autonomo del quadro", che è determinato dal colore, in modo tale che è la linea a derivarne e non il contrario. Il colore fa la linea e il contorno. È il senso dei colori che dà vita alla visione pratica, a ciò che si esprime nell'impresa pittorica di Bacon, con il suo particolare gusto creatore. Quest'ultimo si manifesta spesso in Figure che "hanno forme e colori da cui ricavavano la parvenza di mostri", tali cioè da suscitare il sospetto di una inclinazione verso il "brutto"⁵⁸. Ma non bisogna rimanere a tale livello di "buon" senso, che ritiene assai facile l'indicazione del "cattivo": va ricordato infatti che la "parvenza" non può che rinviare alla figurazione. La

negativa qualificazione "mostruosa" delle Figure rimanda al punto di vista della figurazione, a cui bisogna contrapporre quello di una loro considerazione "figurale": è tale considerazione che può rivelarle nella loro "posizione più naturale", "in funzione del compito quotidiano che esplicano e delle forze momentanee che affrontano". La Figura "mostruosa" di Bacon non ha niente a che fare con il mostro "classico": la sua logica è innanzitutto quella, intimamente "positiva", del cedimento dei confini, degli sconfinamenti, della ibridazione difficile da descrivere, raccontare, illustrare...

17. Sul rapporto occhio-mano

Il "ritorno" dell'analisi deleuziana sul rapporto fra l'occhio e la mano, che chiude lo studio sull'opera pittorica di Bacon, è estremamente importante. Tra i valori della mano sono distinti vari aspetti: il "digitale", il "tattile", il "manuale" e l'"apico". I primi tre aspetti indicano una progressiva liberazione della mano dai dispositivi di "comando" dello sguardo. Il "digitale" è il grado più elevato di dipendenza della mano dall'occhio. La mano si fa cioè "dito", con l'unico compito di "scegliere le unità corrispondenti a delle forme visive pure", segnalando così una subordinazione che si acuisce allorquando la vista delinea uno spazio ottico "ideale" e sviluppa un codice ottico di presa delle proprie forme. Deleuze coglie però in questo spazio ottico, perlomeno a livello iniziale, dei riferimenti manuali "virtuali" - la profondità, il modellato, il contorno e così via - che possono essere definiti come "tattili". In tal modo la dipendenza della mano dall'occhio si fa più debole e può anche realizzarsi una vera e propria pratica di insubordinazione della mano al "comando" della vista, che va sintetizzata in questi termini:

il quadro resta una realtà visiva, ma a imporsi alla vista sono uno spazio senza forma e un movimento senza sosta che solo a fatica essa può seguire, i quali annientano l'ottico. Chiameremo manuale il rapporto così rovesciato. Parleremo infine di aptico ogni volta che non ci sia più subordinazione stretta in un senso o nell'altro, né subordinazione allentata o connessione virtuale, ma quando la vista stessa scoprirà in sé una funzione tattile che le è adeguata e che appartiene a essa sola, distinta dalla sua funzione ottica. E, probabilmente, questa funzione aptica può raggiungere la sua pienezza direttamente e in un sol colpo, sotto forme antiche di cui abbiamo perso il segreto (arte egizia). Ma essa può anche ricrearsi nell'occhio "moderno" a partire dalla violenza e dall'insubordinazione manuali⁵⁹.

È sempre in riferimento allo spazio tattile-ottico e alla figurazione che Deleuze richiama, in estrema sintesi, l'agire del diagramma manuale, il suo "rompere in catastrofe", dato che consiste unicamente di macchie e tratti che non sono subordinati, da cui fuoriesce qualcosa, appunto "a vista". Le "legge del diagramma" indica una forma figurativa, come elemento di partenza, che viene offuscata (dall'intervento del diagramma stesso) in modo tale da far risultare un'altra forma, di diversa "natura", cioè la Figura. Riprendendo le osservazioni di Bacon a proposito del suo *Painting* (1946), Deleuze rimarca però come il diagramma non sia afferrabile semplicemente come un passare di forma in forma (come un agente di trasformazione): in effetti bisogna coglierlo come un fattore di deformazione, che con la sua accidentalità di fondo offusca qualsiasi forma figurativa intenzionale, imponendo, per così dire, tratti anormali, anomali, anormali (mostrosi...): il diagramma, che "non è una formula codificata", agisce

imponendo una zona di indiscernibilità o di indeterminabilità obbiettiva tra due forme, delle quali una non era già più, e l'altra non era ancora: esso distrugge la figurazione dell'una e neutralizza quella dell'altra, e tra le due impone la Figura, nei suoi rapporti originali. Vi è certo mutamento di forma, ma il muta-

mento di forma è deformazione, ossia creazione di rapporti originali sostituiti alla forma: la carne macellata che sgocciola, l'ombrello che ghermisce, la bocca che si dentella. Come dice una canzone, *I'm changing my shape, I feel like an accident*. Il diagramma ha prodotto o distribuito in tutto il quadro le forze informali con cui le parti deformate sono necessariamente in rapporto, o alle quali esse servono proprio da "luoghi"⁶⁰.

È in questo senso che si può dire che il diagramma fallisce quando si confonde con l'intero quadro, quando niente sembra fuoriuscire da quest'ultimo; il suo specifico deve essere appunto localizzato nello spazio e nel tempo, il suo essere catastrofico non deve produrre catastrofe ulteriore, la sua mescolanza non deve mescolare i colori, bensì spezzare i toni. Con altre parole, già lette: il diagramma, nella sua manualità, deve essere reiniettato nell'insieme visivo, là dove produce eccedenze di segno, meglio: di Figura. Deleuze rileva una eterogeneità del diagramma manuale e dell'insieme visivo, una differenza che è risorsa inesauribile per l'impresa pittorica, un salto, "come si saltasse, una prima volta dall'occhio ottico alla mano, e una seconda volta dalla mano all'occhio". Visto però nel suo sviluppo, osserva ancora il filosofo francese, il quadro è da cogliersi come "iniezione continua del diagramma manuale nell'insieme visivo, 'goccia a goccia', 'coagulazione', 'evoluzione', come se si passasse gradatamente dalla mano all'occhio aptico, dal diagramma manuale alla visione aptica". Il diagramma va inteso come una vera e propria possibilità di fatto e il quadro come fatto, "fatto pittorico", vale a dire "l'effettiva riunione di parecchie forme in una sola e medesima Figura indissolubile". Deleuze rinvia, nelle intense pagine conclusive della sua seconda Logica, alla pittura di Michelangelo come espressione artistica che fa venire alla luce, allo stato puro, la Figura e sottolinea come essa abbia ispirato la ricerca di Bacon. La Figura è fondamentalmente "legatura" che non racconta storie e non rappresenta nient'altro che il proprio dinamismo. L'esempio è fornito dalla "Sacra famiglia" michelangiolesca, che

è sicuramente ancora rappresentazione organica, ma che rivela una presenza del corpo, "sotto l'organismo", "che fa incrinare o scoppiare gli organismi e i loro elementi, li costringe a uno spasmo, li mette in rapporto con delle forze, siano esse interne, che li sollevano, esterne, che li attraversano, eterne, di un tempo immutabile, variabili, di un tempo che scorre". È questo corpo ad assumere posizioni "naturali", come quelle - scrive Deleuze - che si assumono "fra' due storie", o quando si è soli in ascolto di una forza che "cattura". A ragione M. Leiris utilizza termini come mano, tocco, cattura, presa, per indicare - suggerisce ancora questa *Logica della sensazione* - le modalità di articolazione di tale "attività manuale diretta che traccia la possibilità del fatto": "Ma il fatto stesso, questo fatto pittorico venuto dalla mano, è la costituzione del terzo occhio, la nuova chiarezza. Proprio come se il dualismo del tattile e dell'ottico venisse superato visivamente, verso questa funzione aptica, uscita dal diagramma"⁶¹.

18. Ritorni

Ciò che al filosofo francese interessa di Bacon è, tra l'altro, il fatto che quest'ultimo è appunto riuscito a rendere visibile la vita, il tempo, la sua forza, in un senso che si delinea a partire dal conflitto tra quelle che sono le abitudini visive e le forze che devono essere portate a visibilità: è da tale conflitto che scaturiscono le sensazioni, con il loro portato (di incremento) di energia, di possibile raffigurazione di quella potenza del tempo che variamente disegna l'ambito materiale della produzione d'essere.

Ritornando al motivo dell'atletismo corporeo, è da dire che questo va connesso con le "acrobazie" della "carne", con la sua discesa dall'articolato osseo, dalle ossa (come si può vedere in *Triptych - Three studies for a crucifixion*, 1962, o in *Triptych - Crucifixion*, 1965). Non si tratta affatto di una carne "morta", vale piuttosto considerarla co-

me carne macellata, rispetto a cui l'«anglo-irlandese Bacon» manifesta la sua "pietà", in quanto in essa non si perdono le sofferenze patite, assumendo così "tutti i colori della carne viva". Non c'è semplicemente una "pietà per le bestie": l'idea è quella che ogni uomo che soffre sia carne macellata. La carne macellata è da individuare nella zona di indiscernibilità tra l'animale e l'uomo, in quello stato di fatto nel quale l'artista si identifica "con l'oggetto del proprio orrore e della propria compassione": "Il pittore è un macellaio, certo, ma egli sta nella sua macelleria come in una chiesa, con la carne macellata come Crocifisso (*Painting*, 1946). Soltanto nelle macellerie Bacon è un pittore religioso"⁶².

Il motivo della carne macellata consente di sottolineare lo sviluppo, da parte di Deleuze, di una concezione della responsabilità, in senso etico-politico, che ha al centro l'incontro di coloro che soffrono con coloro che provano vergogna di fronte a tale sofferenza:

Alla fine del XVIII secolo, il romanziere Moritz descrive un personaggio dai "bizzarri sentimenti": un'estrema sensazione di isolamento, di inconsistenza molto vicina al nulla; l'orrore di un supplizio nell'assistere all'esecuzione di quattro uomini, "sterminati e dilaniati"; i brandelli di questi uomini "gettati sulla ruota" o sulla balaustra; la certezza che la cosa ci riguarda da vicino, che ognuno di noi è carne macellata gettata via, e che lo spettatore è già nello spettacolo, "ammasso di carne ambulante"; di qui l'idea viva che gli stessi animali siano uomini, e che noi siamo criminali [...]. Le pagine di Moritz sono splendide. Non si tratta di un adattamento dell'uomo alla bestia, né di una somiglianza, si tratta piuttosto di una identità di fondo, di una zona di indiscernibilità più profonda di qualsiasi identificazione sentimentale: l'uomo che soffre è bestia, la bestia che soffre è uomo. È questa la realtà del divenire. Quale uomo, rivoluzionario in arte, in politica, in religione o in qualsiasi altro campo, non è arrivato al punto estremo di sentirsi null'altro che una bestia, divenendo così responsabile, non dei vitelli che muoiono, ma davanti ai vitelli che muoiono?⁶³

E accanto a queste righe, possono essere ricordate quelle di *Che cos'è la filosofia?* (scritto con Guattari), in cui si trova scritto:

Artaud diceva: scrivere per gli analfabeti — parlare per gli afa-sici, pensare per gli acefali. Ma cosa significa "per"? Non "in favore di..." né "al posto di...". È una questione di divenire. Il pensatore non è acefalo, afasico o analfabeta, ma lo diventa. Diventa indiano, non smette di diventarlo, forse "perché" l'Indiano, che è indiano, divenni a sua volta altro e si sottrae alla sua agonia. Si pensa e si scrive per gli stessi animali. Si diventa animali perché anche l'animale diventi altro da sé. L'agonia di un topo o l'esecuzione di un vitello restano presenti nel pensiero, non per pietà, ma come zona di scambio tra l'uomo e l'animale, in cui qualcosa dell'uno passa nell'altro. È il rapporto costitutivo della filosofia con la non-filosofia⁶⁵.

La messa in evidenza della sensazione, vale a dire della Figura come via di superamento della figurazione (che può avvenire anche in direzione della forma astratta), riporta l'attenzione sopra il sistema nervoso, "fatto di carne", su cui agisce la "forma sensibile", la Figura, appunto... Deleuze considera la "forma astratta", l'astrazione, nel suo riferirsi al cervello ("più prossimo alle ossa") come ciò che va rigorosamente distinto dalla "forma sensibile", ma anche la sensazione non va confusa con la definitezza del cliché o con la presunta spontaneità di quello che appare come "sensazionale". Si può anche dire che la figurazione e l'astrazione costituiscono un vero e proprio "corpo pittorico", in una prospettiva che vede il cervello strettamente legato alla struttura anatomica di base, ricopribile con muscoli e nervi. Tale idea di corpo individua una connessione tra le due vie pittoriche che Bacon cerca di sciogliere mediante una sorta di concentrazione sulla carne e sui nervi, che investe la singolare dimensione del "corpo senza organi", ammasso di carne e nervi libero da organizzazioni/ordini e da ossa/supportori. Si torna così al valore indiscutibile della sensazione, di quella particolare via in

grado di riportare sulla scena proprio l'ammasso di carne e nervi, in quanto essa

ha una faccia rivolta verso il soggetto (il sistema nervoso, il movimento vitale, l'"istinto", il "temperamento", tutto un vocabolario comune al Naturalismo e a Cézanne), e una faccia rivolta verso l'oggetto ("il fatto", il luogo, l'evento). O forse non ha alcuna faccia, perché è le due cose indissolubilmente, è, come dicono i fenomenologi, l'essere-nel-mondo: io divengo nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa accade attraverso la sensazione, l'uno per l'altro, l'uno nell'altro. E, al limite, è il corpo stesso a dare e a ricevere la sensazione, a essere insieme oggetto e soggetto. Io, spettatore, non provo la sensazione se non entrando nel quadro, accedendo all'unità del sentiente e del sentito. La lezione di Cézanne, al di là degli impressionisti: la Sensazione non sta nel gioco "libero" e disincarnato della luce e del colore (impressioni), ma, al contrario, nel corpo, fosse anche il corpo di una mela. Il colore è nel corpo, la sensazione è nel corpo, non nell'aria. La sensazione è ciò che viene dipinto. Ciò che viene dipinto sulla tela è il corpo, non in quanto rappresentato come oggetto, bensì in quanto vissuto come affetto da quella particolare sensazione⁶⁶.

Mi piace ricordare, a questa punto, una conversazione del 1990 con A. Negri, nella quale Deleuze, sullo sfondo del suo confronto con la ricerca complessiva di M. Foucault, ritorna sul motivo dell'"aver fiducia nel mondo" (che è avvicicabile, in una qualche maniera, alla rischiosa "affermazione di alcune realtà" — nella consapevolezza della loro contingenza di fondo — che è rintracciabile nell'opera dell'artista irlandese, così come ritiene Leiris): "Avere fiducia nel mondo è ciò che più ci manca: abbiamo completamente smarrito il mondo, ne siamo stati spossati. Avere fiducia nel mondo vuole anche dire suscitare eventi, per piccoli che siano, che sfuggano al controllo, oppure pure dare vita a nuovi spazi-tempo, anche di superficie e volume ridotti"⁶⁶. Per comprendere in modo più soddisfacente questo motivo, è utile rinviare ad alcune pagine di *L'immagine-tempo*, in cui si vede molto bene come sia im-

portante il motivo del legame uomo-mondo (e della sua perdita) nel grande disegno deleuziano del "quadro clinico del pensiero moderno". Riaffermare la "credenza nel mondo" significa riproporre oggi, in termini ancora una volta profondamente spinoziani, il principio dell'immanenza radicale, giungere all'articolazione "di un pensiero dell'immanenza radicale". Il fatto è, per Deleuze, che non si crede più a questo mondo, agli eventi che ci riguardano (a partire dall'amore...), che vengono depotenziati, mortificati, diminuiti. Ciò deriva appunto dalla rottura del legame con il mondo, legame che diventa così "oggetto di credenza", come se l'impossibile potesse ormai essere "restituito soltanto in una fede". Deleuze insiste sulla credenza nel mondo perché convinto che soltanto quest'ultimo motivo possa "legare l'uomo a ciò che vede e sente".

La nostra credenza può avere come unico scopo la "carne", abbiamo bisogno di ragioni molto speciali che ci facciano credere al corpo [...]. Dobbiamo credere al corpo, ma come al germe di vita, al seme che fa spaccare i selciati, che si è conservato, perpetuato nella sacra Sindone o nelle bende della mummia e che testimonia la vita, in questo mondo così com'è. Abbiamo bisogno di un'etica o di una fede, e questo fa ridere gli idioti. Non è un bisogno di credere a qualcosa d'altro, ma un bisogno di credere a questo mondo qui, di cui gli idioti fanno parte⁶⁷.

Il complesso dell'argomentazione deleuziana, in queste pagine di *L'immagine-tempo*, è costituito da Rossellini e Godard (con Artaud, quello del "credere alla carne", sullo sfondo) e il riferimento filosofico è alla trattazione humaniana del tema della "credenza", già caro al giovane Deleuze, che si sviluppa fino alla presa d'atto, alla "captazione", delle "nuove" forze che si esercitano sul pensiero, mutandone il "campo" (e il filosofo della *Logica del senso* si sforza appunto di descrivere tale trasformazione): queste forze, che fanno emergere un nuovo problema che è il "nostro" problema, sono quelle dell'intollerabile e della

vergogna. Riprendendo le pagine appena ricordate dello studio sul cinema del 1985, si può anche leggere, a mo' di introduzione, il ragionamento che è proprio questo mondo ad essere intollerabile, nel suo quotidiano, nel suo "presente", senza che si abbia bisogno, per così (s)qualificarlo, di rinviare a "un mondo migliore o più vero". Per uscire da una condizione intollerabile, da considerarsi "stato permanente di una banalità quotidiana", è necessario credere non a un altro mondo, bensì al legame tra uomo e mondo, all'amore e alla vita.

credervi come all'impossibile, all'impensabile, che tuttavia può essere soltanto pensato; "un po' di possibile, senò soffoco". Questa credenza fa dell'impensato la potenza propria del pensiero, per assurdo, in virtù dell'assurdo. Artaud non ha mai considerato l'impotenza a pensare come una semplice inferiorità che ci colpirebbe in rapporto al pensiero. Appartiene al pensiero, sicché dobbiamo farne il nostro modo di pensare, senza pretendere di ripristinare un pensiero onnipotente. Dobbiamo piuttosto servirci di questa impotenza per credere alla vita e trovare l'identità tra pensiero e vita⁶⁸.

È stato soprattutto F. Zourabichvili a sottolineare come qui si tratti di un problema di credenza in quanto quest'ultima, diversamente dal sapere istituito/istituzionalizzato, implica un rapporto (così affermandolo) con il fuori, che si pone non come un al di là, bensì come la condizione stessa dell'immanenza⁶⁹. Il pensiero risponde alla propria "stanchezza" (non credere più all'amore, alla filosofia, alla pittura...) con una "credenza paradossale", con l'affermazione del fuori e della differenza come condizione dell'immanenza, con la capacità di captare nuove forze e di percepire segni innovativi (come nel caso dell'opera pittorica di Bacon). Non si crede cioè più ad una "essenza" della realtà o non si investe tutto su un "a priori" (che dovrebbe consentire di ri-pensare), ma si perviene a quel "campo di esteriorità o pura eterogeneità", di "differenza assoluta" (anche contro la heideggeriana "differenza onto-

logica"), che non può che rinviare alla dinamica delle forme e degli affetti⁷⁰.

Note

- 1 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdichio, Quodlibet, Macerata 1995, p. 7. Rimando qui ad alcuni testi di letteratura secondaria sul rapporto Deleuze/Bacon: E. CASTELLI GATTINARA, *Gilles Deleuze e la pittura*, in "Rivista di Estetica", 25, 1987; T. VILLANI, *Il nomadismo della carne*, in "Fenomenologia e società", 2, 1993; C. DI MARCO, *Il "lavoro" della sensazione nella composizione estetica. Deleuze/Bacon*, in P. MAROLDA (a cura di), *Segno, comunicazione, azione*, Franco Angeli, Milano, 1994; P. DALLA VIGNA, *La pittura come espressione della visione. Merleau-Ponty-Deleuze: vero/falso e logica della sensazione*, in "Millepiani", 8, 1996; P. GRABAZZI, *Pensiero, pittura. A proposito del "Bacon" di Deleuze*, in "aut aut", 271-278, 1997; P. FABBRI, *L'oscuro principe spinozista: Deleuze, Hjelmslev, Bacon*, in "Discipline filosofiche", 1, 1998; R. GELINI, *Troppo tenera è la carne. Un confronto tra Francis Bacon, Gilles Deleuze e Manrice Merleau-Ponty*, in "Millepiani", 17-18, 2000; F. GALLUZZI, *Deleuze, Bacon e la critica d'arte*, in "Millepiani", 19, 2001. Importanti sono anche le pagine "deleuziane" di M. Carboni nel suo *Non vedi niente? Sentieri tra arti e filosofie del Novecento*, Castelvecchi, Roma 1999 e lo studio di M. VOZZA, *Le forme del visibile. Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon*, Pendragon, Bologna 1999. Ricordo anche le pagine "baconiane" contenute in U. FADINI, G. PASCUCCI, *Immagine-desiderio. Contributo ad una genealogia del moderno*, Mimesis, Milano 1999.
- 2 G. DELEUZE, *"Discorso, figura"*, in *Id., Diventire molteplice. Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*, trad. it. a cura di U. Fadini, Ombre corte, Verona 1999, pp. 105-106. L'opera di Lyotard in questione — *Discorso, figura* — è stata tradotta in italiano a cura di E. Franzini e F. Mariani Zini, con una presentazione di D. Formaggio, Unicopli, Milano 1988. Altra opera lyotardiana di grande interesse estetico è *I TRANSGeneratori Duchamp. Studi su Marcel Duchamp*, trad. it. a cura di E. Grazioli, Hestia, Cernusco L. (Como), 1993. A proposito di Duchamp, ricordo come quest'ultimo e lo stesso Bacon siano stati recentemente considerati — da F. Desideri nel suo *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova 2002 — quali capostipiti di direzioni della fenomenologia artistica contemporanea che hanno in comune "la consapevolezza della finzione della storia dell'arte e dunque la necessità di pensare il fare artistico nello spazio critico della riproducibilità tecnica e del mondo che essa modella" (p. 32).

- riprese in G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'anti-Edipo*, trad. it. a cura di A. Fontana, Einaudi, Torino 1975, pp. 276-277: "Nella sua proposizione più generale, in effetti [Lyotard] mostra che il significante viene superato tanto verso l'esterno delle immagini figurative quanto, verso l'interno, dalle pure figure che la compongono, o meglio dal 'figurale' che sovrverte gli scarti codificati del significante, s'introduce tra essi e opera nelle condizioni d'identità dei loro elementi. Nel linguaggio e nella scrittura stessi, ora le lettere come tagli, oggetti parzialmente frantumati, ora le parole come flussi indivisi, blocchi indecomponibili o corpi pieni di valore tonico, costituiscono segni aspecificanti che si riducono all'ordine del desiderio, soffi e grida. [...] Partimenti, nelle arti plastiche, il linguaggio figurale puro formato dalla linea attiva e dal punto multidimensionale, e dall'altro canto, le molteplici configurazioni formate dalla linea passiva e dalla superficie che essa ingenera, in modo da aprire, come in Paul Klee, gli "intra-mondi che non sono forse visibili che per i bambini, i pazzi e i primitivi". Richiamo queste righe di *L'anti-Edipo* P. Cappelletti nel suo ottimo studio su *L'inafferribile visione. Pittura e scrittura in Paul Klee*, Jaka Book, Milano 2003.
- 3 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 30. Deleuze assume il cristianesimo come primo punto di riferimento nel tentativo di definire la pittura occidentale: "Il cristianesimo ha sottoposto la forma, o piuttosto la Figura, a una deformazione fondamentale. Nella misura in cui Dio s'incarnava, veniva crocifisso, discendeva e risaliva il cielo ecc., la forma o la Figura non erano più propriamente riferite all'essenza, bensì a ciò che in linea di principio le è contrario, all'evento, e persino al mutevole, all'accidente. Nel cristianesimo è contenuto un germe di sereno ateismo che alimenterà la pittura; il pittore può, senza difficoltà, essere indifferente al tema religioso che è incaricato di rappresentare. Nulla gli impedisce di accorgersi che la forma, nel suo rapporto divenuto essenziale con l'accidente, può non essere più quella di un Dio sulla croce ma, più modestamente, quella di un fazzoletto o di un tappeto sul punto di disfarsi, di una guaina di pugnale consumata, di una pagnotta che si divide, come da sola, in pezzi, di una coppa rovesciata, di ogni sorta di vasi o frutti in disordine e di piatti in equilibrio instabile" (Claudel). E tutto ciò può essere posto direttamente sul Cristo o nelle sue immediate vicinanze: ecco il Cristo assediato e addirittura sostituito dagli accidenti. La pittura moderna comincia quando l'uomo stesso non vive più la sua unità come un'essenza, ma piuttosto come un accidente" (*ivi*, pp. 191-192).
 - 4 *Ibidem*.
 - 5 *Ivi*, p. 31. Cfr. F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, trad. it. di N. Fusini, con una presentazione di P. Grucione ed E. Siciliano, Edizioni "Fondo Pier Paolo Pasolini", Roma 1991, pp. 31-32 (si veda ora anche D. SYLVESTER, *Interviste a Francis Bacon*, trad. it. di D. Comerlati, Skira, Milano 2003).
 - 6 Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di A. Sordini,

con una postfazione di C. Lefort, SE, Milano 1989, soprattutto le pp. 46-49.

- 7 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., pp. 52 e 58.
- 8 P. DALLA VIGNA, *A partire da Merleau-Ponty. L'evoluzione delle concezioni estetiche merleau-pontyane nella filosofia francese e negli stili dell'età contemporanea*, Mimesis, Milano 2002, pp. 16-17. Su Merleau-Ponty, nella prospettiva che qui interessa, cfr. gli studi di M. Carbone, P. Gambazzi, S. Mancini (importante è anche la nuova serie di "Chià-smi International", pubblicazione trilingue intorno al pensiero di Merleau-Ponty, Mimesis, Milano).
- 9 *Ivi*, pp. 17-18.
- 10 *Ivi*, p. 38.
- 11 Cfr. G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, revisione di G. Antonello e A. M. Morazzoni, Cortina, Milano 1997. Su questo testo deleuziano (e anche sulla *Logica del senso*) va letto l'intervento (apparso su "Critique", 282, 1970) di M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, trad. it. di F. Polidori, in "aut aut", 277-278, 1997. Ricordo poi come l'estetica novecentesca sia anche particolarmente dissegnata dalla relazione tra filosofi e opere pittoriche: cfr. in questa direzione A. PINOTTI (a cura di), *Filosofia e pittura nel Novecento*, Guerrieri e Associati, Milano 1998. Acute sono le considerazioni – sempre sul rapporto filosofia-pittura – di S. Givone, contenute in *Prima lezione di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003. Ancora di Pinotti ricordo gli studi su *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano, 2001 e *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Sempere, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano, 2001 – soprattutto in quest'ultimo volume ci sono delle pagine, da me tenute particolarmente presenti, sulla "riscossa tattile", vale a dire sullo sviluppo delle ricerche di Deleuze e M. Dufrenne nel momento in cui incontrano le riflessioni di H. Maldiney, il successore di Merleau-Ponty alla cattedra dell'Università di Lione, profondamente influenzate "dagli schemi percettologici elaborati dalla *Kunstwissenschaft* tedesca" (Pinotti osserva giustamente, alle pp. 192-193 del suo studio, che "l'influsso di Sempere, Riegl, Worringer e delle relative teorie dello stile è pervasivo nel pensiero di Maldiney, situato ad un punto di confluenza tra tradizione fenomenologia e *Daseinanalyse* di stampo binswangeriano e strausiano. Queste due linee di ricerca cooperano, nella filosofia di Maldiney, alla delimitazione di un ambito estetico-patematico che sta all'ambito categoriale come lo spazio del paesaggio – per citare E. Straus – sta allo spazio della geografia, e che viene da Maldiney indagato in primis proprio mediante il concetto di stile. La ricerca di Maldiney si dedica ai movimenti di scambio ininterrotto fra sensazione e sentimento, tra percezione ed emozione, in una zona dove la separazione di fisico e psichico deve lasciar spazio all'unità del ritmo esistenziale, dello stile in cui si dà unitariamente l'anima con il corpo (dell'uomo e del mondo)".

- 12 Cfr. P. DALLA VIGNA, *A partire da Merleau-Ponty*, cit., pp. 64-65.
- 13 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 96.
- 14 *Ivi*, p. 129. Ricordo di Deleuze il suo *Marcel Proust e i segni*, trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Einaudi, Torino 1986. Sui rapporti tra la filosofia deleuziana e determinati testi letterari cfr. A. COLOMBAT, *Deleuze et la littérature*, P. Lang, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris 1990 e M. OTT, *Vom Mimen zum Nomaden. Lektüren des Lektürens im Werk von Gilles Deleuze*, Passagen, Wien 1998. Più in generale cfr. M. BUYDENS, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris 1990 e S. HESPER, *Schreiben ohne Text. Die prozessuale Aesthetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1994. Essenziale è J. RANCIÈRE, *Existe-t-il une esthétique deleuzienne?*, in E. ALLIEZ (a cura di), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Synthélabo, Les Plessis-Robinson 1998.
- 15 G. DELEUZE, *La pittura infiamma la scrittura*, in *Id.*, *Divenire molteplice*, cit., p. 108.
- 16 F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, cit., p. 24.
- 17 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., pp. 19-20.
- 18 G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. di A. De Lorenzis, a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino 1996, pp. 170-171.
- 19 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., pp. 42-43.
- 20 *Ivi*, p. 50.
- 21 *Ivi*, p. 52.
- 22 *Ivi*, p. 103.
- 23 *Ivi*, p. 104. Sulla "crudeltà" (e su Artaud) cfr. G. DELEUZE, *Per farla finita con il giudizio*, in *Id.*, *Critica e clinica*, trad. it. di A. Panaro, Cortina, Milano 1996, pp. 165-176. Cfr. anche i seguenti studi su Artaud (ricordando anche le ricerche di U. Arioli e F. Bartoli, R. Bonacina, F. Cambria, G. Poli, C. Pasi): G. PERRETTA, *Pour Artaud*, Edizioni dell'Ortica, Bologna 1997, L. CHIESA, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Ombre corte, Verona 2001. Di Artaud cfr. *Per farla finita col giudizio di Dio*, a cura e trad. it. di M. Dotti, Stampa alternativa, Roma 2001 e *CrO: Il corpo senza organi*, trad. it. a cura di M. Dotti, Mimesis, Milano 2003.
- 24 *Ivi*, p. 106.
- 25 *Ivi*, p. 123. Cfr. F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, cit., p. 66. Approfitto di questa nota per ricordare il saggio di N. FUSINI, *B&B. Beckett & Bacon*, Garzanti, Milano 1994.
- 26 *Ivi*, p. 125. Si può, a questo punto, rinviare (come fa opportunamente R. Gelini nel suo "Troppo tenera è la carne". *Un confronto tra Francis Bacon, Gilles Deleuze e Maurice Merleau-Ponty*, cit., in una analisi che coinvolge anche l'importante opera complessiva di H. Maldiney) ad alcune pagine di G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*: "Disfare il viso, non è facile. Vi si rischia la follia: è forse un caso che lo schizo perda simultaneamente il senso del viso, del suo

proprio viso e di quello degli altri, il senso del paesaggio, il senso del linguaggio e delle sue significazioni dominanti? Il viso è un'organizzazione potente. Si può dire che il viso capta nel suo rettangolo o nel suo cerchio tutto un insieme di tratti, tratti di visività che poi sussume, e mette al servizio della significanza e della soggettivazione. Che cos'è un'attività? Precisamente la lotta sempre ricominciata fra un tratto di visività che tenta di sottrarsi all'organizzazione sovrana del viso e il viso stesso che si richiude su questo tratto, lo riafferma, gli sbarra la sua linea di fuga, lo riassegna alla sua organizzazione. [...] Eppure, disfare il viso è una grande impresa proprio perché non si tratta di una semplice storia di tic né di un'avventura da dilettante o da esteta. Se il viso è una politica, lo è anche disfare il viso: una politica che impegna i divenire reali, tutto un divenire-clandestino. Disfare il viso è forare il muro del significato, uscire dal buco nero della soggettività. Il programma, lo slogan della schizoanalisi diviene qui: cercate i vostri buchi neri e i vostri muri bianchi, impatate a conoscerli, a conoscere i vostri visi, non c'è altra via per disfarli, non c'è altra via per tracciare le vostre linee di fuga" (trad. it. a cura di G. Passerone, Bibliotheca Biographica, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 272-273).

- 27 *Ivi*, p. 154.
 28 *Ivi*, pp. 155-156.
 29 *Ivi*, pp. 157-158.
 30 G. DELEUZE, *Per farla finita con il giudizio*, in *Id.*, *Critica e clinica*, trad. it. di A. Panaro, Cortina, Milano 1996, pp. 171-172.
 31 *Ivi*, p. 176.
 32 G. DELEUZE, *Spinoza e le tre "etiche"*, in *Id.*, *Critica e clinica*, cit., p. 180. Oltre ai due volumi su Spinoza del 1968 e del 1981, mi sembra particolarmente importante la Lettera a Rêda Bensaïma su Spinoza, contenuta in G. DELEUZE, *Pourparler*, 1972-1990, trad. it. di S. Verdichio, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 217-219.
 33 *Ivi*, pp. 182-183.
 34 *Ivi*, p. 183.
 35 *Ivi*, pp. 184-185.
 36 *Ivi*, p. 186.
 37 *Ivi*, pp. 190-191.
 38 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., pp. 157-158.
 39 *Ivi*, pp. 162-163.
 40 G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia*, trad. it. a cura di F. Polidori, introduzione di M. Ferraris, Feltrinelli, Milano 1992, p. 56.
 41 *Ivi*, p. 57.

- 42 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 164.
 43 *Ivi*, p. 166.
 44 *Ivi*, pp. 170-171. Rinvio qui a V. KANDINSKI, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. di G. A. Colonna Di Cesarò e A. M. Carpi, introduzione di L. Spezzaforno, De Donato, Bari 1968 (e allo splendido saggio di F. MASINI, *La mistica dell'astrazione in W. Kandinskij*, in *Id.*, *Dialettica del*

l'avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca del 900, De Donato, Bari 1973, pp. 131-151).

- 45 *Ivi*, p. 172.
 46 W. WORRINGER, *Problemi formali del gotico*, trad. it. a cura di G. Frank e G. Gursatti, Clava, Venezia 1986, p. 39. Di Worringer è ovviamente da tenere presente *Astrazione e empatia*, trad. it. di E. De Angelis, introduzione di J. Nigro Covre, Einaudi, Torino 1975.
 47 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., pp. 167-168. Deleuze rinvia in nota alle "conversazioni" con Sylvester, ai seguenti passi: "Spesso i segni involontari rimandano echi molto più profondi degli altri e in quei momenti si capisce che potrebbe accadere di tutto. [...] i segni si fanno da soli. Io osservo la cosa come fosse un diagramma. Dentro ci sono, in latenza, infinite possibilità. È difficile, non lo so dire bene. Prendi, ad esempio, un ritratto: a un certo punto la bocca l'hai messa lì e poi, grazie al diagramma, capisci che deve stare da tutt'altra parte. In un certo senso, sarebbe bello che in un ritratto l'apparenza sfumasse come in un deserto, come fosse il Sahara... sarebbe bello farlo rassomigliante, ma che al tempo stesso la somiglianza si perdesse, come in un deserto..." (F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, cit., p. 44).
 48 *Ivi*, p. 169. Anche in questo caso è opportuno segnalare il rinvio deleuziano in nota a H. MALDINEY e al suo confronto tra *Cézanne e Klee* contenuto in H. MALDINEY, *REGARD, Parole, Espace, L'Age d'homme*, Lausanne 1973.
 49 *Ivi*, pp. 184-185.
 50 *Ivi*, pp. 195-196.
 51 *Ivi*, p. 197.
 52 *Ivi*, pp. 198-199.
 53 *Ivi*, pp. 189-190.
 54 *Ivi*, p. 193.
 55 *Ivi*, p. 204.
 56 *Ivi*, pp. 205-206.
 57 *Ivi*, p. 206. Il rinvio è ovviamente a J.W. GOETHE, *La teoria dei colori*, trad. it. e cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1987 (e anche a J.W. GOETHE, *La storia dei colori*, trad. it. e cura di R. Troncon, Luni, Milano-Trento 1997). Uno studio acuto sull'inseguimento goethiano del colore, accanto alle ricerche di Troncon, è quello di L. FARULLI, *L'occhio di Goethe. La teoria dei colori*, ETS, Pisa 1998. Pagine importanti sull'indagine complessiva goethiana sono contenute nei seguenti testi di S. ZECCHI: *La magia dei saggi*, Jaca Book, Milano 1984 e *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 1990. Ricordo anche F. MOISO (a cura di), *Goethe: la natura e le sue forme*, Mimesis, Milano, 2002 (che contiene un intervento di L. von Mackensen su *I fondamenti della teoria goethiana dei colori*). Di Moiso è da tenere presente anche *Goethe tra arte e scienza*, Cuem, Milano 2001. Più in generale cfr. E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995 (di Franzini se-

- 63 *Ivi*, p. 58.
- 64 G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 103.
- 65 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., pp. 85-86.
- 66 G. DELEUZE, *Controllo e divenire*, in *Id., Pourparler*, cit., p. 233.
- 67 G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, pp. 191-193. Approfitto di questa nota per ricordare anche l'altro volume di Deleuze dedicato al cinema, *L'immagine-movimento* (trad. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano, 1984) e il saggio di R. DE GAETANO, *Il cinema secondo Deleuze*, Bulzoni, Roma, 1996 (a cui aggiungo i "Quaderni di Estetica 1" - *Deleuze e il cinema francese* - a cura di M. Bertolini e T. Tuppini, Mimesis, Milano 2002).
- 68 *Ivi*, p. 190.
- 69 F. ZOURABICHVILI, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, trad. it. di F. Agostini, Ombre corte, Verona 1998, p. 71. Rinvio ad altri testi di letteratura critica, in lingua italiana, su Deleuze: G.B. VACCARO, *Deleuze e il pensiero del molteplice*, Franco Angeli, Milano 1990; C. DI MARCO, *Deleuze e il pensiero nomade*, Franco Angeli, Milano 1995; T. VILLANI, *Deleuze. Un filosofo dalla parte del fuoco*, Costa & Nolan, Genova 1997; U. FADINI, *Deleuze plurale. Per un pensiero nomade*, Pendragon, Bologna, 1999; M. GUARESCHI, *Gilles Deleuze popfilosofo*, Shake, Milano 2001.
- 70 Cfr. in questa prospettiva le dense pagine deleuziane di *L'immanenza: una vita...*, in "aut aut", 271-272, 1996 (è disponibile un'altra traduzione di questo testo in "Futuro anteriore", III-IV, 1995).

gnalo anche l'importante *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini & Associati, Milano 1994).

58 Rispetto al "brutto" il rinvio non può che essere al "classico" K. ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, trad. it. di S. Barbera, presentazione di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 1984. Di Bodei è molto utile, in una prospettiva di messa a fuoco dei modelli di bellezza che convergono nel nostro tempo (nel quale si afferma "il valore estetico della deformità, delle dissonanze e persino del caos come generatore di ordini sconosciuti"), il suo *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995.

59 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., pp. 227-228. Per una migliore comprensione dei rimandi a Riegl, rispetto all'aprico, cfr. A. PINOTTI, *Il corpo dello stile*, cit., pp. 161-167.

60 *Ivi*, pp. 229-230.

61 *Ivi*, p. 232. È nel capitolo "L'isteria" del *Francis Bacon. Logica della sensazione* che Deleuze ricorda come M. Leiris abbia sottolineato l'azione della "presenza" nel pittore irlandese. Si legga questo "passo": "La pittura si propone direttamente di liberare che stanno sotto la rappresentazione, di là dalla rappresentazione. Il complesso stesso dei colori è un sistema ad azione diretta sul sistema nervoso. Non si tratta di un'isteria del pittore, ma di un'isteria della pittura. Con la pittura l'isteria diventa arte. O, piuttosto, con il pittore l'isteria diventa pittura. Quel che l'isteria è così incapace di realizzare, ossia un poco d'arte, lo realizza la pittura. Del pittore occorre dire che non è isterico, nel senso della negazione propria della Teologia negativa. L'abiezione diviene splendore, l'orrore della vita diviene vita purissima e intensissima. [...] La pittura tramuta il pessimismo cerebrale in ottimismo nervoso. Essa è isteria o converte l'isteria, perché mette in mostra la presenza, direttamente. Attraverso i colori e le linee investe l'occhio. Tuttavia non considera l'occhio un organo fisso. Nel liberare la linea e i colori dalla rappresentazione, libera nello stesso tempo l'occhio dal suo vincolo con l'organismo, dal suo carattere di organo fisso e qualificato: l'occhio diviene virtualmente l'organo indeterminato polivalente che vede il corpo senza organi, cioè la Figura, come pura presenza. La pittura ci mette occhi dovunque: negli orecchi, nel ventre, nei polmoni (il quadro respira...). Si tratta della doppia definizione della pittura: soggettivamente, essa investe il nostro occhio, il quale cessa di essere organico per divenire organo polivalente e transitorio; oggettivamente, erige di fronte a noi la realtà di un corpo, linee e colori svincolati dalla rappresentazione organica. I due aspetti sono complementari: la pura presenza del corpo sarà visibile e l'occhio, al tempo stesso, l'organo deputato a tale presenza" (pp. 113-114). Di Leiris cfr. *Sal rovescio delle immagini*, trad. it. di L. Corradini e R. Rossi, SE, Milano 1988 e *Francis Bacon*, trad. it. di F. Nicolao e R. Rossi, Abscondita, Milano 2001. Su Leiris è importante lo studio di F. GARRITANO, *Linguaggio in festa: l'autoritratto in Leiris*, F. Angeli, Milano 1987.

62 *Ivi*, p. 58.

1. Figura di libertà

È possibile identificare la mostruosità con la differenza in un senso che richiama alcune osservazioni di Deleuze contenute nel suo *Differenza e ripetizione* (1968). Proprio in apertura della prima parte ("La differenza in sé") di questo testo, il filosofo francese insiste da un lato sul motivo della "indifferenza" come "abisso" appunto "indifferenziato", "nero niente", "animale indeterminato in cui tutto è dissolto", dall'altro ne indica un carattere diverso, che può essere raffigurato dalla "superficie ridivenuta calma in cui fluttuano determinazioni slegate". È proprio rispetto all'indifferenza, con questi suoi due aspetti, che si può parlare della differenza come stato di determinazione. Scrive Deleuze:

La differenza "tra" due cose è soltanto empirica, mentre estrinseche sono *le* determinazioni corrispondenti. Senonché in luogo di una cosa che si distingue da un'altra, immaginiamo qualcosa che si distingue, eppure *ciò da cui* si distingue non si distingue da essa. Il lampo per esempio si distingue dal cielo nero, ma deve portarlo con sé, come se si distinguesse da ciò che non si distingue¹.

A me pare ancora più essenziale l'"aggiunta" deleuziana-

na a queste sue osservazioni, in cui si sottolinea come il "fondo" risalga alla superficie senza perdere se stesso:

C'è qualcosa di crudele, e anche di mostruoso, da una parte e dall'altra, in questa lotta contro un avversario inafferrabile, in cui il distinto si oppone a qualcosa che non può da esso distinguersi e che continua a coniugarsi con ciò che da esso si separa. La differenza è questo stato della determinazione come distinzione unilaterale. Della differenza, si deve dunque dire che la si fa, o che si fa, come nell'espressione "fare la differenza". Questa differenza, o LA determinazione, è dopo tutto la crudeltà?

È in questi termini che si dimostra ancora la fedeltà di Deleuze alla "lezione" di Artaud, all'idea che la crudeltà sia il determinato che conserva il suo rapporto costitutivo con l'indeterminato, in un senso che si distacca da quello di coloro che hanno un "forte" interesse a far apparire come "maledetta", "colpa o peccato", la differenza stessa, nella quale sale il fondo e si dissolve la forma.

Se la filosofia, come discorso "ben" ordinato ha sempre tentato di strappare la differenza alla sua "condizione peccaminosa", di annullare la sua mostruosità, allora si capisce anche l'attenzione deleuziana al filosofo "maledetto" per definizione, cioè Spinoza (dopo l'attraversamento dell'opera multiforme di Nietzsche), con la sua tesi dell'essere espressivo, che richiede un dire l'essere stesso mediante la regola del divenire e un considerare l'identità come "principio secondo", "principio divenuto", che gira "attorno al differente" (come singolare "identità della differenza", di ciò che ritorna sempre, in senso nietzscheano, come "ripetizione" del divenire, come sua mostruosa figura).

Anche nella quarta parte di *Differenza e ripetizione* ("Sintesi ideale della differenza") si trova una indicazione importante a proposito delle ragioni che spingono a trattare il mostruoso come figura di libertà, laddove l'analisi delle Idee come molteplicità pure – come "molteplicità di bagliori differenziali, come fuochi fatui che si riflettono da

una facoltà all'altra, una 'virtuale scia di fuochi', senza mai avere l'omogeneità della luce naturale che caratterizza il senso comune": come ciò che non presuppone "alcuna forma d'identità in un senso comune", ma anima e descrive invece "l'esercizio disgiunto delle facoltà dal punto di vista trascendente" – porta a considerare la molteplicità biologica come ciò che determina la vitalità come "facoltà" e, insieme, lo stesso "oggetto trascendente" di quest'ultima, che non può essere vissuto nelle configurazioni attuali del vivente, in cui la molteplicità biologica stessa si incarna, bensì nell'elemento del sovvertimento, della metamorfosi, della corporeità ("cioè semplicemente nella libertà che sempre si manifesta tra i resti di un antico ordine e i primi segni di uno nuovo": in questo caso, appunto, nel "mostro"). E il motivo della determinazione dell'indeterminato torna anche nella "Conclusione":

Quando si esercita, "la" determinazione non si limita a dare una forma, a formare materie nella condizione delle categorie. Qualcosa dal fondo risale alla superficie, vi risale senza prender forma, insinuandosi anzi tra le forme: esistenza autonoma senza volto, base senza forma. Il fondo nella misura in cui si trova ora alla superficie è detto profondo, senza-fondo. Viceversa, le forme si decompongono quando si riflettono in esso, ogni modellato si disfa, tutti i volti muoiono, e sola sussiste la linea astratta come determinazione assolutamente adeguata all'indeterminato, come lampo uguale alla notte, acido uguale alla base, distinzione adeguata all'oscurità intera: il mostro.

2. Questioni di stile

C'è una sensibilità primo-novecentesca nei confronti di un "mondo" accompagnato da quella che può essere considerata come una "penombra di opaca insicurezza" (H. Broch), rispetto alla quale si sprecano, per così dire, i tentativi "di trovare una norma capace di dare un senso alla vita dell'individuo" (M. Horkheimer). Si può facilmente ri-

mandare, in questa prospettiva, all'estrema, "tragica", ricollocazione del valore della vita — appunto attuata dalle varie "filosofie della vita" — in una sorta di caos originario, di un "niente che non è nulla", in quanto raffigurabile come un "fondo" mai pienamente determinabile di forze infinitamente componibili e scomponibili. Nel suo noto testo sulla "disgregazione dei valori", Broch così scrive, con la consueta chiarezza, sul tormentato rapporto di vita e pensiero:

L'uomo ignora sempre l'irrazionalità che muove la sua attività silenziosa: egli non sa nulla della "eruzione dal basso" cui è esposto. Non ne può sapere nulla perché in ogni momento della sua vita egli si trova all'interno di un sistema di valori il quale a sua volta non serve ad altro che a coprire e a domare l'irrazionale che sostiene la vita empirica e terrena. Non soltanto la coscienza, anche l'irrazionale è — per esprimerci in termini kantiani — un veicolo su cui corrono tutte le categorie; è l'assoluta della vita che con i suoi impulsi, le sue volizioni, le sue emozioni scorre accanto all'assoluto del pensiero⁴.

Il problema è proprio dato dal fatto che gli assoluti della vita e del pensiero si impongono reattivamente dei limiti che non consentono la formazione di una unità, di una sintesi generale di "assoluto" valore, il conseguimento di uno stato di equilibrio duraturo: la stessa spontaneità delle porre valori è per Broch da leggersi come un atto irrazionale, il che significa collegare strettamente qualsiasi sistema di valore ad "aspirazioni irrazionali". Sono queste ultime a costituire i sistemi di valore e a smontarne poi le pretese di autonomia, di realizzazione definitiva di una iper-rasionalità autosufficiente:

Nello sviluppo di ogni sistema di valori esiste un segmento nel quale la reciproca penetrazione di razionale e irrazionale raggiunge il punto di massima saturazione e di massimo equilibrio e in cui la negatività di entrambe le parti viene neutralizzata risultando invisibile e innocua. Sono i periodi aurei di un'epoca, i periodi in cui lo stile raggiunge la sua perfezione.

Lo stile di un periodo storico può infatti venir definito in base a questa reciproca penetrazione: allorché si raggiunge il momento culminante di un'epoca è la vita stessa, è la centrale volontà di valore a determinare la quantità e la qualità dei poli attraverso i quali il razionale può penetrare nella vita⁵.

Il motore della volontà di valore è pur sempre l'irrazionale e da ciò deriva la tendenza incancellabile al superamento di ogni condizione di equilibrio, alla trasformazione della stessa razionalità in iper-razionalità e infine alla frantumazione dei sistemi di valore: l'impossibilità di domare razionalmente la vita irrazionale è confermata anche dalla scarsa tenuta dell'*ultimo e unico elemento unitario* indicato da Broch, vale a dire l'essere umano, sempre più preda delle "oscure forze irrazionali" che lo muovono. Il declino "moderno" dei valori segue alla perdita del valore "assoluto", della misura "somma", che priva la spinta alla indifferenziazione di un indirizzo certo. H. Arendt ha ben riassunto la "teoria dei valori" di Broch, la scomparsa dell'unità di misura e l'affermazione smodata delle pretese dei singoli ambiti di valore:

Ciascuno dei frammenti di questa idea platonica del mondo aspirava all'assoluto; da ciò derivò non solo "l'anarchia dei valori" in cui ciascuno poteva passare a piacimento dall'uno all'altro di questi sistemi di valori concordati e conchiusi in se stessi: in quest'anarchia, anzi, ognuno di tali sistemi doveva diventare nemico accanto di tutti gli altri, aspirando a diventare assoluto dal momento che un vero assoluto, col quale misurare queste pretese, non esisteva più. In altre parole, l'anarchia del mondo e il disperato vortice degli uomini all'interno di questa sono da addebitare in primo luogo alla perdita della misura e al fatto che la smoderatezza e la crescita quasi cancerosa d'ognuno dei campi lasciati in balia di se stessi ne furono la conseguenza⁶.

All'"anarchia dei valori" si può rispondere — nella prospettiva di Broch — con l'assunzione del non-valore "assoluto" della morte, che permette di riscoprire, "in negati-

vo", il significato vero e proprio del valore come "superamento della morte" o, in termini ancora più netti, come "illusione" in grado di andare al di là della "coscienza della morte". È proprio attraverso la "coscienza della morte", del "disvalore in sé", che si esprime la facoltà tipicamente umana di sopra-vivere, di conservarsi in vita nell'ampliamento delle regioni (e delle "ragioni") dell'io. Si può anche osservare come questa dinamica espansiva dell'io sia comunque pur sempre caratterizzata dall'assunzione essenziale della morte, del "finale" della disgregazione, del definitivo venir meno. In effetti, l'uomo come corpo (e come "io") è insieme vita e morte e la prevalenza della prima sulla seconda si realizza soltanto, a parere di Broch, nell'assoggettamento del "mondo", di ciò che è in partenza "estraneo" e sommarmente inquietante.

L'indeterminato è allora qui ciò da cui ci si deve radicalmente distinguere, in quanto esso viene compreso/afferrato unicamente nella forma del "disvalore assoluto". Si può anche riassumere così il ragionamento dell'autore della *Morte di Virgilio*: il valore è la verità della conoscenza nel momento in cui essa anticipa "in teoria" l'esperienza futura, assicurando all'uomo un "criterio di somiglianza" che lo rafforza come "soggetto epistemologico", capace di rappresentare l'uomo stesso in carne e ossa. Per Broch, l'"abolizione del tempo che corre incontro alla morte" è un compito spiegabile non soltanto sulla base delle esigenze proprie dell'istinto di conservazione, ma soprattutto attraverso il rinvio alle pretese del soggetto "gnoseologico", il quale, di per sé, non è in grado di immaginare la propria fine. La subordinazione dell'io concreto a quello conoscitivo implica l'azzeramento del transitorio (la fine della percezione della fine), che è appunto estraneo alla decisiva strutturazione in senso gnoseologico dell'essere umano. Se quest'ultimo vuole governare la sfera del non-io, allora dovrà impegnarsi in una trasformazione del corso del tempo in connessioni spaziali, di carattere simultaneo, come se fosse "un dio che tutto vede nel medesimo istante". C'è in-

somma una sorta di "necessità ineluttabile" che specifica l'umano nella "figura" terrena della "sua più estrema astrazione", in quanto "veicolo del sapere", cioè "destinato" ad opporre il "nucleo gnoseologico" dell'io conscio all'esperienza terrificante dell'"ora che non ha sorelle" (P. Celan) e ad un "mondo carico di morte". È l'uomo, nelle vesti di soggetto "gnoseologico", a porsi come fonte dell'assoluto, di cui viene ribadita la matrice terrena. La conferma di questo assoluto sulla/della terra è ciò che consente la progettazione del superamento della morte: la "giusta" conoscenza richiama/prende l'azione, cioè la delimitazione di un ambito politico di perseguimento tenace della "giustizia assoluta" (di una "nuova dichiarazione dei diritti dell'uomo", come sostiene H. Arendt). Si spiega così la formula brochiana del "primato dell'azione" in un quadro concettuale (su sfondo storico) di "disgregazione dei valori", di "impotenza dello spirito" (M. Scheleer). Restituendo tutto questo al rapporto tra io e non-io (tenendo presente il "quadro d'epoca" del "depotenziamento dello spirito", della "derealizzazione delle funzioni spirituali"), si può leggere con più attenzione il seguente e incisivo "passo" di Broch:

Tutto ciò che non è incorporato nell'io è non-io. Quando una cosa viene incorporata nell'io essa si trasforma in una parte dell'io e acquista un valore. Il non-io è privo di valore; incorporare questo non-io e conferirgli un valore è appunto il compito dell'io nella sua attività di appropriazione del mondo e di autoespansione⁷.

3. Egocentrismo e astrazione

L'"impotenza dello spirito" è messa a tema anche tra pensatori che si sono mossi, in apertura del Novecento, tra *Kulturkritik* e *Lebensphilosophie*, in una prospettiva che non è comunque quella del "recupero" a tutti i costi del "valore", della distinzione netta tra la determinazione (ciò

che deve in ogni modo "contare" e l'indeterminato, della misurazione "precisa" delineata da Broch. Penso soprattutto a T. Lessing, che coglie nello "spirito" — ad esempio nei suoi *Geschichte als Sinngabe des Sinnlosen* (1919) e *Der Untergang der Erde am Geist* (1924) — la fonte di senso necessaria a definire ciò che appunto non lo possiede: la vita, la natura, la terra. Il pensatore della "civiltà maledetta" insiste nel considerare lo "spirito" come una macchina di razionalizzazione del vivente, capace di una gigantesca opera di falsificazione dello sfondo originario del mondo costituito da una molteplicità irriducibile di forze. Questo elemento "originario" è ciò che va spiritualizzato, in quanto la sua mancata resa artificiale non sarebbe sopportabile da parte dell'essere umano, da considerarsi nietzscheanoamente come una vera e propria "malattia di pelle" della terra: la comprensione delle "ragioni" del distacco delle formazioni spirituali non porta quindi Lessing a rimuovere il fatto che lo "spirito" produce un "mondo artificiale" per garantire all'uomo una determinazione di vita senza (eccessive) incertezze, la quale, però, come espressione fondamentalmente "reattiva", stravolge la potenza originaria di metamorfosi, il complesso delle attività delle forze plastiche, tratteggiando così una condizione d'esistenza radicalmente alienante. Lessing vede nella realtà "spiritualizzata" l'effetto dello scatenamento di forze negative, del tentativo "maledetto" (ma necessario...) di separare la potenza di metamorfosi da ciò che essa può: la "positività" sta qui dalla parte dell'indeterminato, che non può che riemergere in modalità organicamente "mostruose" nella *Kultur* primo-novecentesca. Esempiare è, in questa direzione, la trattazione lessinghiana del "caso Haarmann", dell'uomo in apparenza "semplice, dall'aria gentile, affabile e premuroso, estremamente curato, pulito, impeccabile", ma in realtà massacratore di ventisette giovani, nell'arco di sei anni, tra il 1918 e il 1924, a Hannover. Proprio in *Haarmann. Storia di un lupo mannaro* (1925), Lessing coglie in Haarmann una "anomalia naturale" e, insieme, una "crea-

tura dei tempi", cioè "un animale primitivo corrotto dalla cattività e fatto oggetto di abusi da parte della società".

Esseri come Haarmann ci consentono di analizzare noi stessi, cogliendoci in quanto di più rozzo e primitivo vi è nella nostra natura; a tal fine ci si può anche richiamare al concetto di "ativismo", tenendo però a mente che proprio a tale concetto rinviano non solo il delitto, ma anche il genio, anzi qualsiasi forma di esaltazione e di sogno. La fregola di alcuni animali, che possiamo definire la loro follia periodica, sarà allora solo un ultimo residuo di quell'ebbrezza dei sensi a cui l'umanità addomesticata, e di conseguenza civilizzata, non attinge più, perché, componendo quanto è elementare o tendendolo spasmodicamente sul piano temporale fino alla sua lacerazione, già da molto ha sostituito la frenesia cruenta dell'estasi visionaria — innata nell'uomo primitivo e avvolta dalle fiamme divampanti della morte — con innumerevoli stimoli nervosi di natura artificiale e con quotidiani solleticamenti della coscienza da parte della vita⁸.

Lo sfondo concettuale è qui quello "nietzscheano" di un'idea della cultura come "puro surrogato dell'ebbrezza", paragonabile soltanto ai "grandi giacimenti di carbone" che alimentano, con fonti di calore artificiale, gli "animali coscienti", destinati altrimenti a irrigidirsi definitivamente a causa del loro essere congelati "sino a farsi astratta obiettività": "Per quanto possa suonare empio e al limite del paradosso, un essere come Haarmann, in un tribunale come quello di Hannover, faceva lo stesso effetto di un reperto dell'età dei sauri al centro di una sala piena di automi al lavoro e di manichini civilizzati, spesso più mostruosi di qualunque 'mostro'". È un vero e proprio "io straniato" quello di Haarmann, attraverso il quale Lessing tenta di intercettare un "fondo" posto al di là dei diagrammi logico-analitici dell'intelletto, delle grandi "astrazioni" che funzionano da schemi di integrazione, con l'obiettivo di visualizzare ciò che può mettere in dissolvenza gli ordinamenti apparentemente stabili e certi del "mondo della sicurezza" borghese. In questo senso, il "lupo mannaro" di Hannover gli si presenta nei seguenti termini:

L'impressione che in genere suscita è quella di un essere dominato dagli istinti, per nulla malvagio, ma egocentrico al massimo, capace di vivere solo nell'attimo, millantatore, ma facilmente influenzabile. Qualsiasi idea gli venga suggerita, per lui tende subito a diventare "realtà". Di conseguenza, è del tutto incapace di fissare nella mente idee astratte, ossia non tradotte in un'immagine concreta. A tale proposito, si potrebbe affermare che in lui le facoltà intellettuali (*Verstand*) siano molto meno sviluppate dell'elemento razionale (*Vernunft*). Questo "corto circuito" tra rappresentazione e realtà è talmente immediato che quando parla, per esempio, della propria decapitazione ("mi taglieranno la testa"), mima davanti all'interlocutore la marcia verso il patibolo e la lama della ghigliottina che cade; quando racconta di come faceva a pezzi i cadaveri, imita con le mani i colpi di coltello [...]. È un essere tutto natura, privo di logica e di morale. Ma ignaro anche di quelle ipocrisie dettate appunto dalla logica e dalla morale¹⁰.

"Tutto natura" significa mancanza di personalità, dell'istituzione per un solo caso" (per riprendere la formula proposta da A. Gehlen), vale a dire la possibilità concreta di ripresa di contatto, nel "presente" e attraverso le "anomalie della natura", con una sorta di sostanzialità originaria, di centro "elementare" che si esprime in quel "soma" che "porta i misteri", che sviluppa "enigmatiche funzioni" (P. Valéry). Qui il rinvio è al "medico nichilista" G. Benn, a colui che appunto scrive in maniera illuminante:

Il corpo rappresenta l'ultima costrizione e la profondità della necessità, porta il presentimento, sogna il sogno. Assolutamente evidente nella creazione il carattere di turgore: con esso ha creato le sue coordinate e va in cerca, nelle sue ebbrezze, di una forma. Tutto trova la sua forma partendo dal geroglifico: stile e conoscenza; tutto dà il corpo: morte e piacere [...]. Esiste [...] solo un'ananke: il corpo¹¹.

È noto come Benn legga l'uomo del suo tempo come un "monteraggio dello spirituale". Ciò viene afferrato come processo intimamente nichilista, che però non esaurisce il nichilismo stesso, il quale si delinea nei termini di una ra-

dicale messa in disordine capace di pervenire a quella primordiale "mostruosa" che specifica la singolare "animalità" dell'uomo. Il nichilismo conosce allora una "svolta antropologica", cioè una possibilità di "utilizzazione" (che Benn concretizza in un senso soprattutto artistico) del suo carattere distruttivo, un trasferimento ulteriore di "forza nella struttura", un tentativo di "prosciugamento" della sostanza ultima della specie nella "figurazione", nell'assetto formale. È l'intelletto ad "occuparsi" dell'elemento "irrazionale", che risale dalle profondità più abissali, dislocandolo per così dire in un contesto di utilizzo per processi di "figurazione". La trasfigurazione/conversione delle forze elementari non cancella però il carattere "tragico" della stessa esperienza nichilista, delle cui tensioni si allimenta la "forma". Scrive Benn:

Tutti i valori considerarli perduti, tutti i motivi dell'epoca teistica cantati fino ad esaurimento considerarli veramente esauriti e tutto l'impeto del sentimento nichilistico, tutta la tragicità dell'esperienza nichilista trasportarla nelle forze formali e costruttive dello spirito, allevare e formare una morale e una metafisica della forma del tutto nuove per la Germania. Più di un sintomo fa presagire che ci troviamo di fronte a una decisiva svolta antropologica generale, detto banalmente: a uno spostamento dall'interno all'esterno, un trapasso dell'ultima sostanza della specie nel mondo della figurazione, trasporto di forze nella struttura. [...] si, solo dalle estreme tensioni del formale, solo dal più estremo potenziamento dell'elemento formale che giunge fino al confine dell'immaterialità, si potrebbe formare una realtà etica, oltre il nichilismo¹².

È questa dislocazione dall'interno all'esterno (che poi richiederà un movimento di indirizzo contrario), il tentativo di sovra-determinazione del nichilismo (nel senso di una utilizzazione calcolata, lucida, fredda, della "mostruosità" che viene "colta"), a porsi come interessante nel momento in cui si presenta in forme tali da sopportare nella determinazione dell'astratto ("fino al confine dell'immaterialità"), almeno così si ritiene, quell'indeterminato che,

“da parte sua”, non cessa di richiamare la potenza, anche “crudele”, della differenza nel suo “farsi”. Tutto ciò avrà degli effetti importanti in vari movimenti di pensiero, lungo il Novecento, in primo luogo nell’antropologia filosofica (in particolare nella versione gehleniana), ma ciò che qui preme segnalare è la netta rivalutazione, in posizione critica, della *via dell’astrazione* come percorso di superamento di una dimensione di autentica crisi, in un senso aristoticamente definito, diverso e alternativo rispetto al figurale lyotardiano e deleuziano.

4. Natura e artificio

C’è un testo singolare sul “mostro” – pubblicato nel primo numero di “Acéphale” (24 giugno 1936) – in cui P. Klossowski ragiona sulle diverse forme dell’*attesa distruttiva del presente* che in Sade si traducono in operazioni mentali atte a presiedere “pratiche di débauche ‘sperimentale’”¹³. La premessa dell’analisi klossowskiana è chiara ed efficace:

Consistendo la felicità non già nel godimento, ma nel *desiderio di rompere i freni che si oppongono al desiderio*, non è nella *presenza*, ma nell’*attesa degli oggetti assenti che si godrà di tali oggetti* – cioè che si godrà di tali oggetti *distruggendone la presenza reale* [...] o se essi deludono, e sembrano rifiutarsi alla presenza (nella loro resistenza a ciò che si vorrebbe far loro subire) li si *maltratterà per renderli insieme presenti e distrutti* (il che nel sadismo morale si esprime, ad esempio, nel sacrilegio verso il Dio assente)¹⁴.

Per avere bisogna desiderare e il godimento deriva non dagli oggetti che ci sono (trattati come deludenti) ma precisamente “da quelli che non ci sono”: così Sade – e Klossowski trae da ciò uno spunto di riflessione che riguarda una particolare esperienza della “Natura”, “vissuta come una presenza che provoca l’attesa, una presenza che si sot-

trarrebbe all’attesa aggressiva”. La coscienza sadista, ricondotta al piano delle funzioni organiche del singolo, prende consapevolezza dei limiti della propria aggressività rispetto alla “Natura” (che “darebbe” il desiderio), non riconoscendo in quest’ultima la propria stessa “eternità” ... afferma il “perverso” Klossowski; inoltre la coscienza riesce a ritrovare – pur avendo nei movimenti dell’immaginazione il presentimento dell’infinito – la condizione dell’eternità e non è in grado “di misurarsi nell’unità universale” della “Natura”, percependo quest’ultima come uno specchio che riflette unicamente le “varie e molteplici possibilità perdute” dell’individuo.

I personaggi di Sade si disindividualizzano – o perlomeno tendono a ciò – offendendo la “Natura” nel momento in cui appunto totalizzano immediatamente e simultaneamente tutto quello che la “Natura” stessa *contiene*: in questo senso, essi pongono, “avendo rinnegato l’immortalità dell’anima [...], la loro candidatura alla mostruosità integrale, negando così l’elaborazione temporale del loro proprio io; la loro attesa li ricolloca paradossalmente nello stato di possesso di tutte le possibilità di sviluppo potenziale, che si traduce nel loro sentimento di potenza incondizionata”¹⁵. Klossowski suggerisce, a questo punto, come la stessa immaginazione erotica abbia la funzione di compensare quella perdita dovuta alla presa di coscienza dell’io che in nient’altro consiste se non nella resa impossibile del possibile (da qui deriva anche l’aggressività – manifestazione plateale del tentativo inconscio di recupero – nei confronti della realtà esterna all’io, finalizzata al ritrovamento della “integrità originale”). Se si considera però l’individuo in perenne attesa, allora si può anche indicare nell’immaginazione lo sforzo per evitare ciò che attende, per sfuggirgli, allo scopo di “ritornare nella condizione atemporale in cui il possesso di tutto il possibile escludeva la possibilità dell’esperienza della perdita”. È così che si può restituire anche la condizione del prigioniero Sade, privo di ogni mezzo d’azione, che si qualifica – sul piano

della fantasia – per via di una potenza incondizionata che si scarica senza conoscere ostacoli fuori e dentro di sé. Condizione dell'anima, dunque... di un'anima che aspira alla propria liberazione e che è alla mercé di una "speranza contraddittoria", in quanto "essa spera di sfuggire alla dolorosa esperienza della perdita rifiutando all'oggetto la sua presenza, mentre nello stesso momento muore dal desiderio di vedere l'oggetto, reintegrato nel presente, interrompere in lei il movimento del tempo distruttore"¹⁶.

Al di là della ricchezza di motivi espressa dal breve testo klossowskiano, mi pare di un qualche interesse tratterne la raffigurazione della mostruosità come "posse" manifesto di possibilità di sviluppo di potenza che conducono inevitabilmente all'annientamento dei limiti, dei confini, alla presa d'atto del carattere radicalmente contingente di ogni "normalità"/normatività. Le individuazioni di una simile potenza sono appunto "mostruose" in quanto vengono ad essere, per dirla con G. Simondon, mobilitando una "realtà" che è comunque più ricca di ciò che viene individuato, che risulta così irrimediabilmente parziale e "confuso" dalla provvisorietà delle sue configurazioni, dei suoi assetti, dei suoi limiti. L'annientamento incessante dei confini, che è il mostruoso, è l'espressione "perversa" (nel senso sadista) sul piano individuale di una potenza della "Natura" che si articola oggi nelle dinamiche prepotenti della sua tecnicizzazione, della sua resa anche artificiale. Si potrebbe dire che l'artificializzazione crescente della realtà è raffigurabile come una operazione di potenza che ha nella tecnica un modello dinamico d'azione (o più modelli), che legittima ciò che altrimenti rimarrebbe illegittimo, vale a dire la violazione dei confini, meglio ancora: il loro tendenziale azzeramento. Forse sarebbe il caso qui di considerare la tecnica come una istituzione (riscoprendone così il cuore di "socialità"), in un senso che può certamente rimandare all'antropologia filosofica di Gehlen, ma ancora di più – e in alternativa – alla riflessione sulla differenza tra la legge e l'istituzione che accompagna, in molteplici

ci modalità di articolazione, l'intera riflessione di Deleuze (anche nella fase della collaborazione con F. Guattari). Così si esprime il filosofo di *Differenza e ripetizione* in uno dei suoi primi scritti:

L'istituzione si presenta sempre come un sistema organizzato di mezzi. È proprio questa, d'altronde, la differenza tra l'istituzione e la legge: quest'ultima è una limitazione delle azioni, mentre la prima è un modello positivo di azione. Contrariamente alle teorie della legge che pongono il positivo al di fuori del sociale (diritti naturali) e il sociale nel negativo (limitazione contrattuale), la teoria dell'istituzione pone il negativo al di fuori del sociale (bisogni) per presentare la società come essenzialmente positiva, inventiva (mezzi originari di soddisfazione). [...] noi parliamo di istituzioni quando ci troviamo davanti a dei processi di soddisfazione, che non scatenano e non determinano la tendenza intenta a soddisfarsi – non più di quanto la spieghino le caratteristiche della specie. La tendenza è soddisfatta attraverso mezzi che non dipendono da essa. [...] Non ci sono tendenze sociali, ma soltanto dei mezzi sociali di soddisfazione delle tendenze, mezzi che sono originari poiché sono sociali. Ogni istituzione impone al nostro corpo, anche nelle sue strutture involontarie, una serie di modelli, e dà alla nostra intelligenza un sapere, una possibilità di previsione e di progettazione. Ritroviamo la seguente conclusione: l'uomo non ha istinti, egli realizza delle istituzioni. L'uomo è un animale che si sta spogliando della specie¹⁷.

Quest'ultima osservazione deleuziana tocca "il problema dell'istinto e dell'istituzione" in un senso che vede nell'istinto la traduzione delle urgenze dell'animale e nell'istituzione la traduzione delle esigenze dell'uomo: di un uomo che diviene-animale (così come di un animale che diviene-uomo), nella direzione di un divenire ulteriore. Inoltre è proprio Deleuze a sottolineare, a mo' d'esempio, come "l'urgenza della fame" divenga nell'uomo "la rivendicazione d'avere del pane". Che l'uomo si spogli progressivamente della specie significa che la sua peculiarità è quella dello "sconfinamento", della "corpomorfosi" (D. Formag-

gio), della trasformazione incessante. Ma ciò che qui può interessare è la cosiddetta "tecnomorfofi", vale a dire ciò che nella tecnica come "istituzione" (nel senso deleuziano) si esprime "socialmente"/"collettivamente" come mostruosità, come potenziale di ibridazione, a cui va appunto "imputata" la segmentazione dell'individuale, la sua apertura a "illimitate" combinazioni, composizioni, "confusioni", metamorfofi...

5. Figure di metamorfofi

È proprio il motivo deleuziano dello "sconfinamento" che mi permette di connettere più posizioni che mi appaiono oltretutto interessanti nel momento in cui - anche attraverso l'elaborazione della nozione di rete - contribuiscono, in una qualche misura, alla delineazione di una sorta di "figurale" tecno-umano, come nel caso della teoria del cyborg di D.J. Haraway. Quest'ultima coglie proprio nella ibridazione fra l'uomo e la tecnica una esperienza di apertura (e quindi di superamento dei confini) - per via insieme naturale e artificiale (culturale) - al "mondo", ai mille piani in cui trascorre l'esistere. Il cyborg è in breve una figura di metamorfofi che segnala in primo luogo un ritorno d'attenzione, al di là della presenza pervasiva e intimamente "bigotta" dell'ideologia biologica-determinista, nei confronti dell'animalità umana (violando e così indubbiamente ancor di più il confine tradizionalmente istituito tra umano e animale) e suggerendo poi come sia sempre più difficile insistere sulla distinzione appunto "tra organismo (animale e umano) e macchina". Scrive Haraway:

Negli ultimi due secoli, biologia ed evolucionismo hanno fatto degli organismi moderni un oggetto di conoscenza, e contemporaneamente hanno ridotto il confine tra l'umano e l'animale a una debole traccia re-inscritta nella battaglia ideologica o nelle dispute professionali tra vita e scienze sociali. [...] Le macchine pre-cibernetiche potevano essere infestate: nella macchi-

na c'era sempre lo spettro del fantasma. Questo dualismo ha strutturato il dialogo tra materialismo e idealismo che era stato fissato da una progenie dialettica, chiamata a piacere spirito o storia. Ma, in fondo, le macchine non si muovevano né si proiettavano da sole, non erano autonome. Non potevano raggiungere l'ideale umano, ma solo schemarlo. Non erano l'uomo, di per sé un autore, ma solo caricature del sogno riproduttivo maschilista; pensarle diversamente era paranoico. Ora non ne siamo più tanto sicuri. Le macchine di questa fine secolo hanno reso totalmente ambigua la differenza tra naturale e artificiale, mente e corpo, autosviluppo e progettazione esterna nonché molte altre distinzioni che si applicavano a organismi e macchine¹⁸.

La convinzione di base di questo genere di riflessioni è che oggetti, spazi e corpi non siano "intrinsecamente sacri", che possano cioè essere interfacciabili in "modi polimorfi e pressoché infiniti". Ciò va letto su uno sfondo di attenzione che nel caso della Haraway è quello del rapporto tra la tecnologia e conflitto di genere, che si serve del "mito del cyborg" per indicare una pratica politica delle relazioni sociali che può delineare un sé "collettivo e personale, disassemblato e riassemblato", in cui le tecnologie della comunicazione e le biotecnologie abbiano, al di là della loro "sovradeterminazione" all'interno di ambiti di interesse economico, militare ecc., un ruolo essenziale. Tale ruolo è quello di favorire una ricostruzione del corpo in grado di esprimere la molteplicità che lo abita/costituisce, potenziandola attraverso la combinazione ulteriore con la matrice di socialità che le tecnoscienze (ma non soltanto esse) sempre di più evidenziano in tempi, come quelli presenti, in cui la connessione tra sapere e produzione e la più comune cooperazione, soprattutto linguistica, tra donne e uomini sono al centro delle società postfordiste, vale a dire proprio delle "società dello sconfinamento".

Se la potenza di metamorfofi si esprime essenzialmente in punte di "singolarità" (anche in quelle che ci sono raccontate dalla "favola" del cyborg), che poi sono figure di

“mostruosità” (nel senso indicato da Deleuze nel suo *Differenza e ripetizione*), allora queste “punte” vanno prese come “mutamenti di fase”, come “luoghi di metamorfosi, soglie di trasformazione”, nei quali cambiano “le velocità, le direzioni, le consistenze, le espressioni”, come ha scritto con chiarezza M. Guareschi. Proprio quest'ultimo ha opportunamente insistito sulla ripresa deleuziana di motivi tratti dall'indagine complessiva di Simondon (da *L'individu et sa genèse physico-biologique*, 1964, a *L'individuation psychique et collective*, 1989), senza ovviamente rimuovere il fondamentale *Du mode d'existence des objets techniques*, 1958), in modo particolare proprio quello dell'individuazione, da opporre, a livello ontologico, ad una considerazione dell'individuale, di qualsiasi tipo, come termine dato. Simondon assume come primario il processo di individuazione, l'operazione rispetto alla quale si realizza appunto l'individuo. Scrive Guareschi:

Per Simondon l'essere si definisce come stato metastabile, come potenza di individuazione, e si manifesta attraverso la pluralità di individuazioni, ciascuna delle quali, pur non esaurisce il potenziale preindividuale da cui ha avuto origine, è un livello molare dell'individuo, quindi, conviverebbe con dimensioni molecolari eccedente la “messa in forma” individuale disponibile per successive metamorfosi. [...] L'essere preindividuale è caratterizzato come strutturalmente problematico, traversato cioè da tensioni incompatibili che trovano una soluzione, sempre precaria, in un mutamento di fase, l'individuo appunto, produttivo di nuova realtà. L'individuo che si realizza, lungi dall'assumere i tratti di un dato di fatto evidente e chiaramente delimitabile si presenta come una situazione di fase, una singolarità si potrebbe dire utilizzando il linguaggio deleuziano, interna a un campo di forze, a un campo di tensioni, a un campo di possibilità. [...] l'individuo si presenta sempre in relazione con un ambiente, con una riserva di possibilità preindividuale¹⁹.

Ciò che mi interessa, in questa prospettiva di analisi, è che il preindividuo come “realtà di una relazione metastabile”

(Simondon), è la raffigurazione del fondo preindividuale come qualcosa di indeterminato ma non di indifferenziato. Per Simondon, le componenti energetiche e tensivo, il gioco tra l'individuale e il preindividuale, spingono ciò che è individuato a determinarsi diversamente, a dissolvere le configurazioni in atto per esprimere una nuova potenza di individuazione. In questo senso si parla della relazione tra l'individuo e una dimensione di collettività – il transindividuale (che mi ricorda, in un qualche modo, la “massa” di E. Canetti)²⁰ – che interviene in maniera essenziale nel “superamento”, per via di metamorfosi, dell'individuo, “prolungandolo”: per dire altrimenti, com'è rintracciabile, ad esempio, nel “figurale” così lucidamente descritto nell'indagine di Deleuze sull'opera pittorica di Bacon. Nella particolare “ontologia” simondoniana, l'individuazione/ determinazione supplementare è ciò che affirma il “venire prima” del collettivo, del livello transindividuale. È il non individuato a porsi, in quest'ottica, come potenziale energetico in grado di riconfigurare incessantemente, nell'individuazione di un “campo sociale” d'individui, la “natura” degli individui coinvolti in tale

Storie mostruose

Nel suo informato testo sui mostri, F. Giovannini fornisce una breve storia dell'interesse per il mostruoso – dalla mitologia iniziale, legata al terrore per le mutazioni del corpo, in generale, alle alterazioni della natura, fino alla sociologia sociale che si articola a partire dai mostri ottocenteschi – che mi sembra utile riprendere, soprattutto in vista di una identificazione del mostruoso odierno con ciò che è più “comune”, in un senso tutt'altro che negativo. Il mostro è una “analisi sociale” del mostro può infatti mettere in luce come quest'ultimo e società siano strettamente correlati. [...] Il mostro è un parto della società, si anni-

da in essa, è contro di essa"²¹. È sufficiente ricordare alcuni di questi mostri, dalla creatura di Frankenstein al Fantasma dell'Opera o a Dracula, tenendo ovviamente conto delle differenze. In anni non lontani, A. Abruzzese e D.J. Skal (ma non bisogna tralasciare *Il nostro mostro quotidiano* di U. Eco) hanno insistito nel sottolineare il carattere complesso dell'immaginario mostruoso, l'importanza del suo "non detto", anche nel tentativo di demolire quel pregiudizio culturale che confina le espressioni dell'orrido e del terrore all'interno della paranoica distinzione tra una "cultura alta" e una "cultura bassa". Giovannini coglie molto bene come non sia sufficiente la mera catalogazione delle mostruosità collocate nel nostro immaginario o il ricorso meccanico a categorie psicologiche per comprendere la storia del mostruoso che accompagna il determinarsi dell'umanità, il suo divenire:

La teratologia sociale sottrae i mostri (e il fantastico) a ogni esclusiva e strumentale suggestione esoterista, e suggerisce uno sguardo laico, per quanto nutrito dalla passione e dal coinvolgimento per l'attività creativa dell'uomo, per il suo esercizio della fantasia. La teratologia sociale si colloca fuori dalle mitologie reazionarie alle quali non va regalato un desiderio vitale degli esseri umani: quel desiderio di incontrare qualcosa di perturbante che oltrepassi l'esperienza comune²².

I mostri possono essere "socialmente" rinviati alla dinamica della crisi, economica, sociale, politica, con le paure che ne scaturiscono e che trovano una espressione proprio nel mostruoso. Quest'ultima dimensione accompagna in effetti soprattutto il Novecento, "il secolo della paura" (C. Pinzani), considerato come il secolo della crisi permanente, amplificata dallo sviluppo rapido delle tecnologie di comunicazione, dall'innovazione mediatica nel suo complesso. È in particolare nella "società dello sconfinamento", del "capitalismo flessibile", del "postfordismo", che l'inquietudine veicolata dal mostruoso trova sfogo proprio nella rinascita del mostro stesso, nella ricomparsa

"spaesante" dei vecchi mostri o nell'apparizione di nuove entità deformi, sfigurate. Scrive Giovannini:

Il mostro non rispetta confini: quello tra umano e bestiale (l'Uomo lupo e tutte le creature animalesche), quello tra umano e artificiale (i cyborg), quello tra vita e morte (Dracula, la creatura di Frankenstein, la Mummia). E si potrebbe aggiungere che il mostruoso mette in discussione anche le convenzioni e i confini tra normale e anormale, tra maschile e femminile, tra l'io e l'altro [...]. Umberto Eco ci ricordava che "il mostro rappresenta la violazione delle leggi naturali, il pericolo che incombe, l'irrazionale che non possiamo più dominare"²³.

Si può insistere, in questa prospettiva, sul carattere straordinario del mostruoso, sul suo essere "a-normale, anormale, ab-norme":

Il *monstrum* dell'antichità, del resto, si presentava come prodigio e meraviglia che conteneva anche un preciso ammonimento. Guardando il mostro, l'anormale che viola le leggi della natura, si definisce il normale e si dà senso al mondo. Di conseguenza, ciò che si teme è visto come mostro, oppure come 'spettro' (lo spettro del comunismo di cui parlava Marx). Come ha scritto R.D. Laing (*I fatti della vita*, Torino, Einaudi 1978), si tende a 'mostrificare' l'uomo, come attraverso una lente deformante. Si mostrifica il deviante, il disadattato.

È giusto insistere sul carattere "sovversivo" del mostro (che non a caso è sempre più confinato nel mondo *guarabile* delle espressioni dell'immaginario e rimosso da quello "disturbante" della realtà) proprio prendendo atto che dà sempre più fastidio il suo mettere in disordine, il suo non far tornare i conti, il suo "sfigurare", il che stimola, d'altra parte, interventi di chirurgia normalizzazione dell'ambito del divenire-mostruoso, vale a dire del corpo. Giovannini osserva anche che la "primo-novecentesca" trasformazione dei mostri in possibili "eroi positivi, sensibili e sofferenti", nella loro insuperabile anomalia, ha portato successivamente a un rovesciamento del punto di vi-

sta tradizionale sul rapporto tra il normale e il mostruoso, che ha visto la considerazione dei "normali" come veri e propri mostri, nell'accezione qui negativa del termine: è sufficiente pensare a C. Barker, al suo romanzo *Cabal*, per vedere a che punto arrivi la valutazione positiva della comunità dei "Morti mostruosi" contrapposta a quella dei "Vivi" o al fumetto *Dylan Dog* di T. Sclavi. Proprio quest'ultimo ci presenta con chiarezza questo modello del rovesciamento in un suo romanzo pubblicato in versione integrale nel 1994, intitolato semplicemente *Mostri* (con riferimento al celebre film di T. Browning: *Freaks*), in cui si racconta la vita in un ospedale-carcere di tre personaggi "diversi" (Ciccio, Sam e Gnaghi), appunto (s)qualificati/emarginati a causa della loro irrimediabile "difettività" da parte di coloro che si pretendono "normali", "sani", "giusti"²⁵.

Ancora Giovanni sottolinea come lo sviluppo ulteriore di questo processo conduca "alla sovrapposizione tra noi e il mostro", nel senso che quest'ultimo entra a far parte della combinatoria di elementi che dà luogo a quell'entità che identifichiamo come "soggetto": ciò era già presente "nelle storie incentrate sul doppio, nelle sue varianti dello specchio e del gemello sconosciuto" e si manifesta pienamente nel rispetto della formula del mostro che "è 'tra' noi e 'in' noi". A questo punto è quasi automatico il rinvio alle opere di S. King, che insistono proprio su questa prossimità del mostro, il quale

si può annidare ovunque, in un oggetto domestico, in un'automobile, nel vecchietto che abita a pochi passi da noi. Non c'è necessariamente bisogno di deformità fisica evidente, per i mostri di King. Il punto più alto della tendenza versa quella che potremmo indicare come la quotidianità del mostro si raggiunge con la figura del serial killer. I media definiscono "mostro" colui che compie atti efferati e atroci che violano la norma (nel senso morale ma anche giuridico della parola): in particolare l'omicida e da ultimo il *serial killer*. L'assassino seriale della cronaca è tipicamente definito "mostro", ma non ha niente di

simile alle "meraviglie" mostruose dell'immaginario. È un mostro "di casa", uguale a chiunque²⁶.

A questa introduzione del mostro all'interno del soggetto sembrano corrispondere oggi media, mode e culture che in qualche misura "propongono delle forme di parziale mostruosità per dare identità agli individui". Questa considerazione dell'alterazione fatta rientra nella dimensione quanto mai concreta della corporeità, porta appunto alla riduzione della distanza tra l'immaginario e il reale. Giovanni indica poi significativamente il riaffiorare del mostruoso in alcune delle pratiche di laboratorio stimolate dallo sviluppo scientifico (si pensi alle straordinarie potenzialità delle biotecnologie), a cui si potrebbero affiancare delle dinamiche di scrittura letteraria e per immagini che sempre di più mettono al centro delle proprie creazioni la figura, per definizione "sformata"/deformata, dell'alieno, di una entità che è già dentro di noi. È poi vero che l'unico rimedio all'invasione aliena, all'inquietudine (per non dire altro) che provoca, è quello di guardarlo finalmente questo mostro, di vederlo nella sua diversità: abbiamo bisogno di vedere il mostro per provarne paura, cioè per ricondurlo alla misura di un "oggetto", anche se quest'ultimo ci disturba perché rinvia alla dimensione dell'incognito, del difforme da ciò che è istituito/codificato; in questo senso è il cinema che soddisfa questo "desiderio di mostruose visioni", soprattutto nel suo genere "fantastico", che vale, come affermava il regista D. Paolella, come una sorta di "psicanalisi dei po- veri". Se "noi vogliamo guardare il mostro", affrontare "il problema del guardabile", allora il cinema ci viene incontro rispostando, per il tempo dello spettacolo, il mostro dalla sfera del reale a quella dell'immagine, laddove si può cioè pretendere (forse) un qualche controllo, una qualche gestione del mostruoso. Il tentativo è in fondo quello di far sparire il mostro "reale" dallo sguardo sul mondo e di farlo invece veicolare attraverso i media e il loro "regno".

Il mostro, così come la morte, è uno dei grandi rimossi del nostro tempo:

Come la morte ci viene offerta quotidianamente da tutti i media, ma viene occultata o marginalizzata nella vita reale e concreta, così il mostro viene proposto prepotentemente dai media, ma viene tuttora allontanato dalle nostre vite. [...] Morti virtuali e mostri virtuali si moltiplicano attraverso i mass media, mentre viceversa si tende a nascondere e a far scomparire la morte e i mostri dalla realtà. Non perché la morte e i mostri non esistano, ma perché continuano ad essere fenomeni troppo fastidiosi e inquietanti. Sempre meno reale e sempre più virtuale, il mostro continua ad attrarre lo sguardo, e non è possibile nessuna riduzione "politically correct" del mostro. Il mostro è tuttora disturbante²⁷.

7. Il mostro umano

È nel corso su "Gli anormali", composto da undici lezioni svolte tra il gennaio e il marzo del 1975, che M. Foucault tratta del mostro come uno degli elementi che vanno a costituire, con l'indisciplinato e l'onanista, il "gruppo degli anormali". Come si spiega nel "Riassunto del corso" (pubblicato nell'"Annuaire du Collège de France", 1974-1975), il mostro umano è una nozione che fa riferimento alla legge ed è quindi qualificabile come essenzialmente giuridica, in un senso che però non si limita soltanto alle leggi di società ma anche a quelle di natura. È così che si può dire che "il campo di apparizione del mostro è un ambito giuridico-biologico". Scrive Foucault:

Di volta in volta, le figure dell'essere mezzo-uomo, mezzo-bestia (valorizzate soprattutto nel Medioevo), delle individualità doppie (valorizzate soprattutto nel Rinascimento) e degli ermafroditi (che hanno posto tanti problemi nei secoli XVII e XVIII) hanno rappresentato questa doppia infrazione; a fare di un mostro umano un mostro, appunto, non è tanto l'eccezione rispetto alla forma della specie, quanto la turbativa che intro-

duce nelle regolarità giuridiche (si tratti delle leggi del matrimonio, dei canoni del battesimo o delle regole della successione). Il mostro umano combina l'impossibile e l'interdetto²⁸.

Accanto alle idee del mostro giuridico-naturale e giuridico-biologico va posto il mostro morale, la cui idea, che rappresenta l'inversione dei primi due, si concretizza verso la fine del XVIII secolo, segnalando il fatto che ormai si sospetta la presenza della mostrosità "al fondo della criminalità", mentre in precedenza era la stessa mostrosità che sembrava contenere "un indizio di criminalità". Foucault vede nel mostro politico la prima figura della mostrosità morale, delineata al tempo della Rivoluzione francese, nel momento in cui forma la "parentela tra il criminale e il tiranno", che vale come rottura del "patto sociale fondamentale" e come imposizione di una "legge arbitraria". La letteratura giacobina indica in Luigi XVI il progenitore di tutti i mostri umani - ed è qui da considerare anche il fatto che proprio la ripulsa nei confronti del patto sociale caratterizza comunque la criminalità (comune e politica). Ma

di fronte al re come mostro si erge, al contempo, nella letteratura degli avversari (quella anti-giacobina, controrivoluzionaria), l'altra grande figura del mostro. Non si tratta però questa volta del mostro per abuso di potere, ma di quello che rompe il patto sociale con la rivolta. Il popolo, in quanto rivoluzionario, diventerà di conseguenza la rappresentazione inversa del monarca sanguinario. Sarà la iena che si attacca al corpo sociale. Nella letteratura monarchica e cattolica (ma anche in quella inglese) c'è il capovolgimento dell'immagine di Maria Antonietta rappresentata nei libelli giacobini e rivoluzionari. È soprattutto a proposito dei massacri di settembre che vediamo emergere l'altro profilo del mostro: il mostro popolare, che rompe il patto sociale dal basso, mentre Maria Antonietta e il sovrano lo rompono dall'alto²⁹.

È noto come il discorso foucaultiano si articoli in direzione di una analisi del passaggio dal mostro all'anormale,

dal "grande mostro antropofago del XIX secolo" (*il re ivestruoso e il popolo cannibale*) ai "piccoli mostri perversi" e instancabili del "secolo breve", passaggio realizzato dalla "nozione, utilizzazione e funzionamento dell'istinto" all'interno del sapere e della pratica del potere psichiatrico: ciò che però qui mi interessa è "la linea del mostro", vale a dire il suo ritorno sulla scena laddove appunto si sconfigge la normalità e si rifiutano, in un qualche modo, l'obbedienza e la credenza. In questa prospettiva è da segnalare l'annotazione di A. Caronia su una figura del mostro: "so che indica, soprattutto nel presente (e comunque a partire dall'immaginario novecentesco), un processo reale: il nuovo mostro è il cyborg, ciò che ci parla di "un mutamento nel rapporto fra uomo e tecnologia, il mutamento per cui la tecnologia, da protesi riconoscibile come tale e separata dall'uomo, si fa parte del suo corpo, e contemporaneamente, molto più di prima, paesaggio sociale"³⁰. Caronia sottolinea la produttività di questo mostro e il suo "funzionamento" secondo meccanismi differenti da quelli del mostro "classico", "naturalistico", proprio perché in esso si realizza una fusione di macchina e corpo capace di un'alterità in termini, come scrive Donna Haraway, di ibridazione tra i linguaggi, di ironia e di distacco dalle pretese di "purezza" originaria. Seguendo questo filo rosso della mostrosità da "capitalismo maturo" o da età postfordista, con la sua straordinaria produttività, è opportuno prendere in considerazione alcune recenti ricerche sul mostro, a cui appartiene anche la riflessione di Caronia, che ce lo raffigurano come una sorta "di cavaliere che ci trascina in luoghi pericolosi" e che insieme libera da ogni dogmatismo, sconfiggendo la normalità, demolendo l'obbedienza, criticando radicalmente la credenza. Nella sua introduzione a *Desiderio del mostro*, A. Negri ha suggerito come la figura del mostro, il figurale mostroso, possa mettere in contatto con il laboratorio odierno, ormai planetario, della "dismisura tecnica", nel senso di una messa in chiaro del ruolo da protagonista dell'intelligenza collettiva, della

sua potenza creativa di ricchezza. I mostri sono però sempre stati interessanti: anticamente mostrano la natura fuori di sé, meglio: al di là di ogni ordine trascendente, mettono in difficoltà i costrutti di coloro che affermano l'esistenza di un cosmo fisico ordinato e deturpano "la bella metafisica sequenza di natura e ordine politico, cioè l'eugenia gerarchica della 'politeia'". Per tutto questo sono combattuti, risultando terribilmente "antipatici". È con il razionalismo (a sfondo materialista) dei Lumi che il mostro viene utilizzato per contestare l'ordine e la misura della teologia e della teleologia ("cose oscure per la scienza e l'intelligenza e funzioni dell'assolutismo"), manifestando un decisivo "sapore di libertà". La demolizione della teologia naturale e la critica di ogni necessità metafisica delineano un contesto ontologico di mutazione che funge da presupposto essenziale per una considerazione degli sviluppi tecnologici su base antropologica:

Vi è un'enorme accumulazione di conoscenza, scienze dure e desiderio di libertà, che si forma su questo passaggio, dove vanno a nozze tecnologie e immaginazione: ogni differenza fra natura e artificio deve dunque cadere. L'affermazione del mostro si raccoglie in questa divisa. Ciò che, dai Lumi in poi, aveva cominciato a uscire dall'*underground* e a vivere all'aperto, il mostro, diviene ora egemone. Il mostro è oggetto di produzione - di una produzione che non riproduce la natura né vi ritorna, ma la sostituisce, sempre, soprattutto quando sembra riprenderla o sussumerla³¹.

8. Biopolitiche del mostro

Le avventure del mostroso, questa particolare esperienza dell'artificiale, si sviluppano in maniera notevole nel momento in cui è il pensiero tecnico ad assumere nella propria potenza le trasformazioni dell'essere, facendo dei mostri i prodotti dell'attività creatrice del lavoro e non più vedendoli come semplici "curiosità naturali". Finisce così

il mostro naturale e attraverso il lavoro cooperativo e le tecnologie più sofisticate, vere e proprie concrezioni di sapere sociale applicato, si afferma una "seconda natura" segnata dalla contingenza e dalla creatività, in grado di eccedere appunto "mostruosamente" il campo d'azione delle funzioni di comando del "biopotere mondiale", dell'ordine dell'appropriazione privata, disegnando una linea di valore che è quella della ricchezza e della libertà di un sentire e di un fare *communi*. Insomma, non è più il caso di vedere il mostro come una presenza marginale, residuale (o "destinale", alla maniera di Heidegger), ma si tratta di considerarlo come l'espressione di una potenza che si costituisce anche nella figurazione ("deforme") del soggetto, in termini tali da non poter essere confusa con la mera rappresentazione di una qualche inarrestabile deriva puramente tecnologica. È chiaro il presupposto "foucaultiano" di questa analisi:

Il potere è da sempre potere sulla vita, biopotere. Nella tradizione del comando e nel pensiero occidentale, lo è a tal punto che ogni definizione del potere *tout court* è eugenetica, vuole incidere sulla vita e far la vita. La concezione eugenetica del potere crea la vita e, soprattutto, crea chi comanda sulla vita.

Chi invece non deve comandare, è messo fuori, è mostro. Ma il mostro, man mano, nella storia del mondo, da "fuori" si ripresenta "dentro". Meglio detto: esso, mostro, *dentro* c'è da sempre, perché la sua esclusione politica non è conseguenza, ma *premesa* della sua inclusione produttiva.

E ancora, sottolineando come la biopotenza del mostro abbia ripetutamente cercato di rompere questa subordinazione al biopotere, al dominio sulla vita, fino ad arrivare ad occupare lo scenario della vita stessa:

Ecco dunque il mostro biopolitico sul proscenio. Fino a ieri subordinata, gerarchicamente classificata, organizzata nel potere, la *potenza del mostro ha aggirato il potere attraverso l'invasione del bios*. Il mostro è diventato egemone nella biopoliti-

ca. Che è come dire: s'è infiltrato ovunque, rizoma, esso è la sostanza comune²².

Se il mostro non si presenta più, nello scenario della "postmodernità", come semplice elemento di messa in crisi della teologia, ma nelle vesti di una nuova potenza di vita, metamorfica, è importante il tentativo, operato da più parti, di coglierlo come espressione del protagonismo nell'età dell'informazione o del "postfordismo" – della forza lavoro intellettuale e della capacità biopolitica. In questo senso si insiste sulla possibilità che il mostro, così "raffigurato", si metamorfosi fino al punto di farsi soggetto, che la "massa" dell'intelligenza collettiva (per dirla con P. Lévy) costituisca un vivere comune in grado di andare oltre qualsiasi biodomio eugenetico. La trama di esistenza specificata nella figura del mostro occupa quindi la dimensione postmoderna, la sua scena, nel momento in cui la potenza di espressione della vita si manifesta soprattutto nel protagonismo della forza lavoro "immateriale", nella sua capacità di occupare l'intero spazio della produzione, ponendosi come "una rete di stimoli e un'architettura di forze". Certamente, dalla parte delle innumerevoli teorie del potere/biopotere (che ripetono incessantemente la mossa della creazione della paura per l'affermazione del comando) sta la produzione eugenetica per via tecnologica, la realizzazione di mostri biologici (non più teratologici) tecnologicamente funzionali, dunque "buoni". Opportunamente Negri ricorda però, a tale proposito, che una simile descrizione rimuove il fatto che il mostro biopolitico non soltanto costituisce il passaggio di questo processo, ma ne è anche "il motore e il soggetto", in un senso che viene ulteriormente rafforzato dalla sua presenza singolare nella vita comune delle società postfordiste. Questo "personaggio concettuale", per dirla con Deleuze e Guattari, può essere identificato, in una qualche misura, con il marxiano *general intellect*, con la sua forza di metamorfosi, le sue dinamiche di trasformazione e di produzione di nuove soggettività.

Ecco così il mostro consistere in *altra* figura: come libera intellettualità di massa, costituendosi improvvisamente con sicura potenza, ha già modificato ogni condizione di vita e di riproduzione intorno a sé. Il mostro, meglio, quel movimento intellettuale che, da carne, vuol far divenire corpo il *general intellect*, si espande, si definisce e forma sempre di più. Ogni attimo di tempo promuove nuove aperture dell'essere, forse speranza, certo pulsioni, desideri e su questa tensione il mostro si apre al futuro³³.

La ripresa di interesse nei confronti del *general intellect* (che Marx considerava l'*esito* dello sviluppo capitalistico proprio a causa della sostituzione progressiva della forza lavoro materiale con quella intellettuale) è motivata dalla convinzione che esso costituisca la base di una nuova progressione che non è detto che sia destinata comunque a essere misurata/controllata dagli strumenti di potere dei "capitalisti dell'immateriale". Alla capacità rinnovata di captare il valore sociale, che è propria delle "rivoluzioni" del capitalismo e soprattutto del "capitalismo postfordista", l'insieme delle invenzioni e delle ricomposizioni sociali del lavoro (insieme che è più della semplice "macchina") può in effetti contrapporre, seguendo la potenza (di produzione e di libertà) della sua "dismisura", la realizzazione - antropologica e politica - di soggettività, la cauliana costruzione di soggettività.

9. Sapere e metamorfosi

C'è dunque la possibilità concreta di un darsi/dirsi del mostro come forza costituente, nel momento in cui rompe con la teleologia eugenetica e si propone biopoliticamente, come creatività della vita comune rivolta alla deformazione delle figure del dominio tecnologico sul vivente stesso. La qualificazione del mostro come produzione del comune, come potenza comune dell'essere, è opportuna in vista di una affermazione dei processi di trasformazione antro-

pologica e ciò al di là della sua attualità di occasione di sviluppo di un paradigma appunto della vita comune e di messa in corpo del *general intellect*, nel senso dell'intelligenza di massa. E da condividere in breve l'osservazione sul ritorno del mostro, alla fine del suo corso storico, in termini di "irruzione imprevedibile e incontrollabile", simile "all'oggetto inquietante e misterioso con cui si confrontano gli antichi pionieri della teratologia". Si è giustamente insistito sul fatto che il sapere è diventato, negli ultimi decenni del Novecento, la forza produttiva più importante e che il paradigma biologico si è affermato come quello centrale. In questa prospettiva, a partire dalla rilevanza di questa "nuova aura epistemologica", le biotecnologie si stanno sempre di più affermando, "stimolando" il compito di quelle multinazionali biotecnologiche che tentano di ricondurre "sotto il regime giuridico della proprietà privata" i vari componenti degli organismi viventi (dai geni alle cellule e ai tessuti):

Qualsiasi aggiunta di sapere (inteso così come John Locke intendeva il lavoro e cioè come prestazione individuale o suo multiplo) a un elemento biologico presente in natura, lo rende brevettabile e sfruttabile commercialmente da parte del suo proprietario. Creazione e industria, manipolazione del vivente e valorizzazione del capitale vengono così a coincidere fin nelle premesse. Questa mostruosità giuridica, che risale alla fine degli anni Ottanta, e che nel frammento ha registrato conferme sempre più inquietanti, fa sì che ogni trasformazione artificiale del vivente (e già ogni individuazione utile dei suoi meccanismi e delle sue componenti), si presenti immediatamente come proprietà privata³⁴.

Il dispositivo dell'appropriazione funziona in modo tale da utilizzare come proprietà privata la forza produttiva del sapere, sottraendola così alla moltitudine che ne costituisce la "matrice", considerando appunto che è proprio nei termini della "proprietà" intellettuale che l'industria del vivente afferma il suo diritto sulla biosfera. La risorsa

comune del sapere, "definito" come lavoro produttivo e "diritto d'impresa", viene quindi impiegata come "mezzo" per trasformare in proprietà privata (in merce e in profitto) il corredo biologico della specie umana e di altre specie. Il "togliere dalla natura", su cui rifletteva Locke nel suo *Trattato sul governo*, avviene per via della conoscenza e corrisponde al *togliere alla condizione comune*. In questo senso il sapere viene distaccato "dal processo di accrescimento che ne costituisce lo sviluppo e la natura più propria, e messo al lavoro come meccanismo di sottrazione". Qui il mostro appare designato proprio dalla potenza di dar forma e di deformare, tipica delle dinamiche di appropriazione:

Ma quel sapere (che è più che mai nella sua genesi e nella sua operatività una potenza collettiva) e le tecnologie che esso informa, va da sé, potrebbero anche essere giocati contro la teologia del limite, contro il mostro dell'adattamento allo stato di cose esistente, contro il limite della malattia, dell'indigenza, della caducità, contro i limiti delle stesse facoltà naturali. Un sapere collettivo della metamorfosi che si riprometta come corpo trasformato, come corpo "mostruoso", come abnormità e dismisura. Mostruoso, tanto per cominciare, perché infrange l'aurea misura della merce e restituisce una varietà smisurata e fuori controllo. E stabilisce una diversa corrispondenza tra il corpo e la dimensione del sapere collettivo fuori e contro i processi di valorizzazione³⁵.

10. Tecnomorfosi

Un tentativo di analisi può essere quello di indicare ciò che si esprime nella tecnomorfosi, nella tecnica come "istituzione" (in senso deleuziano: migliore soddisfazione possibile delle esigenze/urgenze umane), come potenziale di ibridazione, "mostruosità" sociale, a cui va riferita la segmentazione dell'individuale, la sua "apertura" a "illimitate" combinazioni, composizioni, "con-fusioni", meta-

morfosi... Tenendo ferma una attenzione di antropologia della tecnica, può essere di una qualche utilità andare a vedere alcuni aspetti della ricerca di uno studioso acuto con B. Latour, particolarmente noto per le sue indagini sulla "vita di laboratorio" (in cui si fa qualcosa che avviene "attraverso la società", per dirla con gusto sociologico), soprattutto laddove si sottolinei come la peculiarità della modernità consista nella ibridazione di tutte le realtà contrapposte, nella simmetrizzazione di tutte le asimmetrie. Se si prende in considerazione il saggio *Non siamo mai stati moderni* (1991), si può osservare un ragionamento assai interessante su ciò che definisce la parola "moderno", individuato in due gruppi di pratiche differenti, che sono efficaci quando si mantengono distinti ma che di fatto, da qualche tempo, non lo sono più. Il primo gruppo

crea, per "traduzione", un miscuglio tra tipi di esseri affatto nuovi, ibridi di natura e di cultura. Il secondo, per "depurazione", produce due aree ontologiche completamente distinte: quella degli umani da un lato e quella dei non umani dall'altro. Senza il primo, le pratiche di depurazione sarebbero insiemes vuote e oziose. Senza il secondo, il lavoro di traduzione risulterebbe rallentato, limitato o addirittura bloccato. Il primo corrisponde a quelle che io ho chiamato reti, il secondo a quella che ho definito critica. Il primo, per esempio, legherebbe in una catena ininterrotta la chimica dell'alta atmosfera, le strategie della scienza e dell'industria, le preoccupazioni dei capi di Stato, le ansie degli ecologisti; il secondo fisserebbe una separazione tra il mondo naturale che è sempre esistito, una società con interessi e finalità prevedibili e stabili e un discorso indipendente tanto dal riferimento quanto dalla società³⁶.

Il problema odierno, agli occhi di Latour, sembra appunto essere quello di una proliferazione incontrollata, senza "depurazione" (cioè critica), dei "mostri", di nuove ibridazioni, che dovrà essere "rallentata, orientata e regolata" attraverso un'"altra democrazia" (allargata alle "colosse", agli ibridi, ai "mostri"), in grado di rappresentarne l'esistenza.

Lo stesso concetto di ibridazione non può essere riferito unicamente alla questione del superamento delle dicotomie del pensiero occidentale (ma che in effetti non sono sole di quest'ultimo): natura-tecnica, natura-società, oggetto non umano-oggetto umano e così via, dovendo invece essere riportato appunto a quel concetto di traduzione che coincide, per Latour e M. Callon, con quello di rete, con quell'intrico di "collettivi ibridi" che segnala l'emergenza di "miscugli" da intendersi come nuove modalità espressive, rispetto ai quali è opportuno rimarcare la loro appartenenza proprio a quelle "trame del mondo" che sono le reti, con le loro "radici" (anche se sarebbe più appropriato dire: "rizomi") socio-tecno-antropologiche. È la comprensione del lavoro, delle pratiche, delle connessioni di rete, del protagonismo dei "collettivi ibridi" a consentire alla vita intellettuale di riconfigurarsi in termini non riduttivi. Scrive ancora Latour:

L'epistemologia, le scienze sociali, le scienze del testo funzionano in modo impeccabile, ma solo a condizione di essere distinte. Se gli esseri che seguite le attraversano tutte e tre, non vi capiscono più. Quando offrite a queste discipline ufficiali qualche bella rete socio-tecnica, qualche bella traduzione: le prime estrarranno i concetti e ne strapperanno tutte le radici che potrebbero connetterle al sociale o alla retorica; le seconde asporteranno la dimensione sociale e politica e la depureranno da ogni oggetto; le terze, infine, conserveranno il discorso ma spurgato da qualunque aderenza indebita alla realtà — *horresco referens* — e ai giochi di potere. Il buco nell'ozono sulle nostre teste, la legge morale dentro di noi, il testo autonomo possono, separati, interessare i nostri critici. Ma che una spola sottile colleghi insieme il cielo, l'industria, i testi, le anime e la legge morale è qualcosa che resta ignoto, indebitato, inaudito³⁷.

La rete è — per Latour e Callon — un ibrido delle reti ingegneristiche (le "autostrade elettroniche" care ad A. Gore, vicepresidente americano dell'"era Clinton"), delle reti sociali (da quelle dell'amicizia a quelle della reputazione) e

delle reti testuali degli specialisti del linguaggio. La "teoria sociologica delle tecnoscienze" (delineata sempre, in modo particolare, da Latour e Callon) è in definitiva contrassegnata proprio da questa nozione di rete (di "collettivi ibridi"), che permette di non separare le tecnoscienze dalla società, dato che la scienza non viene più vista semplicemente come una costruzione sociale, bensì appunto come rete capace di connettere "i differenti elementi della socio-natura". Ancora Latour e Callon considerano infatti un dispositivo tecnico o un fatto scientifico come un qualcosa di realizzato attraverso l'assemblaggio "di elementi eterogenei articolati in rete", al fine di evitare il formarsi di imbarazzanti "smagliature". Scrive, a questo proposito (in riferimento poi al problema dell'associazione di tecnologia e società), P. Flichy:

La rete si compone sia di elementi fisici (elettroni, venti, mare...) sia di attori sociali. Non c'è quindi alcun motivo per distinguere la tecnica dal sociale, tanto più che le frontiere fra i due campi sono estremamente sfumate e variabili a seconda degli attori. "L'innovazione è l'arte di coinvolgere un numero crescente di alleati per rendersi sempre più forti". Per rafforzare la propria rete, l'ingegnere si arrangerà con ogni mezzo, coinvolgendo allo stesso modo attori umani e non-umani. Il successo, o il fallimento, di un'invenzione non deriva dunque dalla qualità o dalla "giustezza" di un dispositivo tecnico, o dalla capacità dell'innovazione di rispondere a una domanda sociale³⁸.

La rete di "collettivi ibridi" può essere messa in relazione, a mio parere, con l'idea — formulata da P. Lévy soprattutto nel suo *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio* — di uno spazio antropologico "virtuale", quello del "sapere", del cyberspazio, che vede il protagonismo, su una base di sviluppo tecnologico estremamente sofisticato, di "collettivi intelligenti", di combinazioni "mostruose" di sensibilità/affettività e conoscenza. Presupposto di tutto questo è lo sviluppo dell'informatica

come tecnica "molecolare", "sottile" e "precisissima", di trattamento dell'informazione. Proprio tale trattamento

apre un cyberspazio che interconnette virtualmente tutti i messaggi digitalizzati, moltiplica i ricevitori e gli emittenti di segnali, generalizza le interazioni e i calcoli in tempo reale. Il cyberspazio tende a ricostruire su vasta scala il piano liscio, il *continuum indivis*, l'amnio vivente e fluttuante che unisce i segni e i corpi, come pure i segni tra loro, prima che i media isolino e fissino i messaggi. Ciascuna delle tecniche molecolari condiziona le altre. Senza i progressi nel campo dell'informatica, l'ingegneria genetica non sarebbe sicuramente capace di così alte prestazioni e le nanotecnologie non sarebbero state neppure immaginate. Inversamente, le techno-scienze dei materiali contribuiscono largamente al progresso del digitale³⁹.

Le risorse delle tecnologie "molecolari" possono, per Lévy, essere collegate al motivo della "regolazione dei gruppi umani", meglio: all'articolazione di collettivi intelligenti (perché costitutivamente "ibridi"!) sempre più capaci di valorizzare il proprio sapere "qualità per qualità". Le modalità d'intervento precise, mirate, rese possibili dal progresso delle tecnologie "molecolari", possono essere utilizzate – proprio per il loro "cuore" socio-antropo-macchinico – a livello di disbrigo degli affari umani, di "politica molecolare" o "nanopolitica", in vista del rafforzamento di quella socialità degli esseri umani che vive delle pratiche e delle qualità che questi riescono a realizzare. In questo senso, il cyberspazio si delinea come una dimensione socio-antropologica che stimola il moltiplicarsi dei collettivi intelligenti, molecolari: nel momento in cui la "rete delle reti" favorisce ancor di più l'accesso e la navigazione, i collettivi intelligenti individuano in questa infrastruttura tecnica (ma non solo...) la possibilità di fare ancora differenza, di divenire-con, nella ricostituzione e apertura incessante di ciò che è appunto socialmente in comune. La stimolazione continua delle "ipercortecce comunitarie", la "delicata connessione" delle capacità cognitive, affettive e

immaginarie, rappresentano una possibilità concreta per "i membri dei collettivi molecolari" di comunicare trasversalmente, reciprocamente, "senza passare per una forma gerarchica, piegando e ripiegando, cucendo e ricucendo, complicando a piacere" quel "grande tessuto metamorfico", *mostruoso*, che è sempre più *comune*.

11. Cartografie della mutazione: soggetti al cinema

Nelle parti che seguono, il mio tentativo sarà quello di mettere alla prova la produttività critica della nozione deleziana di "diagramma", incrociando alcuni percorsi di ricerca cinematografica e urbanistica. In questa prospettiva, mi sembra particolarmente significativa l'osservazione di G. Canova, nel suo *L'alieno e il pipistrello*, su come il corpo stia sempre "al di là delle sue immagini", nel senso che non si fa mai afferrare completamente da icone o forme che hanno la pretesa di rappresentarlo. Ma cosa succede al corpo – e alla stessa visione del corpo come base della percezione del "soggetto" e della "costruzione dell'identità" – nel momento in cui esso viene investito dalle nuove tecnologie e "dall'avvento della virtualità"? La risposta è da trovare in una attenzione rinnovata alla sensazione di inadeguatezza che l'essere umano prova nei confronti di macchinari sempre più complessi e sofisticati (che letteralmente lo eccedono), soprattutto in un contesto produttivo che vede l'affievolirsi del primato del paradigma fordista a vantaggio di quello postfordista (con la sua singolare "immaterialità" di fondo):

Questa inadeguatezza, tuttavia, colpisce soprattutto – ed è bene sottolinearlo con forza – il peso fisico e "carnale" della corporeità, non le facoltà percettive del corpo stesso. Le cyberculture informatiche, così come i riti dei surfisti elettronici o degli hacker di Internet, sembrano riproporre proprio – non a caso – la vecchia scissione "metafisica" fra corpo e mente, fra la carne "morta" e "pesante" (*meat*, nel gergo informatico) e il cor-

po etero (l'io senza corpo) della Rete. La "carne", insomma, diventa sempre più oggetto di rimozione, di rifiuto, a volte perfino di odio. Nel dispotico futuro immaginato da William Gibson in *Neuromante*, ad esempio, la carne è definita senza mezzi termini una "prigione". E il corpo è sentito complessivamente come un impaccio e un ingombro. Come un possibile terreno di debolezza. O come un ostacolo ai liberi voli nel cyberspazio⁴⁰.

Canova insiste giustamente sui seguenti motivi: le nuove tecnologie spingono il corpo a decidersi nel senso di riuscire finalmente a fare a meno di sé ("o di farsi altro da sé"), tentando - illusoriamente - di proiettarsi appunto oltre i limiti della propria "corporalità".

A ciò si aggiunge un paradosso (definito come il "paradosso scopico della virtualità"), quello che vede corrispondere allo sviluppo delle nuove tecnologie (che estendono in maniera mai vista "le facoltà percettive e connettive del corpo", tanto da indicarlo come un potentissimo "soggetto scopico") una crescita del sentimento di inadeguatezza del corpo proprio come "oggetto scopico". In questi termini, il corpo considera se stesso (e la costruzione della sua immagine) non più come determinanti, come degli "obiettivi primari della propria performatività visiva". E a questo punto si impone il richiamo ad uno studio di M. Pezzella, in cui si può leggere:

Il corpo viene mobilitato allo spasimo per rivolgersi all'assoluta incorporeità. Sono coinvolto dall'immagine, come il primitivo dalla potenza arcaica della natura: ma il mio oggetto è simulato. Come nell'esperienza arcaica, entro in uno stato di fusione con gli altri membri del "villaggio", che partecipano alla mia stessa visione: solo che questa non mi rivela gli spiriti della natura, ma i fantasmi dello spettacolo. Non mi identifico con l'ebbrezza fisiologica di altri esseri umani, ma con il loro sguardo di spettatori. La mia corporeità è esaltata o mobilitata, per poi spairre nel nulla⁴¹.

Rispetto alla risoluzione del corporeo nell'immateriale,

Canova è interessato alla reazione del cinema, alla sua capacità di farsi carico del paradosso, cercando/visualizzando una mediazione tra i due opposti e mettendo infine in scena, per dirla con U. Galimberti⁴², l'ambivalenza del corpo, il suo essere "residuale" e in via di (tendenziale) "sparizione". In questa prospettiva, si prende atto della resistenza del corpo di fronte ai tentativi di cattura di saperi dotati di codici prescrittivi che si vogliono risolutamente imporre e si individua nel cinema quella dimensione di "sapere" che da una parte segnala l'attrazione del corpo rispetto alla dinamica della smaterializzazione, dall'altra ri-

il suo rifiuto di offrirsi all'economia informatica esclusivamente come terminale di "raccolta-dati", o come grumo sensoriale capace di fluttuare in modo euforico o schizofrenico nel vuoto elettronico. Ancora una volta la medianità del cinema e la sua natura fisiologicamente scopica lo obbligano a costituirsi come terreno di compromesso. O come territorio ibrido in cui il corpo produce l'epifania di sé nel momento stesso in cui prende atto (visualizzandolo) del proprio tendenziale tramonto⁴³.

È rispetto a questo "tramonto" che Canova rintraccia ancora una pratica di "sfiguramento", propria del cinema, che riguarda non soltanto le forme (anche filmiche) del visibile, ma pure il referente del linguaggio e del sapere cinematografici (intimamente "antropocentrici"). Nel tempo dell'affermazione del virtuale, il cinema dimostra una grande sensibilità nei confronti del venir meno della centralità del corpo (sia quello genericamente umano, sia quello più specificamente attoriale), sentendo, in definitiva, "che il problema non è più quello di visualizzare la corporeità, né di leggerla o di 'interpretarla' criticamente, ma - caso mai - di riprogettarla a partire dalla sua dichiarata obsolescenza proprio sul piano referenziale. E avverte la necessità di superare l'antropocentrismo che da sempre ha caratterizzato tanto il suo registro mimetico quanto quello più dichiaratamente illusionistico e finzionale"⁴⁴. È su

questa base che si può disegnare una cartografia dei territori mutevoli della corporeità all'interno del cinema contemporaneo, rilevandone delle emergenze critiche, delle "figure di crisi" che sono "segni ibridi" fondamentali, in quanto indicano un processo di visualizzazione del corpo accompagnato da una "messinscena della sua inadeguatezza". Se il cinema continua così ad essere l'"ermeneuta" più affidabile allorché si tenta di afferrare le trasformazioni del "mondo" e degli "sguardi" che pretendono di coglierne i "riflessi", allora può essere di una qualche utilità mettere in evidenza alcune di queste "figure di crisi": la prima è quella del "corpo inadeguato", vale a dire del persistere, sempre più imbarazzante e imbarazzato, del corpo dell'attore ("residuo archeologico" o "fossile segnico"), fedele a se stesso, all'interno di un paesaggio visivo estremamente mobile e che trova oltretutto nel cinema un dispositivo di ricreazione di "spazi e simulacri virtuali di eccezionale innovatività". Numerosi sono gli esempi di una progressiva consapevolezza del carattere obsoleto del corpo attoriale tradizionale, a partire da *Toy story - Il mondo dei giocattoli* (1995) o da *Il corvo* (1994), in cui Brandon Lee, morto sul set, è stato sostituito con simulazioni computerizzate (fine, in ogni senso, dell'antropocentrismo!).

Il secondo "segno ibrido" è quello del "corpo frantumato", che ci restituisce una idea cinematografica del corpo come "camera oscura" da illuminare, come "territorio da penetrare", sfidandone la complessità degli assetti e delle innumerevoli configurazioni. Scrive Canova, a partire dalle incursioni radicali nell'immagine del corpo, nel corpo dell'immagine, di J. Dante e D. Cronenberg:

la storia del cinema è attraversata da questa ricorrente utopia: entrare nel corpo, sfidare la sua opacità, viaggiare nei suoi tubi, mostrarne e captarne la "bellezza interiore". Ciò portare il dentro fuori, visualizzare ciò che sta sotto la superficie, tagliare e screpolare la pelle per andare nella profondità delle viscere. Come il bambino che spacca i suoi giocattoli per vedere come sono fatti dentro, e poi si rammarica di non poter più gio-

care con loro, così tanto cinema contemporaneo [...] prima ha rotto, tagliato e squartato il giocattolo-corpo, poi ha scoperto di non poterlo più usare e se ne sta lì come inebetito a trastullarsi con i pezzi (le *disjecta membra*) di quel che un tempo era il corpo e che ora galleggiano sullo schermo come su un tavolo anatomico. [...] Sono scarti di dissezioni già compiute, residui non riciclabili nello smaltimento dei rifiuti corporei dell'immaginario. Ma proprio in questa pratica della dissociazione sembra di poter riconoscere i sintomi di quella vera e propria psicosi del corpo che affligge il cinema contemporaneo. Lo psicotico, com'è noto, è clinicamente colui che distrugge l'immagine del corpo. Che lo fa a pezzi. Che ne separa gli organi e li risemanitizza patologicamente⁴⁵.

E la sindrome psicotica, che rinvia ad una incapacità di distinguere il corpo da ciò che gli è esterno (e che può, in una qualche maniera, nutrirlo), richiama proprio quel corpo virtuale coincidente con il mondo, senza più confini, che il cinema contemporaneo sempre più spesso ripresenta nelle sue realizzazioni/rappresentazioni. A questo corpo non rimane nient'altro, come osserva acutamente Canova, che farsi a pezzi per nutrirsi di quelle parti appunto dissociate/alienate che "sopravvivono come oggetti scopici parziali al centro dell'immagine filmica". Anche quando il corpo non sembra perdere la memoria del suo presunto essere originariamente una "complessa e organica totalità", non subisce cioè squartamenti di matrice psicotica o depotenziamenti prestazionali, rimane però vittima di una sottile e trascinante aspirazione cinematografica "allo sdoppiamento, alla moltiplicazione, alla clonazione".

Si delinea così la terza "figura di crisi", quella del "corpo multiplo" (che ricorda l'"io moltiplicato" di Marinetti e il futurismo), che segnala una "fatale e irresistibile attrazione" nei confronti del polimorfismo e non tanto la consapevolezza di una "insufficienza della propria singolarità". Sarebbe qui opportuno aprire una parentesi sul ritorno di "centralità" dell'antropologia filosofica moderna, all'interno di uno scenario mobile come quello della contempora-

neità postfordista, nel momento in cui riappare quel motivo della "plasticità" che si pone come la ragion d'essere dello stesso sviluppo tecnologico dell'umano⁴⁶, ma ancora più significativa mi sembra l'osservazione di Canova sullo sdoppiamento corporeo come "valore aggiunto", nel senso di indicare un processo di trasformazione delle società più complesse, "sotto l'incalzare del postfordismo", che richiede al singolo "una pluralità di prestazioni e di ruoli [...] che fanno della schizofrenia non una sindrome patologica ma la condizione fisiologica della quotidianità relazionale". Il cinema contemporaneo – da *Edward mani di forbice* (1990) di T. Burton a *Forrest Gump* (1994) di E. Zemeckis e a *Crashtest* (1996) di Cronenberg – mette in scena un corpo (una "forza-lavoro") che assorbe, del cambiamento generale dell'organismo sociale, una serie di caratteri/funzioni richiesti dalle nuove dinamiche di valorizzazione del capitale: "duttilità, polivalenza, flessibilità".

Disponibilità a moltiplicare le prestazioni, a differenziare le relazioni, a occupare tutto il tempo possibile, senza più distinzioni nette fra "tempo della vita" e "tempo di lavoro". Il corpo diventa la protesi di se stesso: e quand'anche si limita a progettare artificialmente una propria parte (un organo, un arto), non vive la protesi come surrogato sostitutivo ma – ancora una volta – come plusvalore. Cioè, come capacità non solo di sopprimere artificialmente alla propria inadeguatezza, ma di migliorarne tecnologicamente le proprie scarse prestazioni⁴⁷.

Proprio un regista di grande sostanza intellettuale come Cronenberg è l'esponente più importante di un'altra tendenza critica come quella del "corpo tecnologico", che esalta l'ibridazione realizzata appunto dalla tecnicizzazione della corporeità e dalla corporeizzazione della tecnica, sulla base della percezione di un corpo afferrato come molteplicità di divenire. Certamente, questa idea del corpo come "artefatto", come costruito provvisorio e revocabile, caratterizzato dalla fragilità dei propri confini, può anche rimandare alla convinzione che tale corpo non sia più in

grado di desiderare, visto il venir meno di una dimensione di "istintualità", di spontanea naturalità. Direi però che la ricorrente e un po' ossessiva concezione del desiderio come espressione di una mancanza tradisce necessariamente la possibilità di qualificarlo socialmente, di assumerlo cioè non soltanto in una sua veste squisitamente psico-logica: quella del desiderio è una nozione di "fisica sociale", per dirla con il "maledetto/benedetto" Spinoza, e sfugge così alla presa di una antropologia "negativa", della carenza, che si trasforma poi, quasi naturalmente, in una filosofia sociale di esaltazione degli ordini dati, che si pretendono definitivi, vere e proprie sentenze monumentalizzate.

L'ultima "figura di crisi" è quella del "corpo agonico", del corpo che muore, dei corpi spettrali o addirittura dei morti viventi che non cessano di ritornare a rappresentare il quotidiano fagocitare la vita da parte della morte: tutto ciò sembra rinviare a un corpo che comunque sopravvive non smettendo di sparire, che persiste nel processo interminabile di un "progressivo" venir meno. Lo sfomarsi del corpo non ha fine, così come non ha termine la figurazione del cinema contemporaneo:

in questa infinita agonia, in questo voler dire la fine del corpo senza poter fare a meno del corpo stesso per dirla, sta il paradosso entro cui si dibatte oggi la messinscena della corporeità. Come risulta evidente anche nel finale di *Nirvana* (1997) di G. Salvatores: dove un simulacro-di-corpo (un Diego Abatantuono ridotto a puro segno virtuale di un video-game in cui è condannato a ripetere sempre lo stesso gesto), una volta "presa coscienza" della propria inesistenza, chiede al suo creatore di essere disattivato. Cioè cancellato, rimosso, eliminato. "Cosa divento dopo?" chiede proprio prima della "disattivazione". E l'altro: "Un fiocco di neve che non cade da nessuna parte". Forse il destino del cinema postantropocentrico si condensa tutto in questa battuta. Forse anche il cinema ha la forma sfornata – strutturalmente geometrica ma caotica se osservata da vicino a occhio nudo – di quel fiocco di neve che galleggia leggero nel vuoto⁴⁸.

12. Soggetti di studio

A proposito di "forme sformate". Se c'è una esperienza artistica novecentesca che permette una analisi dell'immagine come corpo e territorio, essa va appunto indicata, come abbiamo visto, nell'atto pittorico di Bacon. Quest'ultimo dipinge sensazioni, per dirla con Deleuze, le quali vanno considerate come degli incontri dell'onda vitale propria dei corpi con le forze esterne che agiscono su di essi. In questo senso, si può afferrare l'idea di un "fine" dell'arte che consisterebbe nel captare le forze e non semplicemente nel riprodurre forme o nell'inventarne di nuove. Seguendo ancora una volta la sottile indagine deleuziana, si può anche sostenere che proprio questa è la "ragione" che rende l'arte pittorica non qualificabile in termini tradizionalmente figurativi. Non a caso vale allora la formula di Klee - "non rendere il visibile, ma rendere visibile" - che indica proprio il compito della pittura nel sapere dare visibilità alle forze che altrimenti visibili non sono. Riflettendo sulla "logica della sensazione" si ha pure la possibilità di capire meglio l'artaudiano "corpo senza organi", la sua valenza "isterica": è proprio dall'incontro dell'onda vitale con le forze esterne che scaturiscono degli organi che sono provvisori, vale a dire che durano fino a quando l'onda non passa e le forze esercitano la loro azione. È opportuno sottolineare: il "corpo senza organi" - che corrisponde alla Figura baconiana - non è affatto privo di organi, manca in effetti di "organizzazione" (non è un "organismo" vero e proprio) e si definisce a partire da organi "temporanei":

La cosa da capire è questa: l'onda percorre il corpo; a un certo livello, e a seconda della forza incontrata, si determinerà un organo; quest'organo cambierà se la forza stessa cambia o se si passa a un altro livello. In breve, il corpo senza organi non è definito dall'assenza di organi, né semplicemente dall'esistenza di un organo indeterminato, ma si definisce attraverso la presenza temporanea e provvisoria di organi determinati. È un

modo di introdurre il tempo nel quadro; e in Bacon c'è una grande forza del tempo, il tempo è dipinto. [...] Collocare il Tempo nella Figura, è questa la forza dei corpi di Bacon ⁴⁹.

Indubbiamente Bacon è uno dei pittori novecenteschi che maggiormente è stato in grado di rendere visibile il tempo e la sua forza, soprattutto in virtù di una subordinazione del movimento apparente delle Figure - appunto deformate - alle forze invisibili, che però si esercitano su di esse e possono quindi essere captate e manifestate. Attraverso questa cattura si dà la possibilità di una classificazione di ciò che è manifesto, sia pure con grande cautela, tanto da poter giungere alla definizione della sensazione come effetto del conflitto tra le abitudini visive e le forze che il pittore si impegna a portare a visibilità. È qui da segnalare ancora la lotta, il combattimento reale, del pittore Bacon contro le abitudini visive, contro i cliché fisici e psichici che occupano la tela e la testa, contro le percezioni già pronte, i ricordi, i fantasmi, contro le immagini pre-confezionate (sfondo, questo, su cui proiettare anche la "ripulsa" nei confronti della fotografia da parte del pittore irlandese).

L'opposizione della Figura al figurativo è effettivamente assai complessa, visto che qualcosa di figurativo si presenta sia nel momento iniziale dell'atto pittorico (cliché e probabilità figurative) sia in quello conclusivo (considerato che la "pura presenza della Figura" restituisce comunque una qualche figurazione). Queste due figurazioni, la "conservata" e la "ritrovata", non sono però della stessa natura e ciò perché tra le due si è concretizzato un "salto", una deformazione sul posto, il delinearci della Figura (l'atto pittorico come tale).

Altri artisti hanno ovviamente tentato di portare avanti il progetto della "liberazione" della sensazione. Deleuze ricorda, come già scritto, Kandinskij, l'artista che meglio utilizza un codice visivo astratto per tradurre in pittura la "tensione", trasferendola all'interno di una codificazione

simbolica del figurativo. Un altro tentativo da menzionare è sicuramente ancora quello del cosiddetto "espressionismo astratto", in grado di arrivare alla sensazione, per poi restituirla però in modo confuso, senza il necessario "contorno". Per afferrare i limiti di queste due proposte di ricerca, agli occhi di Bacon, è opportuno introdurre quella nozione di "diagramma" che Deleuze impiega, come ho già ampiamente sottolineato, per designare una molteplicità di possibilità di figurazione "presente" allo stadio iniziale dell'immagine dipinta. Il diagramma è da considerarsi come un "caos", una "catastrofe", e, insieme, come "un germe di ordine o di ritmo". Si pensi ancora all'atto pittorico: esso consiste nel realizzare dei segni casuali, nel ripulire, spazzolare o tamponare determinate aree della tela, nel lanciare colore in diversi modi. Il suo presupposto è appunto dato dalla presenza di dati figurativi sulla tela (e nella testa del pittore) che devono essere sfigurati, spazzati via, comunque ripuliti o ricoperti. L'esempio migliore è quello della bocca, che viene prolungata fino a segnare di sé la testa intera, oppure anche quello della testa, che viene "sformata" con uno straccio, una scopa, una spugna. Il diagramma è proprio l'introduzione di un Sahara nella testa, una composizione improvvisa sulla tela, anzi, una "catastrofe sopravvenuta sulla tela tra i dati figurativi e quelli probabilistici":

Il diagramma è [...] l'insieme operativo delle linee e delle zone, dei tratti e delle macchie aspecificanti e non rappresentative. È l'operazione del diagramma, la sua funzione, dice Bacon, è di "suggerire" o, più rigorosamente, di introdurre delle "possibilità di fatto". [...] I tratti e le macchie, in quanto destinati a restituirci la Figura, tanto più devono rompere con la figurazione. Questo è il motivo per cui di per sé non sono sufficienti, e devono essere "utilizzati": essi tracciano delle possibilità di fatto, ma non costituiscono ancora un fatto (il fatto pittorico). Per convertirsi in fatto, per evolvere in Figura, devono reiniettarsi nell'insieme visivo; ma proprio allora, sottoposto all'azione di questi segni, l'insieme visivo non sarà più quello dell'organiz-

zazione ottica, ma conferirà all'occhio un'altra potenza e al tempo stesso un oggetto che non sarà più figurativo⁵⁰.

Il diagramma è caos, se riferito ai dati figurativi, alle abitudini visive, ma di per sé è un "caos-esperienza", un "caos-germe", nel senso che porta a risoluzione il compito prepittorico e apre delle "sfere sensibili", consentendo così l'atto pittorico sulla base di una dinamica non psicologica, che comprende il rischio di un inabissamento, di una "cecità" che non è altro che il "cedimento delle coordinate visive". È chiaro che il diagramma, con il suo ordine manuale involontario, mette in crisi le coordinate figurative e così facendo impone il compito di una definizione delle "possibilità di fatto": "liberando le linee per l'armatura e i colori per la modulazione", esso fa sì che questi ultimi (linee e colori) diventino "capaci di costituire la Figura o il Fatto", di produrre "la nuova somiglianza nell'insieme visivo", in cui il diagramma stesso si realizza. La rottura con la somiglianza figurativa, a favore di una somiglianza più profonda, di una comunanza di (potenza) di vita, permette il ricongiungimento di piani, l'integrazione dello squilibrio corporeo nella deformazione (come luogo di forze), una modulazione originale del colore. La "legge" del diagramma si riassume in questi termini: si va da una forma figurativa, una "forma formata", che viene offuscata appunto da un diagramma, ad una "forma sformata", sfigurata, la Figura. Ma al di là della "legge" del diagramma, da non intendersi però come una "formula codificata", è importante segnalare come il diagramma sia "localizzato nello spazio e nel tempo" (per evitare il "pasticcio" dell'occupazione del quadro intero, che significherebbe la ricaduta "nel grigio dell'indifferenza, o in una linea 'palude' anziché deserto").

13. Il Sahara in città

L'idea che mi ha spinto a riprendere/ripetere ancora una volta alcuni tratti dell'analisi deleuziana è quella di cogliere, per così dire, il diagramma nei territori organizzati della corporeità e della sua intima relazionalità/"socialità" (politizzando così l'arte, come proponeva W. Benjamin nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*), con un occhio di riguardo nei confronti dell'ibrido metropolitano, così come oggi viene investito dal rapporto capitalistico di valorizzazione e sfruttamento. Recentemente A. Negri ha ricordato come sia stato R. Koolhaas, nel suo *Delirious New York* (1978), a introdurre, "in maniera delirante", una immagine non scontata della metropoli. Quest'ultima è composta dal piano dello sviluppo delle pianificazioni e da quello su cui è possibile scorgere "conflitti e sovrapposizioni potenti di strati culturali, di forme e di stili di vita, di una molteplicità di ipotesi e di progetti sull'avvenire". In breve, la complessità della città è ben restituita dalla microfisica di potenze che la smuovono dall'interno:

New York, in particolare, era l'esempio di uno straordinario accumularsi storico e politico, tecnologico ed artistico, di varie forme di programmazione urbana. Ma non bastava. Occorreva aggiungere che la metropoli era più forte dell'urbano. Gli interessi speculativi e le resistenze dei cittadini sconfiggevano e travolgevano ad un tempo, le prescrizioni del potere e le utopie degli oppositori. Il fatto è che la metropoli confondeva e mescolava i termini del discorso urbanistico: a partire da una certa intensità urbana, la metropoli costituiva nuove categorie, era una nuova macchina proliferante. La misura si smisurava. Si trattava dunque, ad un tempo, di dare della metropoli, di New York nella fattispecie, un'analisi microfisica, che andasse all'incontro sia delle mille e mille singolarità agenti, sia delle forme di repressione e blocco che la potenza della moltitudine trovava⁵¹.

È nota l'idea della metropoli "meticciata", intesa come frutto della distruzione della città occidentale, della organizzazione metropolitana disposta "su livelli continui ma storti, fedeli al Welfare ma ibridi". Certamente vale ancora per Koolhaas la funzionalità delle tecniche di lavorazione edilizia allo sviluppo architeturale (con l'indicazione precisa degli agenti della produzione), ma quello che più interessa è una comprensione della metropoli come "aleatorietà comune", come "mondo comune". A ragione Negri osserva come Koolhaas, lavorando sulla genealogia della metropoli, manifesti una capacità di riconoscimento - operazione decisiva nel postmoderno dispiegato - della dimensione globale, del "comune", "come più produttiva e più generosa dal punto di vista delle figure economiche e degli stili di vita". A questa sensibilità si può appunto affiancare una critica che indichi l'apertura di nuovi spazi di visione, introducendo "elementi differenziali e antagonisti nel sapere della città", facendo di questi "il motore della costruzione metropolitana", componendo "nuovi quadri del vivere e del lottare - comuni". Il comune va quindi riconosciuto nel momento in cui si delinea come un accumulo straordinario "di stili di vita, di mezzi collettivi di comunicazione e riproduzione della vita e, soprattutto, dall'eccedenza dell'espressione comune della vita negli spazi metropolitani", che si mostra nella molteplicità di valori immateriali, relazionali-affettivi, linguistici.

L'ibrido metropolitano è tale perché la sua figura spaziale e temporale scaturisce dal diagramma, catastrofico per gli schemi d'ordine e per le prefigurazioni di controllo, dei conflitti, delle lotte. Importante è anche il richiamo, in questa prospettiva, alla lettura della metropoli (in particolare dei grattacieli), operata da S. Sassen, come espressione di un consolidamento della gerarchia globale "in un complesso di forme ed esercizio del comando", a cui corrisponde però un progressivo venire alla luce delle tradizioni della globalizzazione stessa:

Di fatto, che ci fossero grattacieli o no, comunque l'ordine globale ristabiliva un alto e un basso nella metropoli, che era quello di un rapporto di sfruttamento che si stendeva sull'orizzonte interno della società urbana. Sassen ci mostrava i luoghi e le relazioni dello sfruttamento e dissolveva la moltitudine ripartita all'esercizio disperso di attività materiali. D'altra parte c'è il comando. *Blade Runner* è diventato una finzione scientifica².

Non c'è dubbio che le trasformazioni del lavoro, a partire dagli anni Settanta, hanno radicalmente modificato la metropoli, all'interno della quale si concentra la ricomposizione capitalistica, fino a un punto che oggi troviamo restituito nelle analisi di M. Davis sulla "città di quarzo" e sulle "geografie della paura", con "l'erezione di muri a limitare zone intransitabili dai poveri", la definizione di spazi di reclusione per i "disperati della terra", la disciplina e il controllo dei soggetti a rischio, l'analisi e la pratica di "contenimento e di inseguimento delle eventuali interruzioni del ciclo":

le dimensioni spaziali, larghezza ed altezza, degli edifici e degli spazi pubblici, sono completamente subordinati alla logica del controllo. Questo laddove è possibile: laddove invece il capitale immobiliare determina rendite troppo alte da poter essere piegate a strumenti di controllo diretto, attraverso l'applicazione di processi urbanistici pesanti, il paesaggio metropolitano viene coperto da reti di controllo elettronico, e percorso, e scavato, da rappresentazioni di pericolo che televisioni o elicotteri disegnano³.

Tutto questo è tracciato sulla base di un processo incessante di ricomposizione capitalistica della metropoli, ma l'immagine metropolitana va rivista nel senso di individuare in essa, al di là degli schemi concettuali e delle interpretazioni della sociologia urbana, "spazi definiti e localizzazioni determinate" in cui i movimenti di soggettivazione non si piegano alle pratiche (agli strumenti) di messa in ordine, di controllo capitalistico. In quest'ottica, la metropoli si presenta come una risorsa di libertà anche

quando si presenta come caos, come catastrofe, come diagramma: il comune, la Figura di potenza che ne esce, non può che essere trasfigurato, deformato fisicamente e socialmente, aprendo così uno spazio visivo che si pone come quello di un'altra possibilità di vita all'interno della struttura produttiva metropolitana. È così che si può riprendere un'altra formulazione "delirante", tratta da *La società dello spettacolo* di G. Debord, che sostiene come oggi sia necessaria una critica della geografia umana (una critica delle configurazioni ordinate e controllate proprie della ricostruzione capitalistica della metropoli),

attraverso la quale gli individui e le comunità devono costruire le località e gli avvenimenti corrispondenti all'appropriazione, non più soltanto del loro lavoro, ma della loro storia totale. In questo spazio mobile del gioco, e delle variazioni liberamente scelte delle regole del gioco, l'autonomia del luogo può ritrovarsi, senza reintrodurre un attaccamento esclusivo al suolo, e restituire così la realtà del viaggio, e della vita compresa come un viaggio che ha in se stesso tutto il suo senso⁴.

Ricostruire in modo alternativo la metropoli significa appunto andare senza indugio in direzione delle "zone di offuscamento" del controllo, laddove il diagramma - per tornare al Bacon di Deleuze - si "coagula" nell'apertura ad un mondo comune, intimamente "mostruoso".

Note

- 1 G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, revisione di G. Antonello e A.M. Morazzoni, Cortina, Milano 1997, p. 43.
- 2 *Ibidem*.
- 3 *Ivi*, pp. 352-353. Rispetto alla "linea del mostro", rinvio ai contributi di C. T. Wolfe, M. Hagner, A. Suratteau-Iberraken e P. Ancet contenuti in U. FADINI, A. NEGRI, C.T. WOLFE (a cura di), *Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio, alla politica*. Manifestolibri, Roma 2001. Particolare attenzione al mondo delle forme, delle loro deformazioni appunto "mostruose", è dimostrata da M. Mazzocut-Mis nei suoi importanti studi sul *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nel*

l'arte, Guerini & Associati, Milano 1992 e sulle *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jung*: *Baltrusaitis*, Mimesis, Milano 1999.

4 H. BROCH, *La disgregazione dei valori*, in *Id., Azione e conoscenza*, trad. it. di S. Vertone, Lerici, Milano 1966, pp. 45-46.

5 *Ivi*, p. 47.

6 H. ARENDT, *Hermann Broch: poeta-scrittore contro la sua volontà*, in *Id., Il futuro alle spalle*, trad. it. a cura di L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 181-182 (questo saggio costituisce la prefazione a H. BROCH, *Poesia e conoscenza*, trad. it. di S. Vertone, Lerici, Milano 1966, pp. 9-49).

7 H. BROCH, *Studio sull'isterismo di massa*, in *Id., Azione e conoscenza*, cit., p. 298. Nel discorso per il cinquantesimo compleanno dell'amico Broch, E. Canetti così ne riassume la passione più forte: "La morte è la prima e più antica realtà, anzi saremmo tentati di dire: è l'unica realtà. È di una mostruosa vecchiezza e nuova ogni momento. [...] Fintanto che esiste la morte, ogni luce è un fuoco fatuo, poiché porta ad essa. Fintanto che esiste la morte, il bello non è bello, il buono non è buono. [...] La passione assolutamente concreta da cui Broch è posseduto deve offrirgli il materiale che egli riesce poi a condensare in un'immagine vincolante e universale del suo tempo. Ma questa stessa passione assolutamente concreta non può far altro, in ogni sua oscillazione, che mettere a nudo la morte nella maniera più ovvia e univoca. Ed è in questo modo che essa alimenta l'opposizione che ininterrottamente e inesorabilmente egli manifesta nei confronti di un'epoca che vezzeggia la morte" (E. CANETTI, *La coscienza delle parole*, trad. it. di R. Colorni e F. Jesi, Adelphi, Milano 1984, pp. 27-28).

8) T. LESSING, *Haarmann. Storia di un lupo mannaro*, trad. it. di R. Sacchi, Adelphi, Milano 1996, p. 190. Sia consentito il rinvio alle mie introduzioni ai seguenti testi di Lessing: *La civiltà maledetta*, trad. it. a cura di U. Fadini e V.E. Russo, Pironti, Napoli 1984 e *L'odio di sé ebraico*, trad. it. a cura di U. Fadini, Mimesis, Milano 1995. Sulle tensioni e dinamiche culturali del mondo culturale dell'ebraismo mitteleuropeo, tra la fine dell'Ottocento e gli anni venti del secolo trascorso, è estremamente utile lo studio di C. SONINO, *Esilio, diaspora, terra promessa. Ebrei tedeschi verso Eiv*, B. Mondadori, Milano 1998.

9 *Ivi*, p. 191.

10 *Ivi*, pp. 24-25.

11 G. BENN, *Intorno alla natura della poesia*, in *Id., Saggi*, trad. it. a cura di L. Zagari, con una introduzione di H.E. Holthusen, Garzanti, Milano 1963, p. 35 (si veda anche la traduzione di questo testo del 1930 in G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano 1992, pp. 27-44). Su Benn rimane fondamentale F. MASINI, *Gotfried Benn e il mito del nichilismo*, Marsilio, Padova 1968.

12 G. BENN, *Oltre il nichilismo*, in *Id., Saggi*, cit., pp. 84-86.

13 Cfr. P. KLOSSOWSKI, *Il mostro*, in G. BATAILLE, *La congiura sacra*,

trad. it. di F. Di Stefano e R. Barbetta, con un saggio introduttivo di R. Esposito e con un dossier a cura di M. Galletti, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 8-11. Su Klossowski segnalò i seguenti studi: F. GARRITANO, *Questioni di legge. Valore ed etica in Pierre Klossowski*, Jaca Book, Milano 1996; A. MARRONI, *Pierre Klossowski*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999; G. BRIVIO, *La caduta di Narciso. Sade e Nietzsche nello specchio di Pierre Klossowski*, Pendragon, Bologna 2000; P. BURZO, *Ferite del Logos. Pierre Klossowski e la filosofia della religione*, Edizioni L'Arciere, Dronero (Cn) 2001; M. TESCIONE, *Morte di Dio e dissoluzione dell'io in Pierre Klossowski*, Mimesis, Milano 2002.

14 *Ivi*, p. 8.

15 *Ivi*, p. 9.

16 *Ivi*, p. 10.

17 G. DELEUZE, *Istinti e istituzioni*, trad. it. a cura di U. Fadini e K. Rosi, Mimesis, Milano 2002, pp. 30-32.

18 D.J. HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. a cura di L. Borghi, introduzione di R. Braidotti, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 43-44. Approfitto di questa nota per rinviare ad altri due significativi testi, nella prospettiva che qui interessa, di Braidotti: *Maadri, mostri e macchine*, trad. it. a cura di A.M. Crispino, Manifestolibri, Roma 1996 e *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, trad. it. a cura di M. Nadotti, Feltrinelli, Milano 2003. Ricordo anche lo studio di R. MARCHESINI, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati-Boringhieri, Torino 2002. Importante, in una prospettiva di ricerca che si confronta con la problematica attuale dell'arte (le tendenze artistiche: "posthuman", realismo psicotico, arte estrema e i movimenti culturali: post-moderno, cyberpunk e pensiero della differenza), sono i seguenti studi di M. Perriola: *Del sentire*, Einaudi, Torino, 1991; *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994 e *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.

19 M. GUARESCHI, *Singularità*, in A. ZANINI, U. FADINI (a cura di), *Lessico postfordista. Dizionario di idee della mutazione*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 274.

20 Il rinvio d'obbligo è a E. CANETTI, *Massa e potere*, trad. it. a cura di F. Jesi, Rizzoli, Milano 1972 (questa traduzione è disponibile anche presso Adelphi Edizioni, Milano). Sul motivo canettiano in questione, sia consentito il rinvio ai miei *Deleuze plurale. Per un pensiero nomade*, cit., soprattutto le pp. 147-167 e *Principio metamorfosi. Verso un'antropologia dell'artificiale*, cit. Si veda anche il n. 129 (2002), curato da A. Borsari, di "Nuova corrente" dedicato all'opera complessiva di Canetti. È da ricordare come Canetti non sviluppi affatto una critica "reattiva" all'esperienza della massa, sottolineando come essa sia costitutivamente non identificabile con ciò che "diviene" per volere del potere: l'esperienza della massa, sovradeterminata dal potere, deprime la potenza di metamorfosi ed esalta invece le false individualizzazioni,

quelle a cui sono impedito le amplificazioni senza stabilizzazione, per dirla nei termini di Simondon. L'individualità deprivata a livello emozionale, incapace di azione autonoma, di moltiplicazione della vita, è quella che risulta caricata dai comandi di un potere che le impedisce di riconoscere la dimensione di massa da cui deriva. Simondon esprime in maniera efficace questo rapporto tra l'emozione e il movimento, che il potere pretende di dominare: "Se l'emozione pone alla psicologia problemi così difficili da risolvere, è perché non la si può spiegare in funzione dell'essere che si reputa del tutto individuato [...]; l'emozione è il preindividuale divenuto manifesto nel soggetto, interpretabile come interiorità o esteriorità; l'emozione [...] è lo scambio all'interno del soggetto, tra la carica di natura e le strutture stabili dell'essere individuato [...]. Mette in questione l'essere in quanto individuale, perché può suscitare una individuazione del collettivo che comprenderà e vincolerà l'essere individuato" (G. SIMONDON, *L'individuazione psichica e collettiva*, trad. it. e postfazione di P. Vimo, prefazione di M. Combes, DeriveApprodi, Roma 2001, p. 169). Su Simondon cfr. M. COMBES, *Stato nascente: fra oggetti tecnici e collettivo. Il contributo di Simondon*, trad. it. di S. Talluri, in FADINI, NEGRI, WOLFE (a cura di), *Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio, alla politica*, cit., pp. 133-139. Di Combes cfr. anche Simondon. *Individu et collectif*, Puf, Paris 1999.

21 F. GIOVANNINI, *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborgs*, Castelvecchi, Roma 1999. Di Giovanni cfr. anche *Neurocultura. Estetica e cultura della morte nell'immaginario di massa*, Castelvecchi, Roma 1998. Sui labirinti del fantastico e dell'artificiale è indispensabile V. TAGLIASCO, *Diario degli esseri umani fantastici e artificiali*, Mondadori, Milano 1999.

22 *Ivi*, p. 8.

23 *Ivi*, p. 13. Il rinvio di Giovanni è a U. ECO, *Il nostro mostro quotidiano*, in Id., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1987, p. 384.

24 *Ibidem*.

25 Cfr. D. BERTUSI, *Triziano Scavi*, Cadmo, Fiesole 2000, pp. 60-64.

26 F. GIOVANNINI, *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborgs*, cit., p. 17.

27 *Ivi*, p. 21.

28 M. FOUCAULT, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, a cura e trad. it. di V. Marchetti e A. Salomoni, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 287-288.

29 *Ivi*, p. 94.

30 A. CARONIA, *L'impotenza del mostro e la potenza del cyborg*, in FADINI, NEGRI, WOLFE (a cura di), *Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio, alla politica*, cit., p. 213. Di Caronia cfr. anche *Il cyborg. Saggio sul l'uomo artificiale*, Shake, Milano 2001 e *Archeologie del virtuale. Teorie, scritture, schermi*, Ombre corte, Verona 2001. Caronia ha anche il

merito di tener ben presenti le considerazioni di D.J. Haraway sul cyborg come "figurale" della soggettività contemporanea, "una sorta di sé postmoderno collettivo e personale, disassemblato e ri-assemblato", che può parlare anche "di confini trasgrediti, di potenti fusioni e di rischiose possibilità" (D.J. HARAWAY, *Manifesto cyborg*, cit., p. 59 e p. 46). Nel loro *Impero*, A. Negri e M. Hardt hanno richiamato il "mito del cyborg" nei seguenti termini: "La favola cyborg di Donna Haraway che si muove tra gli ambigui confini dell'umano, dell'animale e della macchina, ci trasporta oggi, molto più efficacemente del deostruzionismo, verso nuovi piani del possibile — e tuttavia bisogna ricordare che è solo una favola. La forza che può trasportare (e con sempre maggiore intensità) oltre queste pratiche teoriche, verso l'attuazione di potenziali metamorfosi, resta l'esperienza comune delle nuove pratiche produttive e la concentrazione del lavoro sul corpo — plastico e fluido — delle nuove tecnologie meccaniche, biologiche e comunicative" (M. HARDT, A. NEGRI, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, trad. it. di A. Pandolfi, Rizzoli, Milano 2002, pp. 207-208).

31 A. NEGRI, *La linea del mostro*, in FADINI, NEGRI, WOLFE (a cura di), *Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio, alla politica*, cit., p. 8. Scrive ancora Negri: "Il mostro rompe i ponti con la teologia. Montaigne diceva che Dio non prova alcun interesse per il mostro. Anche Montaigne, malgrado fosse un grande innovatore rispetto alla teologia classica, aveva paura di affrontare l'idea del mostro. Paura di conoscere che cosa? Che la metafisica e l'ontologia non sono fondate su misurazioni o prototipi, ma sulla libertà, su *kairós*, sul corpo e la sua facoltà di inventare e inventarsi. Il mondo è fatto così per questo. E *causa sui*, è potenza. [...] ritorniamo alla metafisica: da quando è libero di pensare, l'uomo non ha forse sognato di essere Dio? È curioso che anche i pensatori più conservatori come Platone, san Tommaso o Hegel abbiano ceduto a questa tentazione. La si ritrova ovunque, dato che è la fonte del desiderio di pensare. Oggi ci siamo arrivati... siamo arrivati davanti a questa realtà formidabile, che per lungo tempo è stata confinata nell'antropologia letteraria, ma che oggi è finalmente possibile: la metamorfosi. Certo, la materia e il mostro possono essere dominati da *kairós*. Ma dire che la materia può essere riconosciuta come *kairós* è anche riconoscere il mostro come la possibilità della metamorfosi. E tuttavia, come sempre, ci troviamo di fronte a una temibile ambiguità: chi deciderà in merito?" (A. NEGRI, *Il ritorno. Quasi un'autobiografia, conversazione con A. Dufourmantelle*, trad. it. a cura di A. Pandolfi, Rizzoli, Milano 2003, pp. 141-143).

32 A. NEGRI, *Il mostro politico. Nada vita e potenza*, in FADINI, NEGRI, WOLFE (a cura di), *Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio, alla politica*, cit., pp. 192-193. Il rinvio è al quadro generale, delineato da Foucault, all'interno del quale si inseriscono le ricerche sulla storia della sessualità: il filosofo francese ha infatti individuato, agli inizi del

la modernità, un passaggio fondamentale da un potere del "diritto di morte" a un potere che interviene in maniera "positiva" sulla vita. "Si potrebbe dire che al vecchio diritto di far morire o di lasciar vivere si è sostituito un potere di far vivere o di respingere nella morte" (M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, trad. it. di P. Pasquino e G. Proccacci, Feltrinelli, Milano 1978, p. 122).

33 *Ivi*, p. 200.

34 M. BASSETTA, *Verso un'economia politica del vivente*, in FADINI, NEGRI, WOLFE (a cura di), *Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio, alla politica*, cit., pp. 159-160.

35 *Ivi*, p. 161.

36 B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, trad. it. di G. Lagomarsino, prefazione di G. Giorello, Eleuthera, Milano 1995, pp. 22-23. Di Latour cfr. anche l'importante *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze*, trad. it. di M. Gregorio, Cortina, Milano 2000.

37 *Ivi*, p. 16.

38 P. FUCHY, *L'innovazione tecnologica. Le teorie dell'innovazione di fronte alla rivoluzione digitale*, trad. it. a cura di M. Guareschi, Feltrinelli, Milano 1996, p. 96.

39 P. LÉVY, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, trad. it. di M. Colò e D. Feroldi, Feltrinelli, Milano 1996, p. 63.

40 G. CANOVA, *L'altiero e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, pp. 138-139. Sulla cybercultura come fenomeno tecnologico che rinvia a specifici movimenti sociali e culturali cfr. P. LEVY, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, trad. it. di D. Feroldi/Shake, Feltrinelli, Milano 2000. In una prospettiva più propriamente critica cfr. i seguenti studi di C. Formenti: *Incantati dalla rete. Immaginarî, utopie e conflitti nell'epoca di Internet*, Cortina, Milano 2000 e *Mercanti di futuro. Utopia e crisi della Net Economy*, Einaudi, Torino 2002. Cfr. anche il brillante saggio di L. SCARLINO, *La musa inquietante. Il computer e l'immaginario contemporaneo*, Cortina, Milano 2001.

41 M. PEZZELLA, *Il corpo assente*, in E. LIVRAGHI (a cura di), *La carne e il metallo. Visioni, storie, pensiero del cybermondo*, Il Castoro, Milano 1999, p. 50. Di Pezzella cfr. *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna 1996 e *Narcisismo e società dello spettacolo*, Manifestolibri, Roma 1996.

42 Il rinvio è a U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 50. Di Galimberti cfr. anche *Pacche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999. Segnalo qui l'acuta combinazione del lessico antropologico con altri lessici (giuridico, politico ecc.) contenuta in R. ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002. Più in generale, si veda anche il saggio di P. BARCELLONA, *La strategia dell'anima*, Città Aperta, Troina (En) 2003.

43 G. CANOVA, *L'altiero e il pipistrello*, cit., pp. 140-141.

44 *Ivi*, p. 141.

45 *Ivi*, p. 144. Nel suo saggio sull'opera cinematografica di Cronenberg, regista sicuramente prossimo alla sensibilità baconiana, Canova si esprime nei seguenti termini: "Può sembrare paradossale in un cinema noto anche per lo scrupolo e per l'attenzione con cui riflette e lavora sulle tecnologie e sui fertici della società dell'immateriale (dal video al computer alla realtà virtuale), ma la grandezza del regista canadese sta proprio nell'aver ritrasformato il nuovo verbo tecnologico in carne, cioè nell'aver - appunto - *corporeizzato la tecnologia* [...] La pan-corporeizzazione [...] sta nel fatto che Cronenberg riesce a trattare (e a farci vedere) qualsiasi cosa, dal più banale degli oggetti alla più comune camera da letto, come se fossero organismi viventi. Ciò come corpi organici segnati dagli stessi processi metabolici, idraulici, patologici e soprattutto dinamici del corpo umano. In ciò sta la sua grandezza e, insieme, la sua irriducibile *diversità*: mentre la maggior parte degli altri cineasti tratta la materia come un *dato* (come un essere) che ogni 'autore' si limita di volta in volta a *mostrare* [...], Cronenberg sa che ogni immagine della materia - proprio in quanto corpo - è per sua natura instabile e mutante, metamorfica ed effimera. *Pania rei*, insomma: tutto scorre, nel cinema più che nella vita. Cronenberg lo sa. Lo sente e lo sa. Per questo non decora e non mostra, non contempla e non illustra: piuttosto entra dentro l'immagine, la penetra e poi - forse sognando di raggiungerne la 'bellezza interiore' - ne insegue il movimento, il flusso, la mutazione. Si misura con la fatica (e il dolore) impliciti nel far vedere un'immagine che invecchia, si corrompe, decade. Come i corpi e i personaggi delle sue storie. Meglio: *come le storie stesse*, così straziantemente segnate dal senso organico della vita che scorre e si infetta, si sfoma e si decompone, invecchia e muore" (G. CANOVA, *David Cronenberg. Il Castoro*, Milano 1993, pp. 12-13).

46 Sia consentito ancora il rinvio ai miei *Principio metamorfosi. Verso un'antropologia dell'artificiale*, cit., e *Sviluppo tecnologico e identità personale*, cit., p. 146.

47 G. CANOVA, *L'altiero e il pipistrello*, cit., p. 146.

48 *Ivi*, p. 148.

49 G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 106.

50 *Ivi*, pp. 168-169.

51 A. NEGRI, *La moltitudine e la metropoli*, in "Posse" ("Mappe politiche della moltitudine"), Manifestolibri, Roma 2002, p. 310. Cfr. anche D. HARVEY, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, trad. it. di G. Ballarino, Il Saggiatore, Milano 1998. Sulla ricerca di R. Koolhaas cfr. L. PUGLISI PRESTINENZA, *Rem Koolhaas. trasparenze metropolitane*, Testo & Immagine, Torino 1997 e, più in generale, P. MELLO, *Metamorfosi dello spazio. Annotazioni sul divenire metropolitano*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

52 *Ivi*, pp. 312-313.

53 *Ivi*, p. 315. Sui motivi della "tolleranza zero" e del "controllo sociale"

cf. di A. DE GIORGI, *Zero tolleranza. Strategie e pratiche della società di controllo*, DeriveApprodi, Roma 2000 e *Il governo dell'eccedenza. Postfordismo e controllo della moltitudine* (con una prefazione di D. Melossi), Ombre corte, Verona 2002. Ricordo anche lo studio di D. LYON, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, trad. it. a cura di A. Zanini, prefazione di S. Rodotà, Feltrinelli, Milano 2002.

54 G. DEBORD, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, trad. it. di F. Vasari e P. Salvatori, con una nota di G. Agamben, SugarCo, Milano 1990, p. 203.

CARTOGRAFIE

- GILLES DELEUZE, *Duentre molteplici. Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*, Introduzione e cura di Ubaldo Fadini (nuova edizione accresciuta)
 MAURIZIO LAZZARATO, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*
 FÉLIX GUATTARI, *Piano sul pianeta. Capitale mondiale integrato e globalizzazione*, Introduzione di Franco Berardi (Bifo)
 FRANCO BERARDI (BIFO), *Dell'innocenza. 1977. l'anno della premonizione*
 HANNAH ARENDT, *Lavoro, opera, azione. Le forme della vita attiva*, Introduzione e cura di Guido D. Neri
 FRANÇOIS ZOURABICHVILI, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*
 GILLES DELEUZE, CLAIRE PARNET, *Conversazioni*
 PAUL VEYNE, *Michel Foucault. La storia, il nichilismo e la morale*, a cura di Massimiliano Guareschi
 MARIO PERNIOLA, *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*
 ADELINO ZANINI, *Macchine di pensiero. Schumpeter, Keynes, Marx*, Introduzione di Giorgio Lunghini
 JACQUES DERRIDA, *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*
 PHILIPPE ZARIFIAN, *L'emergere di un Popolo Mondo. Appartenenza, singolarità e divenire collettivo*
 ALESSANDRO DAL LAGO, *La produzione della devianza. Teoria sociale e meccanismi di controllo*
 MICHEL FOUCAULT, *Raymond Rousset*, Introduzione e cura di Massimiliano Guareschi
 SANDRO MEZZADRA, *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*
 ANDREA FUMAGALLI, CHRISTIAN MARAZZI, ADELINO ZANINI, *La moneta nell'Impero*, prefazione di Toni Negri
 ALESSANDRO DE GIORGI, *Il governo dell'eccedenza. Postfordismo e controllo della moltitudine*, prefazione di Dario Melossi
 LOÏC WACQUANT, *Simbiosi morale. Neoliberalismo e politica penale*
 PAOLO VRNO, *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*
 RANAJIT GUHA, GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Introduzione di Edward W. Said, a cura di S. Mezzadra
 BRUNO ACCARINO (a cura di), *La bilancia e la crisi. Il linguaggio filosofico dell'equilibrio*
 ALESSANDRO DAL LAGO, *Polizia globale. Guerra e conflitti dopo l'11 settembre*
 ERVING GOFFMAN, *Stigma. L'identità negata*

CULTURE

- PIERANGELO DI VITTORIO, *Foucault e Basaglia. L'incontro tra genealogie e movimenti di base*, Prefazione di Pier Aldo Rovatti
 PIERRE LEVY, *Le tecnologie dell'intelligenza. Il futuro del pensiero nell'era dell'informatica*
 LORENZO CHIESA, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*
 ARNOLD GEHLEN, *Morale e ipermorale. Un'etica pluralistica*, Introduzione e cura di Ubaldo Fadini

- ANTONIO CARONIA, *Archeologie del virtuale. Teorie, scritture, schermi*
 A. DAL LAGO, A. MOLINARI (a cura di), *Giovani senza tempo. Il mito della giovinezza nella società globale*
 CIRCOLO PINK (a cura di), *Le ragioni di un silenzio. La persecuzione degli omosessuali durante il nazismo e il fascismo*
 YANN MOULIER-BOUTANG (a cura di), *L'età del capitalismo cognitivo. Innovazione, proprietà e cooperazione delle moltitudini*
 PIERRE CLASTRES, *La società contro lo Stato. Ricerche di antropologia politica*
 ANTONIO SCURATI, *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*
 SANDRINE LEMAIRE, PASCAL BLANCHARD, NICOLAS BANCEL, GILLES BOËTSCH, ERIC DEROO (a cura di), *Zoo umani. Dalla Venere ottenitotta al reality show*
 FEDERICO RAHOLA, *Zone definitivamente temporanee. I luoghi dell'umanità in eccesso*
 FERRUCCIO GAMBINO, *Migranti nella tempesta. Avvisamenti per l'inizio del nuovo millennio*
 CARLO SALETTI (a cura di), *Testimoni della catastrofe. Deposizioni di prigionieri del Sonderkommando ebraico di Auschwitz-Birkenau (1945)*

AMERICANE

- ROBERTO CAGLIERO, FRANCESCO RONZON (a cura di), *Spettri di Haiti. Dal colonialismo francese all'imperialismo americano*
 GIORGIO MARIANI, *La penna e il tamburo. Gli Indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti*
 C.L.R. JAMES, *Marinai, rinnegati e reietti. La storia di Herman Melville e del mondo in cui viviamo*

TRACCE

- OLIVIER RAZAC, *Storia politica del filo spinato. La prateria, la trincea, il campo di concentramento*
 JEAN-BAPTISTE BOTUL, *La vita sessuale di Immanuel Kant*, a cura di Frédéric Pages, Postfazione di Luca Toni
 NANCY SCHEPER-HUGHES, *Il traffico di organi nel mercato globale*
 JEAN-LUC NANCY, *La città lontana* (con una conversazione con l'autore), a cura di Pierangelo Di Vittorio

FUORI COLLANA

- BURHAN HASANI, LORENZO MONASTA, *Vite costrette. Un viaggio fotografico nel campo Rom del Poderaccio*
 GUIDO DAVIDE NERI, *Il sensibile, la storia, l'arte. Scritti 1957-2001*

Finito di stampare nel mese di gennaio 2004
per conto di **ambre carte**
da Lito Zetare s.n.c. - Zevio (Verona)