

E gli  
occhi  
hanno  
visto la  
vista

l'immagine

tra

G.Deleuze

e C.Bene

VIVIANA  
VACCA



Edizioni Psychodream





© 2012 by Edizioni Psychodream  
Via di Varlungo, 8 – 50136 Firenze  
Edizionipsychodream@gmail.com

In copertina: F. L. Panizzo – *Percezione optica*

Viviana Vacca

**E GLI OCCHI HANNO  
VISTO LA VISTA**

L'immagine tra Gilles Deleuze e Carmelo Bene



**Psychodream**



“Un mot le plus ordinaire, mis en place,  
prend tout à coup de l'éclat.  
C'est de cet éclat-là que doivent  
briller tes images.”

- Robert Bresson -



– Indice –

Premessa	
Introduzione	I
I – IL RISO E LA STREGA NEL VENTO	
1. <i>L'Immagine-movimento e L'Immagine-tempo: l'incontro tra l'arte e la filosofia</i>	1
II – IL TEMPO NEL CRISTALLO: BERGSONISMO CINEMATOGRAFICO E BERGSONISMO DELEUZIANO	
2. Il bergsonismo cinematografico: la lettura deleuziana di <i>“Materia e Memoria”</i>	21
2.1. Dal bergsonismo cinematografico al bergsonismo deleuziano: la teoria della memoria e il circuito <i>semi-virtuale</i> delle <i>immagini-ricordo</i>	41
2.2. Cristalli di tempo e immagini <i>non-derivate</i>	65
III – LA SOTTRAZIONE ARTISTICA SECONDO GILLES DELEUZE E CARMELO BENE	

3. Sovrapposizioni: la genesi del concetto di sottrazione	81
3.1. Maggiore e minore: la sottrazione della storia	93
3.2. Riccardo III di Carmelo Bene: la macchina da guerra e il femminile	101
3.3. La genesi della macchina attoriale: l'utilizzo della voce	113

#### IV - SOPPRIMERE L'IMMAGINE O NEUTRALIZZARLA

4. Il cinema come immagine acustica: la sottrazione dell'immagine	129
4.1. Dal cinema e la televisione alla stagione concertistica: il <i>Manfred</i>	157

Appendice	Lo spazio tra cinema e pittura: ottico, tattile e aptico	183
-----------	---	-----

*Bibliografia*

# Premessa

*a cura di* Giuseppe Tommasone



Questo libro, ricco e preciso, mette in rilievo due delle nature più audaci, inquiete e contraddittorie del secolo scorso: Gilles Deleuze e Carmelo Bene.

Il primo, uno dei maggiori intelletti della razza umana, testimone attento e assiduo del suo tempo, un filosofo raro, la cui potenza speculativa si apre alle forme più diverse e remote del pensiero e dell'azione umana, la cui indagine, impeccabile, abbraccia le dispute filosofiche, la letteratura, si estende alla psicanalisi e non trascura il cinema, l'arte, lo sport. Un Maestro vorace che porta un contributo mirabile al Novecento, con una serie di scritti magistrali. Un uomo singolare e multiforme, la cui vita non è meno straordinaria delle sue osservazioni, il cui destino è grandioso e nel tempo stesso triste.

Il secondo, Carmelo Bene, genio teatrale per eccellenza, dal temperamento convulso, mutevole, selvaggio, dalla sensibilità irritata. Istrione che trasforma in principio l'eccesso, il disordine; creatore che si trascina nelle contraddizioni più folli. Innovatore proteiforme che avverte il bisogno istintivo di oltrepassare i confini della realtà presente, che aspira a uscire fuori dal tempo. Artista incomparabile che si slancia con furore contro le dottrine dell'arte contemporanea e il cui odio crescente, lo sdegno per la pura rappresentazione estetica scoppia in una fiera invettiva: «Io devo rovinare il teatro, non solo quello italiano. Tutto. E, per fare questo, devo rovinare me stesso».

L'autrice, lontana dalle affettazioni accademiche e dalla vacuità retorica, dedica un lungo studio ai due artefi-

ci. Raccoglie, sulle loro opere, una grande quantità di notizie e le ordina con un metodo sicuro. Penetra acutamente nelle loro pieghe ricche e possenti, le sviscera nella loro interezza, ne rischiarà il fondo più intimo e segreto. Getta uno sprazzo di luce sui loro rapporti, le loro analogie, le loro concordanze.

Armonizza con una logica severa e tenace le loro varietà. Rappresenta con parole esatte la loro particolare visione dell'arte. Scorge le misteriose compenetrazioni della forza creatrice con i flussi delle idee. Tratteggia, senza mai spezzarla, una linea ideale tra le facoltà del filosofo e quelle dell'artista; dimostra con vigore come le loro attitudini intellettuali non sono inconciliabili e opposte.

GIUSEPPE TOMMASONE

Con *L'Immagine-movimento* e *L'Immagine-tempo*<sup>1</sup>, Gilles Deleuze non ha semplicemente fornito una personale riflessione sull'arte cinematografica, ma ha soprattutto cercato di dimostrare come attraverso la concreta interazione con una pratica artistica la stessa filosofia possa acquisire nuove potenzialità concettuali.<sup>2</sup>

In realtà, l'originalità che si può riscontrare nei due testi in questione è messa maggiormente in luce se si considera come i numerosi aspetti sottolineati dal filosofo francese a proposito di alcune tendenze caratteristiche nel cinema riflettano le sue più generali concezioni sull'arte.

Prima de *L'Immagine-movimento* e de *L'Immagine-tempo*, infatti, Deleuze ha dedicato alla pittura il suo *Francis Bacon. Logica della sensazione*.<sup>3</sup> È fuor di dubbio

<sup>1</sup>G. Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Minit, Paris 1983, trad. it. *Cinema 1. L'Immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984 e *L'Image-temps. Cinéma 2*, Minit, Paris 1985, trad. it. *L'Immagine-tempo Cinema 2*, Ubulibri, Milano, 1989.

<sup>2</sup> “[...] non sono io a sperimentare con il cinema, ma è piuttosto il cinema che fa una specie di sperimentazione su di me, venendomi incontro; sovente si pensa ai filosofi come persone che devono sperimentare delle cose, prendere certi oggetti [...] ma no [...] piuttosto i filosofi percepiscono delle domande, degli appelli, delle violenze [...] la filosofia si può occupare di tutto perché non ha un oggetto particolare di ricerca [...] è piuttosto il cinema che si occupa di filosofia, ponendo le domande” J. Luc Nancy, *L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert Editeur, Bruxelles 2001, trad. it. *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, a c. di A. Cariolato, Donzelli, Roma 2004, pag. 103.

<sup>3</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981, trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995) alla letteratura i saggi apparsi postumi sotto il titolo di *Critica e clinica* e il testo degli anni '60 su *Marcel Proust e i segni*.<sup>4</sup> <sup>4</sup> ( G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minit, Paris 1993, trad. it. *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996 e *Marcel Proust et le signes*, P.U.F., Paris 1964, trad. it. *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1986.

che aver dedicato a un campo artistico nella sua interezza delle riflessioni può farci dedurre che il cinema mantenga, all'interno del percorso filosofico deleuziano, una posizione privilegiata.<sup>4</sup> In realtà, proprio in questi due testi è possibile evidenziare alcuni nuclei tematici in grado di farci comprendere, in primo luogo, lo specifico rapporto che lega la filosofia di Deleuze all'arte, secondo caratteristiche comuni che esulano dalle ripartizioni disciplinari. Secondo un'evoluzione che lega le opere teoriche degli anni '60, *Logica del senso e Differenza e ripetizione*,<sup>5</sup> a quelle scritte con Felix Guattari fino ad arrivare a *Che cos'è la filosofia?*<sup>6</sup>,

<sup>4</sup> Valga ricordare la nota all'edizione italiana di *Logica del senso*, dove Deleuze scrive: "L'*AntiOEdipe* non ha più altezza o profondità, né superficie. Lì tutto succede, si fa, le intensità, le molteplicità, gli eventi, su una specie di corpo sferico o di dipinto a rotolo: *Corpo senza organi*. In due vorremmo essere l'Humpty Dumpty della filosofia, o il suo Stanlio e Olio. Una filosofia-cinema." (G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano pag. 294.), nonché i numerosi interventi dedicati a questa forma artistica nei saggi contenuti in *Pourparler*. Tra questi la *Lettera a Serge Daney: ottimismo, pessimismo e viaggio*, riprende la periodizzazione che fa capo alla diade degli anni '80, distinguendo le tre specie di immagini che caratterizzano il cinema dalle origini alla modernità, le quali corrispondono a precisi mutamenti in atto nel pensiero filosofico. L'evoluzione dalla filosofia classica a quella moderna, inaugurata da Nietzsche, Bergson e Spinoza, si basa su un rifiuto delle costanti rappresentative e identitarie, nella stessa maniera in cui il rifiuto dei caratteri di organicità che caratterizzano il cinema classico diventa la cifra costitutiva delle immagini del cinema moderno, a loro volta contraddistinte dall'utilizzo di nuovi elementi tecnici quali il piano sequenza e la profondità di campo. Dopo la guerra, dunque, una seconda funzione dell'immagine si esprimeva in una domanda del tutto nuova: che cosa si deve vedere sull'immagine? [...] Ciò che cambiava, allora, era l'insieme dei rapporti dell'immagine cinematografica. Il montaggio poteva diventare secondario, non solo a vantaggio del celebre *piano sequenza*, ma a vantaggio di nuove forme di composizione e di associazione" G. Deleuze, *Lettera a Serge Daney: ottimismo, pessimismo e viaggio*, trad. it. in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, pag. 97.

<sup>5</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969, trad. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, e *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968, trad. it. *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997.

<sup>6</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit Paris 1991, trad.

“L’arte, dice Deleuze, *fa* immagine. Nella scrittura, nella musica, nella pittura, nel teatro, nel cinema. Questo *faire image* non ha nulla a che fare con fantasia o ricordi. Al contrario, l’immagine è la nuda immagine, l’immagine nella sua nudità [...] In quanto tale essa è *pensiero*. L’arte, insieme a scienza e filosofia, è una delle *trois grands formes de la pensée*.”<sup>7</sup> Sia l’arte che la filosofia e la scienza sono dunque accomunate dal medesimo intento, che nelle pagine del filosofo francese si costituisce come una forma particolare di creazione concettuale, le cui finalità possono essere assolte grazie all’incontro concreto con il non-filosofico, come ben testimoniano sia *L’Immagine-movimento* che *L’Immagine-tempo*. Ciò che a Deleuze interessa analizzare è sia nel cinema, nell’arte, ma soprattutto nella filosofia l’immagine del pensiero, in grado di contrastare il caos e i luoghi comuni.

“In un testo violentemente poetico, Lawrence descrive ciò che fa la poesia: gli uomini fabbricano un ombrello che li ripari, e sulla sua parte interna disegnano un firmamento e scrivono le loro convenzioni, le loro opinioni; ma il poeta, l’artista pratica un taglio nell’ombrello, lacera anche il firmamento, per far passare un po’ di caos libero e ventoso e inquadrare in una luce brusca una visione che appare attraverso la crepa, primula di Wordsworth o mela di Cézanne, sagoma di Macbeth o di Achab.

Allora sopraggiunge la folla degli imitatori che rammendano l’ombrello con una toppa che somiglia vagamente alla visione, e la folla dei glossatori che riempiono la crepa di opinioni: comunicazione.

it. *Che cos’è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

<sup>7</sup> Paolo Gambazzi, *Pensiero, pittura. A proposito del “Bacon” di Deleuze*, “Aut-aut”, 277-278, 1997, pag. 96.

Ci vorranno sempre nuovi artisti per fare altre crepe, operare le distruzioni necessarie, forse sempre più grandi, e restituire così ai loro predecessori l'incomunicabile novità che non si riusciva più a vedere. Ciò significa che l'artista non combatte tanto il caos (che egli in qualche modo auspica fervidamente) quanto i luoghi comuni dell'opinione".<sup>8</sup> La creatività che unisce il piano d'immanenza filosofico e quello dell'arte può essere maggiormente messa in risalto considerando che alla base delle riflessioni deleuziane dedicate al cinema vi è la complessa rilettura di *Materia e Memoria* di Bergson.

Da un lato, Deleuze rintraccia all'interno dell'opera del 1896 uno specifico *bergsonismo cinematografico*, in modo da ricollegare le ipotesi teoriche del filosofo francese a una lunga tradizione di ricerca degli studi cinematografici, che fa capo a Bazin e Pasolini.

Il cinema è la realtà: questo è l'assunto teorico su cui si fonda l'opera che Gilles Deleuze ha dedicato al cinema. Tesi chiaramente enunciata [...] quando Deleuze, attraverso la mediazione di Pasolini, sostiene che il cinema non imita la realtà, è la realtà stessa.<sup>9</sup>

Il filosofo francese, però, sulla scorta di Bergson radicalizza queste posizioni, arrivando a concepire l'intera realtà come un meccanismo cinematografico che procede secondo inquadrature e tagli razionali e irrazionali

Attraverso questa identità si può spiegare anche il tentativo che fa capo a *L'Immagine-movimento* e

<sup>8</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, op. cit. pag. 214.

<sup>9</sup> Roberto De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996, pag. 21. "Il cinema rappresenta la realtà attraverso la realtà". P. Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti 1972, pag. 233.

*L'Immagine-tempo*: la classificazione del reale, che tiene conto di articolazioni e differenze, utilizzando un apparato concettuale complesso e stratificato, non conduce a una trattazione di tipo storico, bensì alla macro-differenziazione in due tipi di immagini distinte, l'immagine-movimento e l'immagine-tempo. Tale distinzione ci permette forse di accentuare maggiormente il punto di passaggio dal bergsonismo cinematografico al bergsonismo deleuziano de *L'Immagine-tempo*: le forme di temporalità emergenti nel cinema moderno, contraddistinto dalla rottura degli schemi senso-motori e dalla subordinazione del tempo al movimento attraverso l'utilizzo del montaggio, caratterizzano le riflessioni deleuziane a proposito dell'arte o più in generale delle immagini artistiche. La coalescenza di attuale e virtuale che caratterizza i regimi cristallini delle nuove immagini cinematografiche si presenta come una delle caratteristiche precise delle pratiche artistiche che rompono con gli schemi rappresentativi e organici, in netta corrispondenza con le evoluzioni in campo filosofico.

La critica alla rappresentazione – nell'arte e nella filosofia –, rimane una costante nel percorso filosofico deleuziano ed esula dalle stesse riflessioni contenute ne *L'Immagine-tempo*.<sup>10</sup> Sotto questo punto di vista, il carattere di continua sperimentazione che contraddistingue la concreta pratica artistica di Carmelo Bene può risultare un interessante territorio d'incontro con la filosofia: ne è la prova il testo scritto in collaborazione con Deleuze, *Sovrapposizioni. Riccardo III di Carmelo Bene e Un manifesto di meno di*

<sup>10</sup> [...] Se la rappresentazione è in rapporto con un oggetto, tale rapporto deriva dalla forma della rappresentazione, [...] dal fatto che la rappresentazione è anzitutto organica in se stessa" G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, op. cit. pag. 193.

*Gilles Deleuze*<sup>11</sup> nel quale viene approfondito il processo di sottrazione delle costanti rappresentative nel teatro e nel pensiero messo in atto dall'artista leccese.

L'elemento di maggior interesse non risiede soltanto nel fatto che questo concetto nasce da un confronto intenso tra un filosofo e un artista – a diretta conferma dell'interferenza di piani auspicata da Deleuze in *Che cos'è la filosofia?* –, ma deriva anche da una sua possibile applicabilità anche alle sperimentazioni messe in atto da Bene nel cinema, parentesi approfondita poi nella fase concertistica, di cui rimane a testimonianza lo scritto deleuziano *A proposito del Manfred alla Scala*.<sup>12</sup>

In tal modo, le riflessioni conclusive de *L'Immagine-tempo* sullo statuto di un'immagine sonora in quanto sottrazione della visibilità come portato della prassi artistica di Bene possono essere applicabili anche in ambiti non schiettamente cinematografici.<sup>13</sup>

L'interesse deleuziano nei confronti dell'immagine artistica si risolve, come abbiamo avuto modo di notare, in un approfondimento delle tematiche a lui più care, riguardanti l'immagine del pensiero. Nel capitolo VIII de

<sup>11</sup> C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, trad. it. di J. Paul Manganaro, Feltrinelli, Milano 1975) precede di pochi anni la pubblicazione di *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1980, trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, 2 voll.

<sup>12</sup> G. Deleuze, *A proposito del Manfred alla Scala, 1 ottobre 1980*, in Carmelo Bene, *Otello e la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981.

<sup>13</sup> “[...] l'immagine cinematografica non appena assume la propria aberrazione di movimento, opera una sospensione di mondo, o colpisce il visibile con un disturbo che, lungi dal rendere il pensiero visibile [...] si rivolgono al contrario a ciò che non si lascia pensare nel pensiero così come a ciò che non si lascia vedere nella visione.” G. Deleuze, *L'Immagine-tempo. Cinema 2*, op. cit. pag. 188.

*L'Immagine-tempo*, che reca il titolo di *Il pensiero e il cinema*, Deleuze afferma a proposito delle concezioni artaudiane:

“Dall'immagine al pensiero vi è lo *choc* o la vibrazione [...] Eppure in Artaud c'è qualcosa di completamente diverso, una constatazione di impotenza [...] non può più pensare che una sola cosa, il fatto che noi ancora non pensiamo [...] Se è vero che il pensiero dipende da uno choc che lo fa nascere (il nervo, il midollo), non può più pensare che una sola cosa, il fatto che noi ancora non pensiamo [...] Da Heidegger a Artaud, Maurice Blanchot sa restituire a Artaud la questione fondamentale di ciò che fa pensare, di ciò che forza a pensare: ciò che forza a pensare è il *non potere del pensiero*.”<sup>14</sup>

Questo “impensato del pensiero” coincide con il Fuori, cioè si pone come un incontro con il non filosofico, nel rispetto delle specificità dell'arte e della filosofia stessa.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 186-188

<sup>15</sup> Come nota Gabriele Piana, “l'impensato è l'impos-sibile (questa nozione così centrale in numerosi importanti “pensatori” francesi: Bataille, Blanchot, Lacan, Lévinas, Derrida, Nancy [...]), è un non-potere che paradossalmente forza a pensare. L'impensato è il non dialettico (ciò che appunto dobbiamo ancora pensare, la differenza ancora liberata dal giogo dell'identico), è il Fuori del pensiero. Un Fuori che Deleuze, citando Blanchot, identifica col dentro del pensiero: «l'intimità come Fuori, l'esterno trasformatosi nell'intrusione che soffoca, nel capovolgimento dell'uno e dell'altro». Gabriele Piana, *Deleuze e la letteratura*, “Aut-Aut”, 276, 1996, pag. 169.