

Marco Settimini

Cinema di crisi - Cinema di «critica» Il cinema moderno secondo Deleuze

– appunti di ricerca –

Secondo Deleuze, la rottura tra il cinema della classicità e il cinema moderno è contraddistinta da un carattere particolare del secondo ossia la *voyance*, *voyance* che il filosofo, facendo riferimento alla celebre lettera di Rimbaud, descrive quale potenza percettiva propria di quelle immagini cinematografiche nelle quali, attraverso un indebolimento del lato attivo tipico dei personaggi del cinema d'azione appunto, si passa a dei personaggi presi piuttosto in uno stato di pura osservazione, con immagini in cui s'impone lo sguardo. Un corpo vedente, e veggente, più che agente, dunque, si dal primo dopoguerra, contraddistingue le immagini del cinema, specialmente di quello europeo, a partire dal neorealismo italiano, per arrivare a Bergman, Godard, Wenders, ecc. con i loro personaggi disgiunti, disorganici rispetto a un contesto disgregato, a livello storico quanto a quello sociale, e quindi incapaci, per diversi motivi, di realizzare delle azioni trasformatrici sulla realtà circostante.

E', questa, l'immagine-tempo di Deleuze, ossia l'immagine cinematografica più prossima a una forma pensante, che passa attraverso una problematizzazione del corpo, quanto della visione, che il cinema classico americano, con la sua immagine-movimento, aveva costantemente cercato d'evitare. E questa rottura estetica tra due fasi della storia del cinema è determinata da un lato da dei dati storici e sociali, con una crisi della percezione della realtà, del mondo tutto, ma anche dalle tecniche utilizzate nella realizzazione delle immagini cinematografiche.

L'organicità, imposta dalla composizione classica, salta, e violentemente, col venir meno il fondamento della soggettività e della verosimiglianza, come già *Quarto potere* di Welles aveva mostrato. La relazione tra i corpi, tra i corpi e gli spazi, tra gli spazi e il tempo, tra le sensazioni e i movimenti, salta, o si fa meno lineare, in modo tale che rapporto stesso tra lo sguardo e il suo oggetto, ciò che l'immagine mostra non può più rendere una totalità organica e una soggettività che siano il *Centro* che tiene insieme il tutto del film e del mondo che il film compone, il suo *Ordine*, fosse pure artificialmente come nel cinema classico, per tramite di un *Codice*.

Le strutture visive si fanno barocche, come appunto in film come *Quarto potere* di Welles, o in *Rapporto confidenziale*, o frammentarie, come in Ozu e in Bresson, oppure ancora la visione si fa divagazione, apertura delle immagini e dei nessi che esse descrivono, come nel cinema di Rossellini, di De Sica, di Antonioni, di Godard, con l'accesso a un nuovo, diverso stato di percezione, e con un nuovo corpo, una nuova maniera nella messa in scena e nella messa in forma del corpo sullo schermo.

Se il cinema classico, americano ma non soltanto, si componeva secondo quella che André Bazin ha definito come «drammatica», e cioè l'intenzione narrativa, figurativa, nonché psicologica, con una sorta d'oggettività percettiva, volta a determinare l'«attenzione spontanea dello spettatore», e una sua identificazione grazie a un «accomodamento mentale» dato dal montaggio delle immagini, autori come Wel-

les (*Quarto potere*, *L'orgoglio degli Amberson*, *Rapporto confidenziale*) e soprattutto Antonioni (*Cronaca di un amore*, *Il grido*, *L'avventura*) e Rossellini (*Germania anno zero*, *Viaggio in Italia*, *Stromboli, terra di Dio*) rompono questo schema, questa formula, con una complicazione del rapporto tra spazio, corpo, movimento, tempo e senso, in particolare con una profondità delle immagini che «reintroduce l'ambiguità nella struttura», con una valorizzazione di ogni evento visivo *sul piano del realismo*, un altro realismo rispetto a quello hollywoodiano, e la richiama, nei confronti dello spettatore, di una più intensa attività, *sul piano del pensiero*.¹

Questo determina per esempio nuovi rapporti visivi tra il corpo presente in un piano cinematografico e l'immagine, il piano, stesso. Cosa esso sia. Dove esso si trovi. Dove si trovi un metro che misuri il piano e le cose in esso presenti. Un problema perfettamente esemplificato dalle immagini della galassia in *Due o tre cose che so di lei* di Godard e in *2001: odissea nello spazio* di Stanley Kubrick.

Se lo spazio, così come il tempo e il movimento, per come lo mostrava un piano nel cinema classico, era, come lo chiama Deleuze, «odologico», e cioè caratterizzato da una precisa distribuzione di riferimenti, situazioni, finalità e opposizioni in cui il corpo era preso, prospetticamente, in modo pragmatico, nel cinema moderno è l'immagine del tempo a dominare, e il corpo è piuttosto preso, tanto quanto lo spettatore, in una serie di punti d'*indiscernibilità*, fuori dai riferimenti e dalle strutture che riproducono lo schema lo schema unisce sensazioni e movimenti.

A occupare l'immagine non è più allora l'eroe con la sua azione pragmatica, ma il gesto, o la parola, di un buffone, di un folle, di un commediante, o di un bambino, come in Godard, Truffaut, Eustache, Rivette e Garrel, o l'atto del guardare, e dunque l'immagine di un veggente (Rossellini, Antonioni, Tarkovskij, ecc.). Lo spazio è dunque «pre-odologico», e raffigura le fluttuazioni delle anime, per dirla con Deleuze, nella rivelazione di una «non-scelta del corpo», anziché nelle azioni del corpo, che è l'impensato del pensiero nel corpo quale presenza che, proprio perché impensabile, forza a pensare, attraverso posture, atteggiamenti e gesti.

Pensiero *del* corpo. Pensiero *col* corpo. Il rapporto tra la percezione e il movimento, o tra la sensazione e il movimento, non tiene più, a vantaggio d'immagini di situazioni sensoriali pure, di stati di veggenza nelle quali il cinema può riuscire a render sensibile il tempo, come pure il pensiero. E' il neorealismo, come s'è detto, ad aprire la strada, portando alle estreme conseguenze una tendenza, già interna alla classicità, con l'Hitchcock de *La finestra sul cortile* e de *La donna che visse due volte*, di inserire un corpo veggente nel film, a raffigurare una relazione percettiva tra il film stesso, lo spettatore e il personaggio, e capovolgendo l'azione in atto di visione.²

Se le ragioni di questa trasformazione estetica sono di carattere storico, sociale, morale e tecnico, secondo Deleuze in questa «nuova specie d'immagine» della modernità v'è tuttavia qualcosa che non è nuovo, bensì essenziale alle immagini cinematografiche in quanto tali. Una sorta di «costante» del cinema, di dato intrinseco alle sue immagini cinematografiche. Se insomma la grande forma contraddistinguerà i maggiori trionfi commerciali che tendono a nascondere, per esempio nascondendo i tempi morti tra azioni, «l'anima» del cinema, resta sempre in questo dato puramente temporale. Che è ciò che richiede «più pensiero», poiché si dà per immagini che descrivono una «situazione (...) dispersiva», con personaggi «molteplici» che transitano di continuo da un essere «principali» a un essere «secondari», relazionandosi per «interferenze deboli», ossia per nessi non nettamente, definitivamente strutturati.

La *causalità* viene sostituita dalla *casualità*. Viene meno il legame tra l'evento e il personaggio cui occorre, pure se l'evento tocca il personaggio «nella carne», come in Scorsese (*Mean streets*, *Taxi driver*, *Fuori orario*). L'azione viene meno, e a domi-

¹ Cfr. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 83-89

² Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 11-13, pp. 225-226

nare è invece «l'andare a zozzo», la passeggiata del protagonista, che può fare del film una sorta di «ballata», o di «poema cantato e ballato» (*Pierrot le fou* di Godard). Un movimento in spazi *moderni e anonimi*, che non si compongono in un tutto organico, e che non si tengono insieme se non attraverso serie di *cliché*, ossia «slogan» sonori o visivi, quali appunto le canzoni, o cronache di avvenimenti storici, o concerti, interviste, riproduzioni audio o video (*Fino all'ultimo respiro* di Godard, *La conversazione* di Coppola, *Nashville* di Altman, ecc.).

La città e la folla non conservano i vecchi caratteri di collettività e di unità del cinema hollywoodiano, come accadeva per esempio ne *La folla* di Vidor. Perché alla città «in altezza», alla verticalità, si sostituisce una struttura frammentaria, rizomatica, orizzontale, come nei film di Altman (*I compari*, *Nashville*, *America oggi*). Ed è una sorta di trama sotterranea che tiene oscuramente tutto quanto insieme, e alla quale s'opporrebbe una forza altrettanto sotterranea, sia essa politica o creativa, come in *Paris nous appartient* e in *Out One* di Rivette o come in *Pierrot le fou* e in *Una storia americana* di Godard. Si tratta insomma di «complotto criminale», un «potere occulto», come afferma Deleuze, che eludono qualsiasi identificabile, perché non hanno un centro determinato, e che corrisponderebbero a una «cospirazione» mondiale che pervade il mondo e che determinerebbe una «operazione di asservimento generalizzata», globale, attribuendo ai soggetti dei ruoli, delle situazioni, delle posizioni, dei *cliché* d'aspetto e comportamento, facendo in modo di diffondere la morte, la morte pure nella vita, in vita, e la morte anche del cinema.

Questo dato si connetterebbe a una sensazione di «sdoppiamento» che i personaggi paiono rivelare nei loro gesti, nelle loro visioni, nel rapporto tra gesti e visioni, e tra il corpo e il loro ruolo, in una sorta di separazione che resta tuttavia immanente, in una specie di «permutabilità» tra esterno e interno. Che se da un lato può essere pure positiva, poiché può spingere a pensare, è negativa per via di questa invasione di stampo mediatico, giornalistico, cinematografico, ideologica, in una parola di propaganda, di *cliché* sui corpi e nelle menti, di *cliché* di comportamento e di pensiero.

L'atto di rompere i *cliché* diventa allora l'atto critico fondamentale, per svelare i poteri in questione, che operano sulla realtà controllandola con la loro disciplina. Uno strumento che si fa allora fondamentale per questo atto di pensiero e di critica è quello del *falso*, sul modello di un film come *F come falso*, sempre di Welles, per non dire di tutta l'opera di Godard e Rivette. Un atto creativo che, in quanto artisticamente falso, atto di *falsificazione*, atto di *affabulazione*, è l'esatto opposto della mistificazione che permea il mondo sul modello della falsificazione del realismo del cinema classico americano, e questo grazie a un gioco di *mise en scène* e di *mise en abîme* della creazione nelle immagini e nei gesti dei personaggi e nelle loro parole, o con un falso raccordo, un falso movimento tra queste ultime e la visione.

Ma tali *cliché*, una volta distrutti, si ricostituiranno di continuo, s'infiltreranno ancora una volta nei corpi e nelle anime delle persone, come attestano il conformismo anticonformista e la dittatura della falsa libertà e della falsa tolleranza di cui tanto ha parlato Pasolini, e nelle immagini cinematografiche, e dovere degli artisti sarà quindi quello di spezzarli altrettanto continuamente. Godard e Herzog, Bergman e Wenders, Fassbinder e Robert Altman, Ferreri e Rivette, e ancor prima Bresson, Rossellini e Welles, sono l'esempio di questa fondamentale opera di smascheramento, di critica e di resistenza, di forza di «riflessione».³

(Viareggio, dicembre 2006)

³ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 234-244