

Filosofia-luce: Deleuze nella caverna di Platone

Christian Frigerio

A Philosophy of Pure Light. Deleuze in Plato's cave

This paper aims at investigating the role that light plays in Deleuze's books starting from the Eighties. His neo-Kantian reading of Foucault offers a conception of light as a transcendental principle, close to Goethe's concept of «pure light»: this «chromatic Spinozism», that sees light and whiteness as the matter of the plane of immanence and darkness as a mere byproduct, is given ontological, esthetical, gnoseological, and ethical value through Deleuze's renewed appreciation of Bergson's *Matter and Memory* and through his studies on cinema. Cinema itself can be conceived as a privileged access to Deleuze's ethical commitment through the conceptual persona of the «idiot», and the teleology – from bare action to sight and «thinking action» – that he diagnoses in the history of cinema can be seen as the strongest modern affirmation of the teaching of Plato's myth of the cave: a new way of seeing or a conversion towards the light, that forbids the philosopher to share the *doxa* of his community, becomes the only way to grasp the «intolerable» in the given historical and social situations, and is turned directly into a means of political action.

Keywords: Deleuze, Light, Cinema, Plato, Goethe.

«La filosofia è luce pura, non potete trovare nulla di più chiaro».
(G. Deleuze)¹

1. Introduzione

A partire dagli anni Ottanta, il concetto di luce occupa un posto centrale nella filosofia di Deleuze, investendo e trasformando tutti gli aspetti che, indissociabili, compongono il suo rizoma: quella di Deleuze diventa una *gnoseologia* della luce, che prosegue le indagini di Foucault riguardo l'incidenza sulle nostre pratiche di certi regimi di visibilità che fungono così da mezzi di soggettivazione; un'*estetica* della luce, nella quale i dipinti e le immagini sono concepiti come condensati di luminosità; un'*ontologia* della luce, nella misura in cui la teoria dell'immagine cinematografica è fondata in un piano d'immanenza la cui materia è luce pura; e

¹ G. Deleuze, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, vol. I, tr. it. L. Feltrin, Ombre Corte, Verona 2014, p. 161.

un'etica della luce, nella quale il modo d'esistenza e l'azione diventano riflesso di un certo regime dello sguardo.

La sua tarda produzione rimodula insomma l'intero sistema di Deleuze in direzione di una filosofia-luce, che permette di riconsiderare, in modo quasi paradossale, l'etica che egli proponeva già nei testi degli anni Sessanta come la più decisa riproposizione contemporanea del mito platonico della Caverna. Mentre le filosofie del cinema impostate in termini psicoanalitici o di dispositivi producono tipicamente una «filosofia-ombra»², la quale, considerando l'isomorfismo tra il cinema e la caverna, vede nella seconda la «scenografia esemplare di ogni trascendenza» e il «modello topologico dell'idealismo»³, l'analisi ontocinematografica di Deleuze sfocia in un nuovo platonismo o una nuova mistica – ma un platonismo nel quale il modello non preesiste più alle copie, una mistica che non è più dissociabile dalla prassi. Il più potente tentativo, insomma, di portare l'insegnamento platonico al servizio dell'immanenza. È, questo, un modo importante per sondare gli spostamenti effettuati da Deleuze rispetto al platonismo che egli dichiarava di voler rovesciare – e ciò che permette di vedere nel suo sistema piuttosto un «platonismo ringiovanito e persino un platonismo completato»⁴.

2. *Trascendentale e luminosità*

Il sistema di Deleuze, è noto, è imperniato attorno alla dualità tra «virtuale» e «attuale»: a costo di semplificare, si potrebbe dire che, se l'attuale è il dominio dell'esperienza ordinaria e degli stati di cose vissuti attraverso le forme della rappresentazione – identità, somiglianza, opposizione, analogia – il virtuale è il regno dionisiaco del puro divenire, regno dell'intensità e della differenza. Gli stati di cose e le esperienze vissute risultano da un'«attualizzazione» che sgorga dal piano d'immanenza virtuale. È a questa polarità che Deleuze tende a sovrapporre le peculiari letture dei suoi filosofi preferiti. Quella dedicata a Foucault non fa eccezione: nel corso tenuto tra il 1985 e il 1986 in seguito alla morte dell'amico, e nell'importante libro che ne trarrà, la cornice metafisica di Deleuze e quella epistemologica di Foucault sono portate all'indiscernibilità. Il rapporto fra

² N. Andersen, *Shadow philosophy. Plato's cave and cinema*, Routledge, Londra 2014.

³ J.-L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, tr. it. G. Avezzi e S. Arillotta, ELS La Scuola, Brescia 2017, p. 71.

⁴ D. Smith, *Essays on Deleuze*, Edinburgh Univ. Pr., Edinburgh 2012, p. 16.

virtuale e attuale viene fatto aderire a quello posto da Foucault tra «potere» e «sapere»: dei rapporti virtuali di potere (i «diagrammi») si attualizzano in formazioni attuali di sapere che definiscono ciò che, in una data epoca, può essere detto o visto.

È quest'ultima ripartizione interna al campo del sapere che interessa qui. Esisterebbe in Foucault, secondo Deleuze, un'ispirazione neokantiana che ricalcherebbe, sull'eterogeneità posta da Kant tra intelletto e sensibilità, una tra «enunciare» e «vedere». Il rapporto tra le due forme è descritto da Deleuze attraverso una serie di tesi. La prima è quella della «disgiunzione»: come sensibilità e intelletto, visibilità ed enunciazione sono due formazioni eterogenee; da qui deriverebbe l'attenzione di Foucault a Magritte, e la potenza teoretica della scritta «*Ceci n'est pas une pipe*»⁵: noi non parliamo di ciò che vediamo, non vediamo ciò di cui parliamo. Ma v'è in Foucault anche una riproposizione dello schematismo kantiano, per cui, entro la disgiunzione, è data una «presupposizione reciproca» dei due termini, «una corrispondenza senza conformità»⁶. Le forme di visibilità si associano a quelle enunciative – l'ospedale generale si associa al discorso medico, la prigione al diritto penale – in una maniera di cui nessuna somiglianza effettiva tra le forme sa rendere conto⁷. È però soprattutto l'impostazione trascendentale della ricerca filosofica che Foucault erediterebbe da Kant: se gli enunciati e la visibilità sono dei condizionati, il linguaggio e la luce fungono da condizioni⁸. Il cogito kantiano è sostituito dal linguaggio, e le forme

⁵ Cfr. M. Foucault, *Questa non è una pipa*, tr. it. R. Rossi, SE, Milano 1997. Secondo Deleuze, l'attenzione di Foucault alla pittura è giustificata dal vedere i quadri come dei «raggruppamenti di luce» eterogenei all'essere del linguaggio (cfr. G. Deleuze, *Il sapere*, op. cit., p. 95).

Questa disgiunzione tra vedere e parlare assume per Deleuze un ruolo centrale, divenendo il motivo scatenante del pensiero: «Il pensare appartiene al fuori nella misura in cui quest'ultimo [...] si rovescia nell'interstizio tra vedere e parlare» (G. Deleuze, *Foucault*, tr. it. P. A. Rovatti e F. Sossi, Feltrinelli, Milano 1987, p. 90). Questa è la ragione dell'importanza accordata, dal lato filosofico, a Blanchot e a Foucault, e, da quello cinematografico, agli Straub, a Syberberg e a Duras, autori di un'«immagine audiovisiva», formata da «una dissociazione del visivo e del sonoro, ciascuno autonomo», ma allo stesso tempo da «un rapporto incommensurabile o un "irrazionale" che li lega uno all'altro, senza formare un tutto» (G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. L. Rampello, Einaudi, Torino 2017, p. 299).

⁶ G. Deleuze, *La soggettivazione. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, vol. 3, tr. C. De Michele, Ombre Corte, Verona 2020, p. 169.

⁷ Cfr. G. Deleuze, *Il sapere*, op. cit., p. 32.

⁸ G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 72. Un esempio del co-costituirsi di regimi di visibilità e formazione storica è fornito da Deleuze nel suo studio sul Barocco: «Il Barocco è inseparabile da un nuovo regime di luce e colore» (G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, tr. it. D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004, p. 31).

intuitive di spazio e tempo dalla luce⁹. Foucault guida così Deleuze alla costruzione di un «essere-luce» che si affianca a un «essere-linguaggio»: un percorso trascendentale è aperto alla considerazione teoretica della luce.

Eppure è mantenuto, in Foucault, un «primato dell'enunciazione»¹⁰, del linguaggio rispetto alla luce, che resta estraneo a Deleuze. Se i regimi di visibilità foucaultiani si situano, in qualche modo, a un livello derivativo rispetto a quelli d'enunciazione, è anzitutto Bergson che permette a Deleuze di pensare fino in fondo l'essere-luce e la sua funzione trascendentale. Come appreso da *Materia e memoria* – e contro i pareri sul cinema dello stesso Bergson¹¹ – «l'infinito insieme di tutte le immagini costituisce una sorta di piano d'immanenza»¹², «l'universo come cinema in sé, un meta cinema»¹³. Non solo: la cosmologia di Deleuze «è generata sovrapponendo l'ontologia bergsoniana dell'immagine-movimento a un universo einsteiniano diagrammato dalla Teoria Speciale della Relatività»¹⁴ – vale a dire, leggendo *Materia e memoria* sullo sfondo di *Durata e simultaneità*, l'opera in cui Bergson svolge il proprio confronto con la teoria di Einstein. La luce non può quindi che assumere un ruolo centrale. «Chiamiamo Immagine l'insieme di ciò che appare»¹⁵: se, allora, si tiene ferma l'identificazione foucaultiana del visibile con un campo empirico avente per condizione l'essere-luce, non è difficile capire perché Deleuze affermi che

«il piano d'immanenza è interamente Luce. L'insieme dei movimenti, delle azioni e reazioni è luce che diffonde, che si propaga (senza resistenza e senza dispersione). L'identità dell'immagine e del movimento deriva dall'identità della materia e della luce. L'immagine è movimento come la materia è luce»¹⁶.

Come *Durata e simultaneità* non consisteva in una confutazione di Einstein quanto in un'affermazione, da parte di Bergson, dell'impotenza della relatività «a costituire quella filosofia del tempo reale che doveva corrisponderle»¹⁷, così la

⁹ G. Deleuze, *Il sapere*, op. cit., p. 166.

¹⁰ *Ivi*, p. 38.

¹¹ Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, tr. it. M. Acerra, BUR, Milano 2016, pp. 290-291.

¹² G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. J.-P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016, p. 75.

¹³ *Ivi*, p. 76.

¹⁴ P. Harris, *Deleuze's Cinematic Universe of Light: A Cosmic Plane of Luminance*, in «SubStance», v. 39, n. 1, 2010, p. 117.

¹⁵ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, op. cit., p. 74.

¹⁶ *Ivi*, p. 76.

¹⁷ *Ivi*, p. 77.

rimodulazione del tema einsteiniano della velocità della luce serve a Deleuze per separare i compiti di filosofia e scienza, senza subordinare l'una all'altra. I movimenti che costituiscono il piano d'immanenza procedono a una «velocità infinita», caratteristica del caos virtuale: «caos non indica tanto il disordine, quanto la velocità infinita con cui si dissipa qualunque forma che si profili»¹⁸. Se «la filosofia domanda in che modo conservare le velocità infinite acquisendo consistenza, dando una “consistenza propria al virtuale”»¹⁹, la scienza invece «cerca di dare delle referenze al caos, a patto di rinunciare ai movimenti e alle velocità infinite e di operare prima di tutto una limitazione di velocità: ciò che è primario nelle scienze è la luce o l'orizzonte relativo»²⁰. Le «funzioni» che la scienza crea sono definite da numeri – «la velocità della luce, lo zero assoluto, il quanto d'azione»²¹ – che Deleuze considera una riduzione all'attuale, una «condizione di rallentamento primordiale»²² rispetto alla velocità infinita del piano d'immanenza. Einstein – che pure è stato il primo ad attribuire alla velocità della luce una funzione a priori – non può (e, come scienziato, neppure deve) muoversi al di là della «luce fisica», empirica; Deleuze cerca piuttosto di estrarre un concetto filosofico, trascendentale, dal dato empirico della velocità della luce come limite. La velocità infinita che ne risulta è quella propria della luce pura che costituisce il piano d'immanenza, in una sorta di “relatività goethiana”, che fa della luce il tessuto stesso di quella continua produzione che è l'essere.

3. Spinozismo cromatico: lo splendore del bianco

È proprio Goethe l'autore cui Deleuze fa risalire la sua concezione della luce. Se l'avversione di Deleuze al concetto di forma si riflette in una certa ostilità per la morfologia goethiana²³, egli nondimeno considera la *Farbenlehre* il testo base

¹⁸ G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, tr. it. A. de Lorenzis, Einaudi, Torino 2002, p. 111.

¹⁹ *Ivi*, p. 112.

²⁰ *Ivi*, p. 33.

²¹ *Ivi*, p. 113.

²² *Ibidem*.

²³ Se Goethe e Hegel son passati per spinozisti, essi «non lo sono veramente perché non hanno mai cessato di ricongiungere il piano all'organizzazione di una Forma e alla formalizzazione di un Soggetto» (*Spinoza. Filosofia pratica*, tr. it. M. Senaldi, Guerini, Milano 1991, p. 159): Goethe sarebbe tra i più convinti instauratori di un «piano trascendente» (G. Deleuze-F. Guattari, *Mille piani*, tr. it. G. Passerone, Orthotes, Salerno 2017, p. 379n). Anche dal punto di vista letterario,

per quanto riguarda la luce e i suoi rapporti con l'oscurità. Se Newton, considerando la luce bianca come un derivato dalla miscela dei colori dello spettro e matematizzandone lo studio, aveva fatto della luce una funzione scientifica, il tentativo di allontanare la teoria dei colori dalla quantificazione e di riavvicinare la fisica alla filosofia piuttosto che alla matematica è quanto permette a Goethe di fare della luce un concetto²⁴. La luce, vista come un trascendentale, «è quello che Goethe, non Newton, definiva come un indivisibile, una condizione dell'esperienza e dell'ambiente [...] ciò che i filosofi chiamano un *a priori*»²⁵, laddove «[l]a luce divisibile, quella di Newton, è una luce seconda»²⁶.

Nella concezione di Goethe, «i colori sono azioni della luce, azioni e passioni»²⁷: da subito, è della luce che ne va nella teoria dei colori. La definizione di colore in termini di azione-passione della luce non può non ricordare – in maniera, si vedrà, non casuale – Spinoza: si potrebbe quasi dire che i colori siano gli “affetti” di una sostanza concepita come luce pura. Non è però la luce l'unico «fenomeno originario» che Goethe rintraccia nel suo studio sui colori; non meno importante, nell'impostazione generale del suo lavoro, è il ruolo dell'oscurità: «la nascita di un colore richiede luce e oscurità, chiaro e scuro, oppure, con un'altra formula più generale, luce e non-luce»²⁸. I colori sarebbero derivati da questo gioco della luce e del buio – che riproduce sul piano visivo «l'eterna formula della vita»²⁹, l'alternarsi ritmico di diastole e sistole – da cui il carattere «umbratile» che Goethe attribuisce loro³⁰: «Da un lato vediamo la luce, il chiaro, dall'altro la tenebra, lo scuro; poniamo tra le due la torbidezza, e da questi opposti [...] si sviluppano i colori, i quali tuttavia mediante un nesso reciproco rinviano di nuovo all'indietro, a un elemento comune»³¹.

L'opposizione tra Newton e Goethe è trasposta da Deleuze in campo estetico: il concetto di luce gioca un ruolo fondamentale non solo nella sua ontologia cinematografica, ma anche nella tassonomia tracciata tra i diversi tipi di

Deleuze considera Goethe un «uomo di stato», preferendogli il «tedesco minore» di Hölderlin, Kleist e Kafka (*ivi*, p. 65).

²⁴ Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, op. cit., p. 159.

²⁵ G. Deleuze, *Il sapere*, op. cit., p. 105.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, tr. it. R. Troncon, Il saggiatore, Milano 1999, p. 5.

²⁸ *Ivi*, p. 16.

²⁹ *Ivi*, p. 30.

³⁰ *Ivi*, p. 81.

³¹ *Ivi*, p. 61.

immagine³². Esiste, secondo Deleuze, una resa prettamente newtoniana della luce filmica, esemplificata dalla scuola francese tra le due guerre (Grémillon, Gance, Vigo, poi ripresa e portata al culmine da Rivette), la quale tende a subordinare la luce al movimento, e a fare della luce «un puro movimento di estensione che si realizza nel grigio [...] Il celebre grigio luminoso della scuola francese è già una sorta di colore-movimento [...] Il grigio, o la luce come movimento, è il movimento alternativo»³³. Laddove nella scuola francese l'«alternanza» è la legge che regola il rapporto tra luce e ombra, a farle da contraltare è l'espressionismo tedesco (Weine, Murnau, Pabst, Lang, Dupont), che instaura tra le due «un'opposizione infinita quale appare già in Goethe e nei romantici»³⁴: «[l]a luce espressionista è goethiana, quanto la luce francese [...] era newtoniana»³⁵. Come Goethe, l'espressionismo tende a vedere luce e oscurità come fenomeni originari in opposizione. La luce, che per i francesi equivaleva a un movimento estensivo, «compare nell'espressionismo come un potente movimento intensivo, il movimento intensivo per eccellenza [...] La luce e l'ombra non costituiscono più un movimento alternativo in estensione, e danno ora vita a un'intensa lotta che prevede diversi stadi»³⁶.

Tuttavia, se per gli espressionisti «la luce non sarebbe niente, o almeno niente di manifesto, senza l'opaco al quale si contrappone e che la rende visibile»³⁷, Deleuze discerne nel discorso di Goethe una seconda e meno appariscente teoria del rapporto tra luce e ombra, per la quale «la luce non ha più nulla a che fare con le tenebre, ma ha a che fare con il trasparente, il traslucido o il bianco»³⁸. Con la

³² Questa opposizione è presente già, relativamente alla pittura, nel libro su Bacon. Se alla teoria dei colori di Newton corrisponde uno «spazio ottico» che privilegia dei «rapporti di valore» tra bianco e nero, quella di Goethe risulta in uno «spazio aptico», una «funzione aptica dell'occhio», costruita su «relazioni di tonalità» proprie di un colorismo che lavora sull'«energia spazializzante del colore» (G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, Parigi 2002, pp. 124-126). Questa prima versione appare tuttavia differente rispetto a quella dei volumi sul cinema, che attribuiscono a Goethe un'opposizione – più fedele al suo testo – tra luce e ombra. Deleuze sembra inoltre, negli ultimi anni, privilegiare lo spazio totalmente ottico qui attribuito a Newton: «Si è spesso notato che le idee platoniche, e persino cartesiane, restavano “tattili-ottiche”: spettò a Plotino in rapporto a Platone, e a Spinoza in rapporto a Descartes, elevarsi a un mondo ottico puro» (G. Deleuze, *Critique et clinique*, Les éditions de minuit, Parigi 1993, pp. 183-184).

³³ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 58.

³⁴ *Ivi*, p. 63.

³⁵ *Ivi*, p. 64n.

³⁶ *Ivi*, p. 63.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 117.

generale impostazione espressionista della teoria goethiana dei colori coesisterebbe un'altra tendenza, che ricerca la consistenza propria della trasparenza, inclinando a vedere il bianco come un colore più prossimo all'originarietà rispetto al nero³⁹: in Goethe – come in Sternberg, che gli fornisce realizzazione cinematografica – «tutto si svolge tra la luce e il bianco [...] il bianco, per Sternberg, è anzitutto ciò che circonda uno spazio corrispondente al luminoso»⁴⁰. Allora,

«le tenebre non esistono in quanto tali: segnano soltanto il luogo dove la luce si ferma. E l'ombra non è una mescolanza, ma soltanto un risultato, una conseguenza inseparabile dalle sue premesse. Quali sono queste premesse? Lo spazio trasparente, traslucido o bianco che è stato appena definito. Un tale spazio conserva il potere di riflettere la luce, ma acquista anche quello di rifrangerla deviando i raggi che l'attraversano»⁴¹.

Questo è quanto emerge dall'«anti-espressionismo» di Sternberg: «Non più la lotta della luce con le tenebre, ma l'avventura della luce con il bianco»⁴².

A entrambi questi lignaggi goethiani, Deleuze riconosce una valenza ontologica. Da un lato l'espressionismo, con il conflitto che instaura tra luce e ombra, recupera la «linea perennemente spezzata» che Worringer riconosceva come tipica dell'arte gotica, facendosi così simbolo della «“vita non-organica delle cose”, una vita terribile che ignora il senso e i limiti dell'organismo»⁴³, una vitalità virtuale dell'inorganico che fonda il concetto di «corpo senz'organi». Tuttavia, è la linea anti-espressionista quella che Deleuze segue nell'elaborazione della propria filosofia-luce. Ben più radicale di quello di Goethe, lo spinozismo di Deleuze consiste anzitutto in una postura etica, nell'aver «[a]bbastanza fiducia nella vita per denunciare tutti i fantasmi del negativo»: «[i]l rimprovero che Hegel farà a Spinoza, di avere ignorato il negativo e la sua potenza, è la gloria e l'innocenza di Spinoza, la sua propria scoperta»⁴⁴. È questo spinozismo che impedisce a Deleuze di assegnare al negativo, al nero e all'oscurità, un'esistenza reale, se, come scrive Badiou, «[i]l nero è negazione passiva e non fa altro che segnalare l'assenza del proprio opposto: la luce [...] Il nero è il Nulla dei colori e il

³⁹ *Ivi*, p. 117n.

⁴⁰ *Ivi*, p. 117.

⁴¹ *Ivi*, p. 118.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 65.

⁴⁴ G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, op. cit., p. 22.

bianco è il loro Tutto»⁴⁵. È così che nell'ultimo, luminoso testo dedicato a Spinoza, Deleuze può scrivere che «[i]n Spinoza [...] tutto è luce, e lo Scuro non è che l'ombra, un semplice effetto di luce, un limite della luce sui corpi che la riflettono (affezione) o l'assorbono (affetto)»⁴⁶; «Non è che l'ombra scompaia, ma essa diminuisce come un effetto isolabile dalla sua causa, una conseguenza separata, un segno estrinseco distinto dai colori e dai loro rapporti»⁴⁷. In un vero "spinozismo cromatico", la materia del piano d'immanenza è oramai una «Luminosità sostanziale» che produce le essenze singolari quali «pure figure di luce»⁴⁸ e i modi come «proiezioni di luce» o «cause coloranti»⁴⁹.

È su due livelli che questo spinozismo cromatico si riflette nell'ontologia di Deleuze. Anzitutto, Deleuze segue fedelmente Bergson quando scrive che «l'occhio è nelle cose, proprio nelle stesse immagini luminose»⁵⁰. Tradizionalmente, e ancora con la fenomenologia, la filosofia «poneva la luce piuttosto dalla parte dello spirito, e faceva della coscienza un fascio luminoso che estraeva le cose dalla loro nativa oscurità»⁵¹. In Deleuze, la luce diventa sì una condizione, ma se la sua indagine trascendentale differisce da quella di Kant è perché egli ricerca le condizioni non dell'esperienza possibile (gli a priori che, sempre uguali e relativi a un soggetto, si applicano indistintamente a tutti gli atti d'esperienza), quanto piuttosto le condizioni dell'«esperienza reale», quelle che «stanno dal lato dell'oggetto»⁵² e che obbligano ogni incontro a ricreare le proprie condizioni in base ai corpi che vi intervengono: «Sono le cose a essere di per sé luminose, senza nulla che le illumini: ogni coscienza "è" qualche cosa, si confonde con la cosa, cioè con l'immagine di luce [...] Insomma, non è la coscienza a essere luce, è piuttosto l'insieme delle immagini, o la luce, a essere coscienza, immanente alla

⁴⁵ A. Badiou, *Lo splendore del nero. Storia di un non-colore*, tr. it. M. Zaffarano, Ponte Alle Grazie, Milano 2016, pp. 24-25.

⁴⁶ G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 175.

⁴⁷ *Ivi*, p. 178.

⁴⁸ *Ivi*, p. 183.

⁴⁹ *Ivi*, p. 177. Nel testo dedicato a T. E. Lawrence, questa sostanza luminosa prende la forma di un deserto, dominio nomadico il cui spazio è costruito attraverso «momenti goethiani» della luce: «C'è dapprima la luce, ma questa non è ancora percepita. Essa è piuttosto il trasparente puro, invisibile, incolore, informale, intoccabile. È l'Idea, il Dio degli Arabi. Ma l'Idea [...] non ha trascendenza. L'Idea si estende attraverso lo spazio, essa è come l'Aperto [...] La luce è l'apertura che fa lo spazio [...] La rivolta, la ribellione è luce, perché essa è spazio» (*ivi*, p. 144).

⁵⁰ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, op. cit., p. 78.

⁵¹ *Ivi*, p. 78.

⁵² G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 66.

materia»⁵³. Il materialismo luminoso di Deleuze è anche un materialismo della coscienza, di una «coscienza virtuale» propria delle cose. «Se accade poi che una coscienza di fatto si costituisca nell'universo, in questo o quell'altro luogo sul piano d'immanenza, ciò accade perché delle immagini particolarissime avranno fermato o riflesso la luce e avranno fornito lo 'schermo nero' che mancava alla lastra»⁵⁴: la nostra coscienza empirica – quella che non “è” più qualche cosa, ma che, fenomenologicamente, è “di” qualche cosa – «sarà solamente l'opacità senza la quale la luce, propagandosi sempre, non sarebbe mai stata rivelata»⁵⁵. La coscienza diventa, come l'ombra, un prodotto della luce originaria, un rallentamento della velocità infinita o un suo trattenimento da parte di un'opacità.

Non meno radicale è l'adesione deleuziana all'anti-espressionismo nel vedere il bianco come colore privilegiato. Ciò consente di ricollegare il concetto di luce dell'ultimo Deleuze alla sua prima produzione, e in particolare a *Differenza e ripetizione*. Qui, il piano d'immanenza virtuale veniva detto consistere di «Idee». Questo termine, volutamente ambiguo, è sì ricollegabile all'uso kantiano che indica il prodotto di una facoltà portata al suo limite – e l'«empirismo trascendentale» di Deleuze è, si vedrà, una pragmatica gnoseologica che culmina nel compito etico di portare ogni facoltà all'apice della propria potenza. Ma la sua valenza è anche platonica. Nonostante l'insistenza di Deleuze sul «rovesciamento del platonismo»⁵⁶ come compito della filosofia moderna, il rapporto che intercorre tra virtuale e attuale non è difficile da rimandare a quello platonico tra idee e copie. Che il suo sia in qualche misura un «platonismo del virtuale»⁵⁷ è difficile da negare agli avversari di Deleuze: più interessante è studiare in che modo il platonismo si trasformi nelle sue mani. Ciò che importa in questa sede è che le idee non sono più, come in Platone, l'unica cosa che nel fluire degli eventi mantiene intatta la propria identità; in Deleuze, le idee diventano differenza pura, «*hétéro kath'hétéro*», piuttosto che il platonico *auto kath'hautô*⁵⁸: «Le Idee contengono tutte le varietà di rapporti differenziali e tutte le distribuzioni di

⁵³ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, op. cit., p. 78.

⁵⁴ *Ivi*, p. 78.

⁵⁵ *Ivi*, p. 78.

⁵⁶ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Puf, Parigi 1997, p. 82.

⁵⁷ A. Badiou, *Deleuze. Il clamore dell'essere*, tr. it. D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004, p. 52.

⁵⁸ A. Toscano, *The theatre of production. Philosophy and individuation between Kant and Deleuze*, Palgrave Macmillan, Londra 2006, p. 158.

punti singolari, coesistenti in ordini diversi e “perplicati” gli uni negli altri»⁵⁹. È interessante che uno degli esempi portati a proposito da Deleuze sia quello del colore: «l’Idea di colore è come la luce bianca che perplica in sé gli elementi e i rapporti genetici di tutti i colori, ma che si attualizza nei diversi colori e nei loro spazi rispettivi»⁶⁰. Così, l’idea di suono consisterebbe in un «rumore bianco», e ci si potrebbe spingere a ipotizzare qualcosa come una «società bianca» o un «linguaggio bianco» che siano le idee della società e del linguaggio⁶¹. È qui che l’anti-espressionismo di Deleuze, la sua affinità elettiva con una certa concezione goethiana del colore, si comprende pienamente nei termini di una “ontologia bianca”, di un materialismo della luminosità, e – stiamo per vederlo – di un misticismo non più separabile dalla prassi.

4. *Il filosofo, l’idiota, il veggente*

L’ontologia deleuziana della luminosità ha risvolti pratici immediati, dal momento che, con Foucault, «il vedere non è un comportamento come tutti gli

⁵⁹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 266.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 266-267. Questo esempio è ripreso da un passo – considerato fondamentale da Deleuze – del testo dedicato da Bergson a Ravaisson. La filosofia, per i tre filosofi francesi, non consiste in una deriva nell’astratto, ma procede attraverso un «metodo d’unificazione» che consiste nel «prendere le mille sfumature di blu, di viola, di verde, di giallo, di rosso, e, facendole attraversare una lente convergente, portarle su uno stesso punto. Allora apparirebbe in tutto il suo splendore la pura luce bianca, quella che, percepita quaggiù nelle sfumature che la disperdono, contiene lassù, nella sua unità indivisa, la diversità indefinita dei raggi multicolore [...] L’oggetto della metafisica consiste nel riafferrare nelle esistenze individuali, e nel seguire fino alla fonte da cui emanano, i raggi particolari che, conferendo a ciascuna di esse la sua propria sfumatura, le ricongiungano così alla luce universale» (H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Flammarion, Parigi 2014, p. 282). La luce e i colori sono al centro di un altro esempio fondamentale nell’economia del bergsonismo, quello dell’arancione che retrospettivamente, una volta comparsi giallo e rosso, “sarà stato” composto da questi due colori, laddove prima dell’«azione retrograda del vero» esso era arancione *tout court* (*ivi*, pp. 60-61; H. Bergson, *Le due fonti della morale e della religione*, tr. it. M. Vinciguerra, SE, Milano 2006, p. 226).

⁶¹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 267. Con il primo abbozzo dell’ontologia bianca, coesistono comunque in quest’opera temi propriamente “oscuri”: non solo l’agente che mette in comunicazione le serie disparate è definito «precursore oscuro» (*ivi*, pp. 156-157); il primo capitolo si apre con la contrapposizione cromatica delle due figure dell’«indifferenza», contro le quali si staglia la «differenza in sé»: «l’abisso indifferenziato, il nulla nero, l’animale indeterminato nel quale tutto è dissolto», e «il nulla bianco, la superficie ridivenuta calma dove fluttuano delle determinazioni non legate» (*ivi*, p. 43). L’Idea stessa, tradizionalmente chiara-distinta, testi-monia in Deleuze del proprio «valore dionisiaco» facendosi «distinta-oscura» (*ivi*, p. 191).

altri, ma la condizione di tutti i comportamenti di una determinata epoca»⁶². Non solo la riflessione formale sul cinema obbliga a riconoscere un universo fatto di pura luce; non solo lo studio sull'immagine lascia scoprire i presupposti filosofici di determinati impieghi cinematografici della luce. Il cinema diventa anche territorio di un'esplorazione di terzo grado che concerne la vita "nelle" immagini, che legge i caratteri cinematografici come «personaggi concettuali»; infine, la stessa storia del cinema si presta a esser letta come una grandiosa fenomenologia dell'azione, che indica la strada per una lettura dell'etica di Deleuze fortemente atipica ma, si spera di dimostrare, del tutto legittima.

Uno degli studi più sorprendenti è quello effettuato sui film di Akira Kurosawa. I personaggi rappresentati da Kurosawa sono prigionieri di una tensione tra la «situazione» attuale che vivono, e un «problema» o una «domanda» virtuali più profondi che tale situazione incarna. Da un lato, la situazione richiede loro di agire con prontezza, implementando uno «schema senso-motorio» di cui sono forniti in partenza, e che si tratta di applicare nel miglior modo in base ai «dati» forniti dalla situazione. Lo schema senso-motorio è l'oggetto dei «*clichés*» cinematografici, l'espressione pratica della locuzione «tutti sanno» le cui varianti, da Aristotele a Descartes, danno il via a gran parte dei discorsi filosofici⁶³: è il riflesso pratico della «*doxa*», del senso comune che è il contrario stesso del pensiero e della filosofia⁶⁴. «Tutti sanno come agire in questa situazione»: tale è il contenuto discorsivo dello schema senso-motorio, simile al riconoscimento automatico di Bergson, che permette di passare direttamente all'azione schivando l'atto di pensiero.

È qui che i personaggi concettuali di Kurosawa inscenano l'eroe etico deleuziano: l'«idiota». Idiota è chi «non arriva a sapere ciò che tutti sanno»⁶⁵, e che dunque non risponde alla situazione come dettato dallo schema senso-motorio. I personaggi di Kurosawa vedono i dati incontrati non solo come dati della situazione attuale, ma come «i dati di una domanda che è nascosta nella situazione, avvolta nella situazione, e che l'eroe deve sprigionare per poter agire, per poter rispondere alla situazione»⁶⁶. È un gesto paragonato a quello dell'*Idiota*

⁶² G. Deleuze, *Il sapere*, op. cit., pp. 22-23.

⁶³ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 170.

⁶⁴ Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, op. cit., p. 209: «la lotta con il caos non è altro che lo strumento di una lotta più profonda contro l'opinione, perché è dall'opinione che provengono le sventure degli uomini».

⁶⁵ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 171.

⁶⁶ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, op. cit., p. 230.

di Dostoevskij, adattato proprio da Kurosawa: non curarsi della situazione incombente, per impegnarsi nella ricerca di una domanda sentita come più urgente.

«Invece di impregnarsi di una situazione, per produrre una risposta che è soltanto un'azione esplosiva, bisogna impregnarsi di una domanda, per produrre un'azione che sia veramente una risposta pensata [...] La sola risposta consiste nel rifornire di dati, nel ricaricare il mondo di dati, nel far circolare qualche cosa, per quanto possibile e per quanto poco sia, in modo tale che attraverso questi dati nuovi o rinnovati sorgano e si diffondano domande meno crudeli, più allegre, più vicine alla Natura e alla vita»⁶⁷.

Qui si condensa tutta l'etica di Deleuze: «Bisogna strappare a una situazione la domanda che essa contiene»⁶⁸, e il gesto idiotico è precisamente quello che consente di «percepire le virtualità presenti in questa situazione»⁶⁹. Questa è, secondo Deleuze, la definizione stessa del «pensiero»: «Ciò che chiamo pensiero non è il contenuto della questione, che può essere astratto e banale (dove andiamo, da dove veniamo?) ma questa risalita formale dalla situazione a una questione sepolta, questa metamorfosi dei dati»⁷⁰. Serve dismettere lo schema senso-motorio, rinunciare alla reazione abituale, per fondare una risposta creatrice, che rinnovi alla radice la situazione ripetendone l'incarnazione virtuale.

È attraverso un certo regime dello sguardo che i personaggi di Kurosawa possono rintracciare nella situazione i dati della domanda profonda. Il gesto idiotico è anche il gesto del «veggente», colui che è capace di «divenire visionario, fare della visione pura un mezzo di conoscenza e d'azione»⁷¹. Imparare a vedere in modo nuovo è, per i personaggi di Kurosawa, una preconditione per poter agire in senso pieno: «Quando Kurosawa riprende il metodo di Dostoevskij [...] [r]aggiunge un mondo ottico puro, dove si tratta di essere veggenti, un perfetto "Idiota"»⁷². Non si tratta più del lume naturale che guida attraverso il buon senso, ma della pura luminosità del piano d'immanenza colta attraverso la situazione: «[c]osì come la veggenza sostituisce la vista, "lux" sostituisce "lumen"»⁷³.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 232-233.

⁶⁸ *Ivi*, p. 233.

⁶⁹ D. Debaise-I. Stengers, *The insistence of the possible. Towards a speculative pragmatism*, in «Multitudes», n. 65, p. 18.

⁷⁰ G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti*, tr. it. D. Borca, Einaudi, Torino 2010, p. 169.

⁷¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 23.

⁷² *Ivi*, p. 206.

⁷³ *Ivi*, p. 206.

È in questo modo che Kurosawa ricapitola nei suoi film l'andamento che Deleuze rintraccia nella storia del cinema, e in particolare il passaggio dal cinema classico al cinema moderno: basti ricordare come *L'immagine-movimento* consistesse in un'indagine delle categorie fondamentali del cinema classico – l'immagine-azione, l'immagine percezione, l'immagine-affezione, l'immagine-relazione. Lo schema senso-motorio era il protagonista del cinema, nelle sue varie forme. Ma una rivoluzione sotterranea comincia con Ozu e Welles, per esplodere nel neorealismo italiano con la presa di coscienza portata dalla Seconda guerra mondiale, e trovare infine consacrazione nella *nouvelle vague* francese. Due erano le condizioni perché questo tipo di immagine potesse scatenare la propria potenza e forgiare per il cinema un percorso alternativo al classico:

«Da un lato avrebbe preteso e presupposto una messa in crisi dell'immagine-azione, dell'immagine percezione e dell'immagine-affezione, a rischio di scoprire dappertutto dei “cliché”. Ma dall'altro questa crisi non sarebbe valsa per se stessa, sarebbe stata invece solo la condizione negativa per il sorgere della nuova immagine pensante, anche a costo di doverla cercare al di là del movimento»⁷⁴.

Le forme in cui questa «nuova immagine pensante» si dà sono l'oggetto de *L'immagine-tempo*. Nel neorealismo si scopre un nuovo modo di vedere: Rossellini, De Sica, Visconti sospendono gli schemi senso-motori dei personaggi, i quali mancano di agire per vagare o «passeggiare» senza scopi ulteriori. È passeggiando inebetiti e sospendendo le azioni abituali che i personaggi pervengono a un nuovo modo di vedere. Questo «è un cinema del vedente, non più d'azione»⁷⁵, e le sue situazioni sono «situazioni ottiche o sonore pure». La domanda non è più come agire in questa situazione, ma cosa vedere in questa immagine. In un curioso ribaltamento, non è più – come per molti teorici del dispositivo cinematografico – lo spettatore che si identifica ideologicamente nei personaggi o nel movimento di camera⁷⁶; piuttosto, «il personaggio è diventato una specie di spettatore»⁷⁷:

«è necessario quindi che i protagonisti, e non solo lo spettatore, investano del loro sguardo ambienti e oggetti, che vedano e sentano le cose e le persone, affinché,

⁷⁴ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, op. cit., p. 259.

⁷⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 5.

⁷⁶ Cfr. J.-L. Baudry, *Il dispositivo*, op. cit., pp. 73-76.

⁷⁷ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 5.

irrompendo in una vita quotidiana preesistente, nascono l'azione o la passione [...] la situazione non si prolunga direttamente in azione, non è più senso-motoria, come nel realismo, ma anzitutto ottica e sonora, investita dai sensi, prima che l'azione si formi al suo interno, e ne utilizzi o affronti gli elementi»⁷⁸.

Quelli di Kurosawa sono insomma personaggi concettuali, figurazioni meta-cinematografiche del modello etico che Deleuze promuove come alternativa alla cattura da parte di schemi senso-motori che, subordinando la creazione al senso comune, ostruiscono la strada per il pensiero e, con esso, per un'«azione pensata», l'unica azione che si possa davvero definire tale.

5. Prassi dell'accecamento

«E allora pensi che in questo ci sia qualcosa di sorprendente» dissi io: «che un uomo, passato da divine contempezioni alle umane sventure, agisca goffamente e appaia molto ridicolo, se, quando ancora vede male perché non si è assuefatto abbastanza all'oscurità che lo circonda, viene costretto a contendere, nei tribunali o altrove, sulle ombre del giusto o sulle statuette che proiettano queste ombre, e a disputare sul modo in cui tutto ciò vien concepito da coloro che mai hanno visto la giustizia in sé?»⁷⁹.

La descrizione platonica del filosofo che, uscito dalla caverna e appresa la verità del sole, viene deriso e preso per stolto dagli uomini che è tornato a illuminare, è sensibilmente vicina all'idiota deleuziano, colui che «non arriva a sapere ciò che tutti sanno». L'idiota è chi, abbagliato dalla luce pura dell'immanenza e dal nuovo regime dello sguardo che ha scoperto al di là del senso comune e degli schemi senso-motori, non è più capace di agire per la troppa capacità di vedere: «non si renderebbe forse ridicolo, non si direbbe di lui che, salito quassù, ne è tornato con gli occhi rovinati, e dunque non val la pena neppure di tentare l'ascesa?»⁸⁰. Nonostante la pretesa di voler rovesciare il platonismo, l'insegnamento etico di Deleuze si configura come una delle più decise riaffermazioni moderne del mito della caverna. Non solo, in entrambi i casi, la conversione dello sguardo agisce contro la *doxa* diffusa, spezzando in qualche modo il senso di comunità tra il pensatore e i suoi prossimi. Platone

⁷⁸ *Ivi*, p. 7.

⁷⁹ Platone, *La Repubblica*, tr. it. M. Vegetti, BUR, Milano 2007, p. 851.

⁸⁰ *Ivi*, p. 849.

insiste sul carattere involontario del rivolgimento spirituale che innesca l'atto filosofico. Non solo involontario, esso è anzi contrario alla volontà:

«E se ancora lo si obbligasse a rivolgere lo sguardo verso la luce stessa, non proverebbe dolore agli occhi, non si volgerebbe per fuggire verso ciò che può guardare [...] E se poi” dissi io “lo si portasse via con forza, su per la salita aspra e ripida, e non lo si lasciasse prima di averlo trascinato alla luce del sole, non soffrirebbe forse, non protesterebbe per essere così trascinato?”»⁸¹.

Se il *Teeteto* è secondo Deleuze – insieme alle *Meditazioni metafisiche* e alla *Critica della ragion pura* – il paradigma dell'immagine dogmatica del pensiero e del «modello del riconoscimento», è perché in esso Platone esalta i postulati classici della «buona volontà di pensare» e della «natura retta del pensiero»⁸². In altra direzione va la *Repubblica*, e il mito della caverna in particolare. La descrizione dell'uomo trascinato di forza e straziato dalla luminosità riflette perfettamente la convinzione che Deleuze trae da Proust: «Non cerchiamo la verità che quando siamo determinati a farlo in funzione di una situazione concreta, quando subiamo una sorta di violenza che ci spinge a questa ricerca [...] la verità non è mai il prodotto di una buona volontà preliminare, ma il risultato di una violenza nel pensiero»⁸³. All'idea filosofica di metodo, Proust sostituisce la costrizione e il caso: «c'è una cattiva volontà che non arriva a pensare»⁸⁴, e che è portata a farlo solo in funzione di qualcosa che, proveniente da un Fuori perturbante, disfa i nostri schemi senso-motori obbligandoci a cercare una risposta nuova e diversa.

Questo Fuori è raggiunto quando una facoltà arriva a cogliere il proprio «essere»: tale è il fine dell'«empirismo trascendentale», la prassi gnoseologica che mira a portare ogni facoltà all'apice della propria potenza. Come definire l'essere di una facoltà? L'essere della sensibilità – che ha in *Differenza e ripetizione* il privilegio essendo, con Kant, la facoltà simbolo della ricettività, quella che permette al meglio di lasciar entrare il Fuori senza una precomprensione dettata dagli schemi esistenti – è «ciò che non può essere sentito, ma che non può essere che sentito»: si tratta dell'intensità, della pura differenza virtuale. Ma ogni facoltà ha un proprio essere, ciò che, allo stesso

⁸¹ *Ivi*, p. 845.

⁸² G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 175.

⁸³ G. Deleuze, *Proust et les signes*, Puf, Parigi 2016, p. 24.

⁸⁴ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 171.

tempo, funge da sua condizione e che obbliga quella facoltà a innalzarsi al suo uso “superiore” o “trascendente”. Ad esempio, l’essere dell’udito, «l’udibile in sé»⁸⁵, è il silenzio, ciò che non può essere udito e che tuttavia non può essere che udito: inudibile per definizione, come rapportarsi al silenzio, se non udendolo? È solo scoprendo un impiego superiore dell’udito che il silenzio può essere colto. Non è allora difficile indovinare quale sia l’essere della vista: ciò che può essere solo visto, e che tuttavia, essendo la trasparenza stessa, resta invisibile all’impiego ordinario delle facoltà, è la «luce pura» di Goethe⁸⁶. Questa luce pura – quella che Platone rappresentava con il sole, la stessa di cui Kurosawa mostra in maniera meravigliosa il funzionamento – fonda la possibilità della vista, e allo stesso tempo forza la vista al suo impiego superiore, la veggenza, attraverso la quale sola può essere colta.

Deleuze non è però il filosofo della teoresi disinteressata. È vero che l’importanza assegnata alla contemplazione rivela un neoplatonismo proprio di Deleuze: «Sotto il me che agisce, ci sono dei piccoli me che contemplano»⁸⁷; «Non si è nel mondo, si diviene con il mondo, si diviene contemplandolo»⁸⁸. Questa è tuttavia una vera contemplazione creatrice, basata sull’assunzione che «[c]ontemplare è creare»⁸⁹, una contemplazione che è il principio di un divenire. È, soprattutto, una contemplazione che non è più il contrario dell’azione, che anzi si confonde con l’«azione pensata» del gesto idiota. Come è noto, il convertito

⁸⁵ Cfr. G. Deleuze, *L’esausto*, tr. it. G. Bompiani, Nottetempo, Milano 2015, p. 38.

⁸⁶ G. Deleuze, *Il sapere*, op. cit., p. 192: «Come la parola trova il suo oggetto superiore in ciò che può essere solo parlato, la vista troverebbe il suo oggetto superiore in ciò che può essere solo visto». Va detto che Deleuze non è sempre coerente nel definire l’essere delle facoltà: altrove, l’essere della vista è presentato come il «vuoto» (*L’esausto*, op. cit., p. 38), mentre il silenzio compare anche come essere della parola o del linguaggio (*Différence et répétition*, op. cit., p. 143; *Il sapere*, op. cit., p. 191; *Critique et clinique*, op. cit., p. 142). Soprattutto, nel passaggio già citato sulla luce bianca, l’idea del suono veniva ipotizzata in un «rumore bianco», in maniera forse più attinente al suo spinozismo dell’idea (*Différence et répétition*, op. cit., p. 267): il rumore bianco starebbe al silenzio come la luce bianca al nero. Si è scelto di mantenere l’esempio del silenzio per la sua chiarezza nel fungere sia da condizione che da limite della facoltà dell’udito.

⁸⁷ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 103.

⁸⁸ G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, op. cit., p. 168. La trascendenza e l’unicità del sole, esaltati dal neoplatonismo, sono comunque due caratteri del mito della caverna che Deleuze rifiuterebbe: non solo «[i]l dono avvelenato del platonismo è aver introdotto la trascendenza in filosofia» (G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 171); ma «la filosofia di Deleuze non si risolve in un tentativo di “invertire il platonismo”, quanto piuttosto in un tentativo di “sovertire il neoplatonismo” – ossia, di pensare un concetto di emanazione senza un centro» (E. Thacker, *After life*, Univ. of Chicago Pr., Chicago 2010, p. 222). Quando la luce diventa la materia del piano d’immanenza, essa abdica insieme alla trascendenza e all’unicità.

⁸⁹ G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, op. cit., p. 215.

platonico, il regnante ideale, andava obbligato a governare: «“non c’è da sorprendersi se chi è giunto fino a tal punto non voglia poi occuparsi delle faccende degli uomini, e la sua anima aspiri sempre a restare lassù”»⁹⁰. Ma la teoria dell’indagine di Deleuze si tramuta immediatamente in opera pratica. Vedere diventa il mezzo principale di un’azione piena. Ciò che diventa manifesto nella luce è un «intollerabile», «un nuovo rapporto del pensiero con il vedere, o con la fonte luminosa, che non cessa di porre il pensiero fuori di se stesso, fuori del sapere, fuori dell’azione»⁹¹. Secondo Deleuze, «[l]a rottura senso-motoria fa dell’uomo un veggente colpito da qualcosa di intollerabile nel mondo e confrontato con qualcosa di impensabile nel pensiero»⁹², al punto che la *doxa* stessa arriva a identificarsi con l’intollerabile: «[l]’intollerabile non è più una grave ingiustizia, ma lo stato permanente di una banalità quotidiana»⁹³. È qui che la contemplazione diventa inscindibile dall’azione politica. Deleuze – l’ha mostrato benissimo François Zourabichvili – segue Bergson anche nell’inversione del rapporto tra possibilità e realtà: un evento non realizza un possibile preesistente, incapsulato negli schemi senso-motori; piuttosto, l’evento è, dal punto di vista della *doxa*, l’impossibile stesso, che apre la strada alla concezione di nuove possibilità. Allora, «[l]’intollerabile è precisamente la risalita dell’“impossibile”, là dove la realtà non risponde più ai cliché, alle concatenazioni senso-motorie»⁹⁴. È questo il contenuto della «resistenza» politica: «[r]esistere è il proprio di una volontà derivata dall’evento, che si alimenta dell’intollerabile»⁹⁵.

Il pensatore, per Platone come per Deleuze, va obbligato nella sua conversione verso la luce. Ma, per Deleuze, non sarà allora più necessaria una seconda forzatura che lo porti all’azione politica: chi viene convertito a un nuovo regime dello sguardo, regime idiotico o chiaroveggente – in breve, regime «pensante» – è già in quanto tale un agente politico, perno di un nuovo concatenamento collettivo che secerne la potenza di affettare, per quanto sottilmente, gli apparati nei quali si fa strada. Quella di Deleuze può anche essere definita una filosofia «post-mistica», ma essa è tutt’altro che una «fuga dal mondo», come vorrebbero

⁹⁰ Platone, *La Repubblica*, op. cit., p. 851.

⁹¹ G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, op. cit., p. 206.

⁹² *Ivi*, p. 198.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ F. Zourabichvili, *Deleuze et le possible. De l’involontarisme en politique*, in E. Alliez (a cura di), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Synthélabo, Parigi 1998, p. 354.

⁹⁵ *Ibidem*.

alcuni critici⁹⁶: si tratta, semmai, di una forma di quello che Bergson definisce «misticismo compiuto», il quale «deve essere azione, creazione, amore»⁹⁷. La conversione dello sguardo è la risposta a uno stato sentito di emergenza, che non mira alla cesura del proprio legame col mondo, ma alla costruzione di un rapporto nuovo con esso. È così che si perviene alla «credenza nel reale», culmine del progetto etico di Deleuze⁹⁸:

«Qual è allora la sottile via d'uscita? Credere non a un altro mondo, ma al legame fra uomo e mondo, all'amore o alla vita, crederci come all'impossibile, all'impensabile, che tuttavia può essere soltanto pensato [...] Dobbiamo piuttosto servirci di questa impotenza per credere alla vita e trovare l'identità tra pensiero e vita [...] non è un bisogno di credere a qualcosa d'altro, ma un bisogno di credere a questo mondo qui»⁹⁹.

L'unico sguardo che sia davvero penetrante su «questo mondo qui», e non la contemplazione dispersiva di un altro mondo: è a questo livello che, in uno schema formale pressoché identico, va rintracciata la differenza tra le grandi «fosgonie» di Platone e Deleuze. In ogni caso, è con uno sguardo, con un bagliore che la speranza di una svolta politica comincia, con una luminosità che si fa strada attraverso schemi d'azione inariditi, annunciando la venuta dell'impossibile.

⁹⁶ Cfr. P. Hallward, *Out of this world. Deleuze and the philosophy of creation*, Verso, New York 2006.

⁹⁷ H. Bergson, *Le due fonti della morale e della religione*, op. cit., p. 173. Lo stesso Bergson sembra d'altronde non esser distante dall'insegnamento platonico: «Il ruolo della filosofia non sarà quello di portarci a una percezione più completa della realtà attraverso un certo spostamento della nostra attenzione? Si tratterebbe di “distogliere” questa attenzione dal lato praticamente interessante dell'universo e di “volgerla” verso ciò che, praticamente, non serve a niente. Questa conversione dell'attenzione sarebbe la filosofia stessa» (H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 186). Tuttavia, se per Bergson si perviene all'intuizione solo sospendendo le condizioni necessarie all'azione, per Deleuze si tratta piuttosto di una differenza tra due tipi d'azione – l'azione «esplosiva», che muove dalla *doxa* condivisa, e quella «pensata», che passa per una problematizzazione della situazione.

⁹⁸ Cfr. R. Ronchi, *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano 2015.

⁹⁹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., pp. 198-202.