

Annalisa Caputo

Arts and Resistance in Deleuze. “Logoi” ABC Primer

Keywords: *Arts, Bacon, Cinema, Dissonance, Experience, Furnace, Grey, Hitchcock, Images, Jalousie (La), Klossowski (Pierre), Literature, Music, Non-philosophical, Opsigns, Psychology, Quality, Resistance, School, Theatre, Uniqueness, Vortices, Zebra-striped.*

Arts.

«What relationship is there between the work of art and communication? None at all. A work of art is not an instrument of communication. A work of art has nothing to do with communication. A work of art does not contain the least bit of information. In contrast, there is a fundamental affinity between a work of art and an act of resistance. It has something to do with information and communication as an act of resistance. What is this mysterious relationship between a work of art and an act of resistance when the men and women who resist neither have the time nor sometimes the culture necessary to have the slightest connection with art? I do not know. Malraux developed an admirable philosophical concept. He said something very simple about art. He said it was the only thing that resists death. Let's go back to the beginning: What does someone who does philosophy do? They invent concepts. I think this is the start of an admirable philosophical concept. Think about it... what resists death? You only have to look at a statuette from three thousand years before the Common Era to see that Malraux's response is a pretty good one. We could then say, not as well, from the point of view that concerns us, that art resists, even if it is not the only thing that resists. Whence the close relationship between an act of resistance and a work of art. Every act of resistance is not a work of art, even though, in a certain way, it is. Every work of art is not an act of resistance, and yet, in a certain way, it is» (G. Deleuze, *What is the Creative Act?* Engl. Tr. by A. Hodges and M. Taormina).

The challenge of the *Call for papers* of this special issue on Deleuze takes its point of departure from these statements. In our opinion, the essays sent to us (which we have collected) fully took on and revived the challenge, through further issues, images, times, names, concepts, languages.

In this *Introduction*, like in an alphabet book, we want to mull over these essays, choosing some keywords that emerge from the papers themselves. So, this is not an 'objective' dictionary of the most important terms of the aesthetics of Deleuze, but only a glossary of 'this' issue of "Logoi". It is, on one hand, a way to intrigue the reader who is not particularly versed in the Deleuzian vocabulary, and, on the other hand, a way to give the expert reader a kind of table of contents.

To both of them, we offer this important tool: a collection of high-profile contributions in different languages (it is sufficient here to recall the contributions of J. Butler [Berkeley], D. E. Olkowski [Colorado] ed E. Quinz – M. Saladin [Paris]), but also a collection of valuable works of Italian well-known scholars (R. Paci Dalò, R. De Gaetano, M. Carboni, U. Fadini, D. Angelucci), and finally of no less interesting papers by young researchers (M. Canevari, G. Crivella, G. D'Acunto, M. Di Bartolo, P. Di Vittorio - E. Mastropierro, E. Foresta, L. Romano, N. Tosel).

As a way of thanking them for their study and writing, I'll limit myself in this ideal lexicon/alphabet book, to quoting, more than interpreting.

Bacon.

We all know that Deleuze wrote an important book on Bacon¹. In this issue of “Logoi”, the name of Bacon is present, along with that of Turner, Cézanne, Van Gogh, Paul Klee. In fact, we are publishing the Italian translation of the first lesson of a course held by Deleuze in 1981 at the University of Vincennes, which focused on *Painting and the Issue of Concepts* (Italian translation by Sarah Matia Pasqualetti).

Bacon is quoted by Deleuze to clarify his interpretation of the painting as a ‘catastrophe’. «Painting is necessarily a flood (...). If canvas does not pass through the catastrophe of the furnace or through the storm, it only reproduces *cliché*». The first resistance is, therefore, against *clichés*; and this is a battle and resistance even against oneself.

«If someone dedicates his whole life to painting and to the fight against cliché, they do not do it as an academic exercise. (...) This is why the great painters are so strict with regard to their works, why they throw away so many paintings. The first danger is not to go through the catastrophe, to avoid it. And then there is another danger, i.e. passing into catastrophe and remaining there». Not Bacon, however, who goes beyond these dangers and does ‘a cleaning’. «We can consider this picture partially cleaned as a kind of diagram,» says Deleuze citing Bacon.

Catastrophe/cleaning/Diagram: this is the ‘truth’ of real painting. «The diagram is this area of cleaning, which at the same time creates a catastrophe in the painting, i.e. deletes all prior *cliché*. (...) What Bacon calls ‘Figure’ will emerge from the diagram. (...) And, so, what is the diagram of a painter? You should find each painter’s diagram. (...) I say: *Diagram of Turner*. (...) Or: *Diagram of Van Gogh*. (...) We all know what a diagram of Van Gogh is: it is the set of straight and curved hatch marks that raise and lower the ground, twist the trees, make the sky palpitate. The diagram is, in fact, the possibility of infinite pictures, an infinite possibility of pictures. It is not at all a general idea. It is dated; it has its own name: the diagram of this, of that, of the other. And in the end that’s what makes the style of a painter».

Returning to Bacon, «in this diagram, you can see the possibilities for all kinds of facts (...). At a certain point, you put a mouth somewhere, but suddenly thanks to the diagram you see that the mouth could move from one end of the face to the other». Bacon says: «In this way, in a portrait, you can turn appearance into a Sahara».

This is the «diagrammatical trait» of Bacon: «to let the picture become a Sahara»; and thanks to this Sahara, then be able to understand the pre-pictorial diagrammatic deserts, catastrophes and storms in each picture.

Cinema.

«Gilles Deleuze argues that a theory of cinema is not about cinema, but about concepts. It is about the concepts that arise from cinema and are related to other practices with which it *interferes*. In this regard, cinema is just like philosophy, which also interferes with other practices. Each practice, cinema and philosophy, gives rise to concepts, and the claim is made that none of these concepts have privilege over any of the others. Yet this means, Deleuze claims, that we must move from the question ‘What is cinema?’ to the question

¹ G. Deleuze, *Francis Bacon: the Logic of Sensation*, Engl. transl. by D. W. Smith, Continuum, London – New York, 2003

‘What is Philosophy?’. How can we do this? Should we do this?» (D. E. Olkowski, *Danger and Darkness in the Image in Film*)

Roberto De Gaetano responds by linking the issue of the Cinema (and thus of philosophy) to the issue of bios (life). Indeed, «on the one hand (as in Benjamin and Foucault), Cinema is thought as a practice that configures, structures and restructures the visible, exercising primarily a power on representative forms, on the (spectatorial) masses and on the ability to govern them (making them an ‘audience’); on the other hand, in Deleuze, Cinema is designed in a way that identifies it with life (and here we find primarily Deleuze), where life is conceived of as a continuous modulation, creation, expression of an irreducible virtuality, as an opening of continuous processes of identification: here Cinema is no longer the tool of a power, no longer something that is exercised over already formed masses (those of the first half of the century) to entertain and educate them. Here Cinema takes on a prominent political function; it has to invent a ‘missing population’, because the population is what is lacking» (R. De Gaetano, *La vita delle immagini*).

Dissonance (of Bodies).

Judith Butler writes: «I am sure that whatever self-knowledge we may acquire does not begin with ourselves or, rather, oneself. It does come to us from the outside, to be sure.

Someone or some thing affects me and that is the beginning of my life as a sentient creature. So maybe the senses are initiated by the objects and others that affect us in some way. The term ‘affect’ carries that sense of transitivity. I cannot agree with the moral valuation of good and bad bodily encounters. It cannot be that only harmonious encounters are good and disharmonious encounters are bad. After all, some encounters are both harmonious and dissonant, and the dissonance is important in the encounter with what is different, what is not me. So sometimes the challenge to one’s narcissism can affect one as disharmony, and it is ‘good’ to be jarred or interrupted. (...)

My view is that power suffuses sexuality in ways that cannot be reduced to one form. Subordination can be the source of pleasure or for pain for the one who subordinates as well as the one who is subordinated. There is a fine line between pleasure and pain, and some people can pursue both, while others want to call the erotic expression ‘pure pleasure.’ We are nowhere near thinking through the nuances of these positions. I do think Freud is still important here, especially as he affirms that ambivalence is at the heart of our most intimate attachments» (J. Butler, *Affects and Bodies. An Interview by M. Casolaro*).

Experience.

One of Deleuze’s key concepts is that of «plan of immanence». «According to Daniela Angelucci, the experience of immanence finds its place not only in aesthetics and in the experience of arts, but in the ordinary life too. Underlining the connection between cinema, walking, and aesthetical experience of space, she shows how the philosophy of Deleuze could be thought as an aesthetics of immanence», and of experience (D. Angelucci, *Gilles Deleuze, un'estetica dell'immanenza. Intervista a cura di Stefano Oliva e Enrico Schirò*).

However, the paper of Pierangelo Di Vittorio and Enrico Mastropiero (*L'informe, il rizoma, il blob. Per un divenire minore della filosofia*) is not only a theoretical contribution ‘about’ *Experience*. Infact, it is the result of pratical researches carried out by Action30. The collective Action30 is a research group of investigators and artists active since ten years in different areas of interest (publishing, performing, didactics), who have

chosen the shapeless and rhizome as ways of playing. The collective named blob-philosophy this way of performing researches and the reflections on it, in order to denominate a style and a tradition. The paper shows this researches, associating George Bataille with Gilles Deleuze.

Furnace.

It is another Deleuzian term, that we find in the aforementioned lecture / essay on painting. Deleuze uses this word, starting from Turner. «Around 1830 it seems that Turner entered into a new element: it is the particular style that expresses the 'catastrophe' in Turner's painting, precisely the furnace. «In what form do the painting and the act of painting tend to identify themselves? In the form of jets of steam, fire balls, where no form retains its integrity, or simply where some lines evoke a sort of brazier. As if the whole picture came out of a brazier. A ball of fire, golden yellow, the famous dominant of Turner. A kind of furnace, and ships broken by this furnace. (...) It is necessary that the color arises from this kind of furnace, this furnace-catastrophe. <Otherwise> it does not come out, it cannot be ignited, it does not cook or it is cooked badly...»

Grey.

This is another key term of Deleuze's essay/lesson. This theme starts from Delacroix, Kandinsky, but especially from Cézanne and Klee. There is, in fact, a kind of gray that is «the enemy of color, the enemy of painting» (Delacroix). According to Deleuze, this is «the gray of failure; it is the passive gray, the mixture of black and white» (Kandinsky).

On the other hand, however, there is «the active gray, (...) the big gray, which is obtained by mixing red and green. (...) It is the dynamic gray» (Kandinsky). This is the gray of which Cezanne says, «you do not become a painter until you paint a gray!» This is the gray of «the growing color, (...) which is like the gray of the brazier, (...) an essentially luminous gray, a gray from which the colors come».

Yet Klee teaches (and Deleuze resumes) that the two grays are definitely not 'other' and opposing. Klee, in fact, teaches that «the gray point becomes the pictorial sign of chaos, of absolute chaos», but «this is also the place of cosmogenesis: the egg». If «the established gray point goes beyond itself» (Klee), then it grows and becomes the «matrix of all dimensions.» Instead, «if the gray point spreads and takes up the entirety of the visible, then the chaos changes direction and the egg dies» (Klee). This is the dual possibility, the risk of painting: either you are able to move through the chaos to the expansion of the chaos (and then, from there, something new is born), or the chaos remains closed in on itself, the gray encompasses everything and the egg (the painting, life) dies. And here again the theme of resistance: to resist in the gray of everyday life, in the gray of stupidity, in the gray of non-commitment; to resist so that the passive chaos of black and white does not suffocate the possibility of the birth of something new.

Hitchcock.

«In Hitchcock – D. E. Olkowski writes – each image exhibits a mental relation of 'thirdness'», i.e. representation or thought, mental image. «Characters act, perceive, and experience yet they are nothing more than effects of camera movements which constructs the relation between them. (...) Thirdness, the mental relation, is also the method

Hitchcock uses to bring the public into the film, as camera situates the public e.g. behind Jeffries and Lisa and reasons or reflects on the relation between the camera, the image and their viewpoint».

Images.

Massimo Carboni writes: «Painting (like architecture and cinema, in different ways) is a type of language that works within what Deleuze and Guattari call the system 'black white - wall hole', organized around the correlation face-landscape (...). A surface appears as soon as there is inscribed a stretch without this being necessarily refer to the figurative. The 'abstract machine of facialization' models every kind of painting. (...) Both painting and music make perceptible forces that are not. (...) The way in which the horizontal and vertical dimensions is connected in music (bands of melodic lines, counterpoint, harmony) and in painting (shifts and overlapping forms, and spatializations and colors symbolizations, prospective alignments) is similar. (...) The differences, however, don't prejudice 'the opportunity to make simultaneous use of the arts in a determined multiplicity'. (...) The visible becomes audible, and vice versa in an ebb and flow like the tide, (...) where if something decisive happens, it is in that *and* in that *between*» (M. Carboni, *Gilles Deleuze e le arti*).

On this issue, the paper of Luca Romano outlines a path that is based on the question that was the question of Deleuze about the paintings of Francis Bacon: how to make visible the invisible forces? From here the paper crosses the Plato cave and Albrecht Dürer engravings to get to analyze the problem of time in the pictorial and philosophical production, in order to approach the contemporary digital photography in artistic perspective (L. Romano, *Logica irrazionale. L'immagine da Deleuze*).

Jalousie (La).

This is the title of a novel by Robbe-Grillet. In this issue of "Logoi", Giuseppe Crivella re-reads this book, linking it to some aspects of Deleuze's thought, in particular to the phenomenology of repetition. This critical perspective makes it possible to see the agreements between the reflections of Deleuze and proposals of the Nouveau Roman.

Klossowky, Pierre.

Pierre Klossowski (together with René Schérer) is quoted in the contribution by Ubaldo Fadini (*Deleuze ininsegnabile*) to show how, beyond «reconciliations too thin to well disciplined (and disciplinary) thematic orders, both researchers seem to precisely move in the sense of the recognition of the value of a 'singular' practice (...), i.e. the leaving (...) of the compromise axis, the pin that forms the self selfish (Schérer)». And here in this «change of core» two closely related issues appear: the not-teachable and the impersonal. Good terms of Klossowski, it is the «liquidation of the principle of identity,» or «a re-affirmation of the image of the subject as 'partial entities' (always 'part' and never 'all'), driven to seek mediation ways more and more satisfactory between 'self' and the 'world'». And that «means to complicate the 'teaching', (...) introducing in the teaching the not teachable» (U. Fadini, *Deleuze ininsegnabile*)

Literature.

«Literature is very present in the texts of Deleuze. In addition to great writers like Melville, Fitzgerald, Proust, Kafka and many others, Deleuze cites minor authors: in their 'there are things that are so amazing! (...) At the end they are always great geniuses'. According to Deleuze, reading these authors and entering in the world of literature let us to explore new landscapes, new worlds, new possibilities» - so writes E. Foresta, in *Per un pensiero della resistenza. Linguaggio e letteratura in Gilles Deleuze*.

However, by doing this, the literature works always on the edge between life and death. «The question to ask, then, is whether today our time leaves open the possibility of such a form of language: (...) a different language, a language of difference» (Foresta).

Robbe-Grillet (and *La jalousie*, here analyzed by G. Crivella); and Melville (in particular the figure of Bartleby, described by Deleuze in *Bartleby or the Formula*; and here presented by M. Di Bartolo) are just two examples of this 'different' language.

It is literature, Crivella points out, in which the theme of difference and repetition becomes art of the novel: in fact in these books «narrative does not express the most accomplished form of a serial time, but expresses lumps of times».

And, of course, this is already resistance. We «resist repeating,» in a time that was linear and now becomes eternal return of the new; and in texts in which «the word splits and multiplies itself like a virus, contaminating language and minds (...), disrupting the order of speech, which is also the order of community» (Di Bartolo). Therefore Bartleby is the supreme symbol of this resistance: «I PREFER NOT TO »: I want to try to resist against all 'sclerotisation' of the false and of the unjust.

Music.

Devenir is the title of Roberto Paci Dalò contribution. It is a text-image on the music. The *Millesuoni*² readers will find the challenge already put in that book: speaking of music through images. In this case, it is a reflection on the Chapter 1730 - *Devenir-intense, Devenir-animal, Devenir-impercetibile (Mille Plateaux)*: a gloss designed with a few light signs as a counterpoint to a high-density text. Let's thank twice the author of this 'paradoxical' text, for allowing us to use his painting as the cover of this issue of "Logoi".

Besides the iconic contribution of Paci Dalò, in this issue of "Logoi" we publish a dialogue between E. Quinz and M. Saladin (*Rites, rythmes, ritournelles / Comment penser les arts du son aujourd'hui - à partir de Deleuze*), which explores some musical notions of Deleuze and Guattari, starting from the point of view of the 'return of the subject' in sound and music production. Also crucial the notion of 'variation', understood as the principle of resistance.

Non-philosophical and/or pre-philosophical.

«Prephilosophical does not mean something preexistent but rather something *that does not exist outside philosophy*, although philosophy presupposes it. These are its internal

² R. Paci Dalò – E. Quinz (ed.), *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Cronopio, Napoli, 2006.

conditions. The non-philosophical is perhaps closer to the heart of philosophy than philosophy itself»³.

From this point of view, we might consider all arts as this «heart of philosophy», but also the images within philosophical conceptuality. G. D'Acunto presents an example. Indeed, he reads - with Deleuze - even the «'I think' of Descartes, not by appealing to objective conditions, i.e. assumptions limited to a formal definition, but by appealing to implicit and subjective assumptions, 'enveloped in a feeling'. (...) So the 'I think' is as a real 'plane of immanence', in the sense that it provides, rather than a concept, a pre-philosophical key of non-conceptual understanding»: «a pre-philosophical and natural image of thought, borrowed from the pure element of common sense» (G. D'Acunto, *Immagine del pensiero. Nota su Deleuze e il cogito cartesiano*).

Opsigns.

«A sign, Deleuze argues, is an image that refers to a type of image either from the point of view of its double (and bi-polar) composition or from the point of view of its genesis (perception, affection, impulse, reflection, action, relation). Within this structure there also arise sub-signs, the most important of which, for our purposes are the opsign and sonsign, purely optical and sound signs, important because they break apart the sensory-motor link of perception, action, and relation-images, disrupting the movement-image as a whole, so that the sign no longer represents the movement-image. Deleuze cites Bazin, who describes a scene in De Sica's *Umberto D.* in which a maid enters a kitchen, cleans up, drives away the ants, begins to prepare coffee, then sees the belly of a pregnant woman. At this moment 'it is as though all the misery in the world were going to be born' (Deleuze). This is the opsign; this purely optical situation does away with framing, the character does all the viewing, records rather than reacts, and is completely subject to her vision and not engaged in action» (D. Olkowski, *Danger and Darkness in the Image in Film*)

Psychology (or better psychoanalysis).

However, because of the style of our Journal, we want to grasp the nuance that links the analysis of '*psyche*' and resistance in the arts. And this nuance could be that of literary perversion. Indeed, «Deleuze has dedicated lots of pages to authors, who are linked by their common literary strategy. This strategy can be defined like a practice which is, at the same time, critical and clinical. But it's necessary to understand that the critical means a *pars destruens*, which doesn't coincide with a negation, and the clinical implies instead a diagnosis (...), the creation of an health, which means a new possibility of life. Taking the example of Masochism, which is analyzed also by Deleuze, we want to show that the clinical-critical practice works like a subversion of law, which can't be described like a transgression, but rather like a perversion» (N. Tosel, *Letteratura, Critica e Clinica: la perversione deleuziana*).

Quality.

Linking Deleuze with Peirce, Olkowski writes: «The perception-image is the zero degree, prior even to what Peirce calls 'firstness,' the sign without reference to subject or object,

³ G. Deleuze & F. Guattari, *What is Philosophy?*, Engl. Transl. by H. Tomlinson and G. Burchell, Columbia University Press, New York, 1994, p. 41

characterized by quality but not yet by relation. As characterized by quality, Deleuze correlates firstness with the affection-image. Secondness, characterized by action and reaction is correlated with the action-image, and thirdness, representation or thought is correlated with the relation-image, an image external to its terms, to firstness and secondness, which it brings into relation to one another as modes of thought; it is thought as law or representation. Secondness can encompass both the affection-image and the action-image. Thirdness can encompass all three types of image» (D. Olkowski, *Danger and Darkness in the Image in Film*).

Resistance [see: Arts]

School.

Even before you get to the section of “Logoi” usually dedicated to *School at play*, we meet the aforementioned Fadini essay, which places us in front of the paradoxes of teaching, according to Deleuze: paradoxes not only internal to his thought (is Deleuzian philosophy teachable?), but linked to the very meaning of education, today. Infact, if teaching is 'traditional', it risks not teaching anything, and if it is 'complicated', 'accomplice', 'pathic', precisely risks to be not-teachable.

Mario De Pasquale, then, in the Teaching-Session of “Logoi”, reconstructs the idea of Deleuze's philosophy as ‘creation of concepts’ and examines the difficulties in teaching applications of the ‘pedagogy of the concept’. The essay points out that, paradoxically, Deleuze's philosophy has influenced research and practice of the teaching of philosophy in Italy, although apparently it appears intuitionistic, aristocratic and unavailable to an educational use (M. De Pasquale, *Deleuze e la didattica della filosofia*).

Theatre.

Matteo Canevari shows in his essay the importance of theatre «into critical theory of arts presented by Gilles Deleuze. The actor occupies indeed an important role in Deleuze's conception of creative artistic dynamics, going from body experience to expression of meaning. The friendship with the Italian actor Carmelo Bene allows Deleuze to understand the process of creation of characters on stage as a peculiar experience of movement and self-metamorphose. Deleuze's idea of theatre is far both from representational thought, as in Hegel's works, and from narrative conception, expressed by Paul Ricoeur. In his opinion, theatre is a ‘war machine’ useful to create an alternative reality to oppose to Power strategies of life control» (M. Canevari, *I cattivi incontri nel teatro di Gilles Deleuze. Rappresentare idee, costruire identità, esprimere differenze*).

Uniqueness

...or singularity. However, a particular uniqueness, an «impersonal singularity», to quote Roberto De Gaetano. The cinema, in this case, becomes exemplary again. In fact, «the cinematic image is composed of generic traits and unique traits (in the cinema a tree and *that* tree are the same)» But this is also true for life. «A Deleuzian example is that of the infant, who as not-yet identified (without first name and without markedly distinctive features) is already, however, individually differentiated from other infants, because of a

smile, a cry, a gesture: 'it is a haecceity, which does not result from identification, but from singularization'. Art captures precisely this haecceity, and cinema has a special relationship with this capture, because of the particular, <dynamic> statute of cinematography» (R. De Gaetano, *La vita delle immagini*).

Vortices.

Cézanne: «To paint a landscape well, I first have to discover its geological forms. World history began when two atoms, or two whirlpools, two chemical dances met, were composed together: those big rainbows, those cosmic prisms, the dawn of ourselves above the nothing». So, we return to the issue of 'painting'. Indeed, painting is always the beginning of the world. And the vortices are the chemical dances of colors.

Zebra-striped.

«Events are zebra-striped, and so they rip the darkness. 'Eternal ghost' becomes the name of this box, this particular face, dimensionless». Zebra-striped, then, is synonymous of 'repetition', narrative, «production of news, derivation of the other from the same» (G. Crivella, *Ripetizione e percezione. Una lettura deleuziana de La jalousie di Robbe-Grillet*).

Annalisa Caputo

Arti e resistenza in Deleuze. Piccolo abecedario “Logoi”

Parole chiave: *Arti, Bacon, Cinema, Dissonanza (dei corpi), Esperienza, Fornace, Grigio, Hitchcock, Immagini, Jalousie (La), Klossowky (Pierre), Letteratura, Musica, Non-filosofico, Opsegni, Psicologia, Qualità, Resistenza, Scuola, Teatro, Unicità, Vortici, Zebratura*

Arti.

«L’opera d’arte non è uno strumento di comunicazione. L’opera d’arte non ha niente a che fare con la comunicazione. L’opera d’arte non contiene letteralmente la minima informazione. C’è invece un’affinità fondamentale tra l’opera d’arte e l’atto di resistenza. Questo sì. Essa ha qualcosa a che fare con l’informazione e la comunicazione in quanto atto di resistenza. Qual è questo misterioso rapporto tra un’opera d’arte e un atto di resistenza, se gli uomini che resistono non hanno né il tempo né talvolta la cultura necessaria per avere il minimo rapporto con l’arte? Non so. Malraux sviluppa un bel concetto filosofico, dice una cosa molto semplice sull’arte, dice che è la sola cosa che resiste alla morte. Torniamo al principio: che cosa si fa quando si fa filosofia? Si inventano concetti. Secondo me questa è la base di un bel concetto filosofico. Riflettete... che cos’è che resiste alla morte? Basta guardare una statuetta di tremila anni avanti Cristo per trovare che la risposta di Malraux è in fondo una buona risposta. Si potrebbe dire allora, meno bene, dal punto di vista che è il nostro, che l’arte è ciò che resiste, anche se non è la sola cosa che resiste. Di qui il rapporto così stretto fra l’atto di resistenza e l’opera d’arte. Non ogni atto di resistenza è un’opera d’arte, benché, in un certo senso, lo sia. Non ogni opera d’arte è un atto di resistenza e tuttavia, in un certo senso, lo è» (G. Deleuze, *Che cos’è l’atto di creazione?*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli, 2013, pp. 22-23).

La sfida del *Call for paper* di questo numero monografico su Deleuze era partita da queste affermazioni. E i saggi ricevuti e raccolti hanno – a nostro avviso – colto appieno la sfida. E l’hanno rilanciata. Con questioni, immagini, tempi, nomi, concetti, linguaggi.

Proviamo a ripensarla, in questo Editoriale, scegliendo – quasi a mo’ di Abecedario – alcune parole/chiave che sono emerse dai saggi stessi. Quindi, non un vocabolario oggettivo dei termini più importanti dell’estetica di Deleuze, ma un glossario di quanto contenuto in questo fascicolo di “Logoi”. Un modo per incuriosire il lettore non troppo addentro al lessico deleuziano; un modo per fornire una sorta di indice dei contenuti, al lettore che invece già lo conosce.

Ad entrambi ci sembra di poter offrire uno strumento importante: che, con lo stile che caratterizza “Logoi”, raccoglie insieme da un lato contributi di alto profilo in diverse lingue (basterà qui ricordare J. Butler [Berkeley], D. E. Olkowski [Colorado] ed E. Quinz – M. Saladin [Parigi]), dall’altro lato lavori preziosi di studiosi italiani ben conosciuti anche a livello internazionale (R. De Gaetano, M. Carboni, U. Fadini, D. Angelucci), nonché alcune inedite opere/immagini di R. Paci Dalò; ma, accanto a tutto questo, si collocano proposte di ricercatori (più o meno giovani), altrettanto interessanti (M. Canevari, G. Crivella, G. D’Acunto, M. Di Bartolo, P. Di Vittorio - E. Mastropiero, E. Foresta, L. Romano, N. Tosel).

Anche come ringraziamento al loro servizio di studio e scrittura, ci limiteremo in questo ideale lessico/abecedario, a fare più un lavoro di citazione, che un esercizio di interpretazione.

Bacon.

Sappiamo come Deleuze si sia occupato della sua pittura in maniera specifica⁴. In questo numero di “Logoi”, insieme a Turner, Cézanne, Van Gogh, Paul Klee, è presente nel testo/lezione di Deleuze *La pittura e la questione dei concetti. Dalla catastrofe al colore*⁵. Bacon viene richiamato da Deleuze per precisare la sua lettura della pittura come ‘catastrofe’. «La pittura è necessariamente un diluvio (...) Se la tela non passa dalla catastrofe della fornace o della tempesta, si riproducono soltanto dei *cliché*». La resistenza ai cliché, dunque. Contro i cliché. Che è battaglia e resistenza anche contro se stessi. «Capite – dice Deleuze – che se qualcuno dedica tutta la vita alla pittura e alla lotta contro i cliché non è per un esercizio accademico. (...) È per questo che i grandi pittori sono così severi riguardo alle loro opere, per questo buttano via così tanta roba. Il primo pericolo è quello di non passare dalla catastrofe, di evitarla. E poi c’è l’altro pericolo, passare dalla catastrofe e restarci».

Non così Bacon, che fa «una pulizia». «E questo - cioè il quadro ripulito in parte – si può considerare come una specie di diagramma», dice Deleuze citando Bacon⁶.

Catastrofe/pulizia/Diagramma: ecco la ‘verità’ della vera pittura. «Il diagramma è questa zona di pulizia, che allo stesso tempo crea una catastrofe nel quadro, cioè cancella tutti i *cliché* preliminari. (...) È dal diagramma che verrà fuori quello che Bacon chiama ‘Figura’. (...) E quindi cos’è il diagramma di un pittore? Bisognerebbe ritrovare il diagramma di ogni pittore. (...) Dico, *Diagramma di Turner*. (...) Oppure: *Diagramma di Van Gogh*. (...) Tutti sanno cos’è un diagramma di Van Gogh: è questo mondo infinito di piccoli tratteggi, di piccole virgole, di piccole croci che fanno a volte fremere il cielo, a volte incurvare la terra, a volte spostare un albero (...). Il diagramma è in effetti la possibilità di quadri infiniti, una possibilità infinita di quadri. Non è affatto un’idea generale. È datato, ha un nome proprio: il diagramma di questo, di quello, di quell’altro. E alla fine è questo che fa lo stile di un pittore».

Tornando a Bacon: «in questo diagramma si vedono innestate le possibilità di tutti i tipi di fatti (...). Avete messo a un certo punto la bocca da qualche parte, ma improvvisamente grazie al diagramma vi accorgete che la bocca potrebbe spostarsi da un’estremità all’altra del volto». «E in questo modo, in un ritratto, potete far diventare l’apparenza un Sahara».

Ecco il «tratto diagrammatico» di Bacon: «fare in modo che il quadro diventi un Sahara»⁷. E grazie a questo Sahara, riuscire poi a comprendere i deserti, le catastrofi e le tempeste diagrammatiche pre-pittoriche presenti in ogni quadro.

Cinema.

«Gilles Deleuze discute del fatto che una teoria del cinema non riguardi il cinema, ma i concetti; è inerente ai concetti che emergono dal cinema e risultano essere relazionati ad altre pratiche con cui il cinema interferisce. A tale riguardo, il cinema è proprio come la

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon - Logica della sensazione*, tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 2004.

⁵ Deleuze ha tenuto il corso *La peinture et la question des concepts* all’Università di Paris VIII Vincennes-Saint-Denis tra il marzo e il giugno del 1981. Questa prima lezione del 31.3.1981 è stata tradotta curata, con qualche piccolo taglio e adattamento, a partire dalla registrazione sonora reperibile sul sito: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>, dalla curatrice e traduttrice Sarah Matia Pasqualetti.

⁶ D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, tr. it. di Ginevra, Skira, Milano, 2003, p. 51, citato da Deleuze nella lezione su ricordata.

⁷ Tutte le citazioni sono tratte dalla lezione di Deleuze *La pittura e la questione dei concetti*, cit.

filosofia, che a sua volta interferisce con altre pratiche. Entrambe queste pratiche, quella del cinema e quella della filosofia, creano concetti, e la loro pretesa è che nessuno di questi concetti abbia alcuna rilevanza privilegiata sugli altri. Questo significa ancora, per quanto sostiene Deleuze, che noi possiamo spaziare dalla domanda ‘che cos’è il cinema?’ alla domanda ‘che cos’è la filosofia?’. Come è possibile far questo? E dovremmo farlo?» (D. Olkowski, *Pericolo ed oscurità nell'immagine filmica*).

De Gaetano offre la sua risposta, collegando la questione del cinema (e dunque della filosofia) alla questione del *bíos* (della vita). Infatti abbiamo «da un lato, una direzione (e qui possiamo ritrovare Benjamin e Foucault) che pensa il cinema come pratica che configura, struttura e ristrutturata il visibile, esercitando in primo luogo un *potere*, sia sulle forme rappresentative sia sulle masse (spettatoriali) e sulla capacità di governarle (facendone un pubblico); dall'altro, una direzione che pensa il cinema identificandolo alla vita (e qui troviamo in primo luogo Deleuze), dove quest'ultima viene pensata come modulazione continua, creazione, espressione di una virtualità irriducibile, apertura di continui processi di individuazione: qui il cinema non è più il mezzo di un potere, non si esercita più su masse già costituite (quelle della prima metà del secolo) da divertire o educare, qui il cinema assume una eminente funzione *politica*, deve inventare un ‘popolo che manca’, perché il popolo è ciò che manca» (R. De Gaetano, *La vita delle immagini*).

Dissonanza (dei corpi).

Judit Butler, intervista da Michela Casolaro, a proposito di questo tema scrive: «sono sicura che qualsiasi conoscenza potremo mai acquisire di noi stessi, non inizierà mai con noi stessi o, comunque, con ognuno di noi singolarmente. Questa ci arriva dall'esterno sicuramente. Sono affetto da qualcuno o da qualcosa e questo è l'inizio della mia vita come essere sensiente. Così forse i sensi vengono generati dagli oggetti e dagli altri, da cui veniamo affetti in qualche modo. Il termine ‘essere affetti’ porta con sé questo senso di transitività.

Non riesco invece ad essere d'accordo con quella che può sembrare una valutazione morale sugli incontri positivi o negativi dei corpi. Non può essere che solo gli incontri armonici siano buoni e quelli disarmonici siano cattivi. Dopotutto, alcuni incontri sono sia armonici sia disarmonici e la dissonanza è importante nell'incontro con ciò che è diverso, con ciò che io non sono. Così a volte uno può essere affetto dalla sfida al proprio narcisismo e avvertirla come disarmonia, e questo è ‘buono’ per scuoterlo o interromperlo.

(...) Il mio punto di vista è che il potere pervade la sessualità in un modo che non può ridursi ad una sola forma. La subordinazione può essere fonte di piacere o di dolore per colui che subordina tanto quanto per colui che è subordinato.

C'è una linea sottile tra il piacere e il dolore, e alcune persone possono inseguire entrambi, mentre altri vogliono chiamare l'espressione erotica ‘puro piacere’. Noi non ci schieriamo da nessuna parte di queste due posizioni. Penso che Freud sia molto importante in questo caso, specialmente quando egli afferma che l'ambivalenza è al centro dei nostri rapporti più intimi» (J. Butler, *Affetti e corpi. Intervista a cura di M. Casolaro*).

Esperienza.

Uno dei concetti-chiave di Deleuze è «il piano di immanenza». «Secondo la Angelucci, l'esperienza dell'immanenza trova il suo posto non solo nell'estetica e nell'esperienza artistica, ma anche nella vita quotidiana. Sottolineando la connessione tra il cinema, il camminare e l'esperienza estetica dello spazio, la Angelucci mostra come la filosofia di

Deleuze possa essere pensata come un'estetica dell'immanenza» (D. Angelucci, *Gilles Deleuze, un'estetica dell'immanenza. Intervista a cura di Stefano Oliva e Enrico Schirò*).

Ma se l'intervista all'Angelucci si muove sul piano teorico dell'esperienza, il contributo di P. Di Vittorio ed E. Mastropiero (*L'informe, il rizoma, il blob. Per un divenire minore della filosofia*) si presenta invece come concretamente esperienziale: proprio per la sua torsione 'pratico-performativa'. Partendo infatti dalla «comune ascendenza nietzschiana», di Georges Bataille e di Gilles Deleuze, gli Autori «si concentrano su due nozioni, l'informe e il rizoma» e mostrano il loro possibile accostamento non tanto a partire «da un percorso intellettuale, quanto da un'esperienza pratica, all'interno della quale tali nozioni si sono imposte più per il loro valore d'uso che per il loro status di concetti. Il collettivo Action30, un gruppo di ricercatori e artisti attivo da una decina d'anni in ambiti diversi (editoria, spettacolo, didattica), ha adottato queste nozioni perché permettevano di fare qualcosa, di compiere certi gesti, di assumere una certa postura. Tale dimensione performativa, accompagnata da una costante riflessione sulle sperimentazioni in atto, ha condotto il collettivo a coniare il termine 'blob-filosofia', per designare sia il suo stile di ricerca sia la 'tradizione' nella quale potrebbe radicarsi».

Fornace.

È un termine deleuziano, che troviamo nella lezione/saggio sulla pittura che apre questo numero di "Logoi". Deleuze lo spiega a partire da Turner. «Intorno al 1830 è come se Turner entrasse in un nuovo elemento»: è lo stile particolare che in lui prende la 'catastrofe' pittorica, appunto la fornace. «Sotto quale forma il dipinto e l'atto di dipingere tendono a identificarsi? Sotto forma di getto di vapore, di palle di fuoco, quando più nessuna forma mantiene la sua integrità, o semplicemente dei tratti evocano una specie di braciere. Come se tutto il quadro, là, uscisse da un braciere. Una palla di fuoco, il giallo oro, la famosa dominante di Turner. Una specie di fornace, e delle navi spezzate da questa fornace. (...) Bisogna che il colore sorga da questa specie di fornace, da questa fornace-catastrofe. <Altrimenti> non esce, non prende, non si cuoce o si cuoce male...».

Grigio.

Altro termine chiave del saggio/lezione di Deleuze, questa volta a partire da Delacroix, Kandinskij, ma soprattutto a partire da Cézanne e Klee.

C'è, infatti, «il grigio nemico del colore, nemico della pittura» (Delacroix). E questo – spiega Deleuze – «è il grigio del fallimento», «è il grigio passivo, della mescolanza tra il bianco e il nero» (Kandinskij). C'è invece il «grigio attivo, (...) il grande grigio, che si ottiene mescolando il verde e il rosso; (...) il grigio dinamico» (Kandinskij). Questo è il grigio di cui Cézanne dice: «non si diventa un pittore finché non si dipinge un grigio». Questo è il grigio «del colore che cresce, (...), che è come il grigio del braciere, (...) un grigio essenzialmente luminoso, un grigio da cui escono i colori».

Eppure i due grigi, insegna Klee e riprende Deleuze, non sono assolutamente altri e contrapposti. Klee, infatti, ci insegna che «il punto grigio assume la carica di segno pittorico del caos, del caos assoluto», ma «questo è anche il luogo della cosmogenesi: l'uovo». Se «il punto grigio stabilito salta oltre sé stesso» (Klee), allora cresce e diventa «matrice delle dimensioni». Invece «se il punto grigio si dilata e occupa la totalità del visibile, allora il caos cambia senso e l'uovo muore» (Klee). È la duplice possibilità, il rischio della pittura: o si riesce a passare dal caos all'espansione del caos, e allora da lì nasce il nuovo. Oppure il caos resta chiuso in se stesso, il grigio ingloba tutto e l'uovo (il

quadro, la vita) muore. E di nuovo la resistenza: resistere nel grigio del quotidiano, nel grigio della stupidità, nel grigio del non-impegno; resistere perché il suo caos passivo di bianco e nero non soffochi la possibilità dell'origine di qualcosa di nuovo.

Hitchcock.

Viene introdotto nel saggio di D. Olkowski per spiegare il livello di terzietà dell'immagine. «La *terzietà*, l'immagine mentale è un'immagine degli oggetti di pensiero, ma in quanto oggetti la cui esistenza risiede fuori dal pensiero, poiché, dopo tutto, si tratta solo di un segno. I suoi oggetti sono le relazioni, gli atti simbolici, e le 'sensazioni' intellettuali. (...) Se prendiamo Hitchcock, ogni immagine esibisce una relazione mentale di *terzietà*. I personaggi agiscono, percepiscono e fanno anche esperienza del fatto che essi non sono niente più che gli effetti del movimento di una cinepresa, che costruisce la relazione tra di loro. La telecamera, e non la narrazione, mostra il perché Jeffries di *Rear Window* si rompa una gamba, focalizzandosi sull'automobile da corsa e sulla telecamera rotta. La *terzietà*, la relazione mentale, è anche il metodo utilizzato da Hitchcock per introdurre il pubblico nel film, con una telecamera che posiziona quest'ultimo dietro Jeffries e Lisa e le ragioni o riflessioni sulla relazione tra la telecamera, l'immagine, ed il loro punto di vista» (D. Olkowski, *Pericolo ed oscurità nell'immagine filmica*).

Immagini.

Il tema torna in quasi tutti i saggi, in particolare in relazione all'arte pittorica. Spiega Massimo Carboni: «la pittura (come l'architettura e il cinema, secondo differenti modalità) è un tipo di linguaggio che lavora all'interno di quello che Deleuze e Guattari chiamano il sistema 'muro bianco-buco nero' organizzato attorno alla correlazione viso-paesaggio (...). Una superficie appare come tale non appena vi si iscrive un tratto, senza che ciò sia necessariamente da riferirsi alla figuratività. La 'macchina astratta di viseificazione' modella ogni tipo di pittura, ed è considerevole che si porti per attestarla l'esempio di Lucio Fontana, pur senza farne il nome. Si parla infatti della 'grande composizione della tela bianca e del taglio nero', della 'lacerazione', della 'coltellata, taglio o buco: la macchina è già presente e funziona sempre producendo visi e paesaggi, anche i più astratti'. Come la pittura (...) si iscrive nel problema del viso-paesaggio, della *viseità*, così la musica si riconosce nel problema del *ritornello*. Questo è 'la forma a priori del tempo, che fabbrica ogni volta tempi differenti'. (...) 'Il pittore ha forse meno ritornelli del musicista? Vi sono meno ritornelli in Cézanne o in Klee che in Mozart, Schumann o Debussy?' (*Millepiani*).

Si ripropone il tema del parallelismo, dell'intreccio o della convergenza tra pittura e musica. (...) Infatti sia la pittura che la musica rendono percepibili forze che non lo sono. (...) Le modalità con cui si connettono la dimensione orizzontale e quella verticale nella musica (fasci di linee melodiche, contrappunti, armonia) e nella pittura (spostamenti e sovrapposizioni di forme, spazializzazioni e simbolizzazioni dei colori, allineamenti prospettici) appaiono analoghe e possono denunciare aspetti e procedure comuni». Tutte le differenze «non pregiudicano affatto 'la possibilità di fare un uso simultaneo delle arti in una molteplicità determinabile'. (...) Il visibile diviene udibile e viceversa in un flusso e riflusso come di marea, (...)dove se accade qualcosa di decisivo accade in quell'*e*, in quel *tra*» (M. Carboni, *Gilles Deleuze e le arti*).

Un percorso del tutto particolare, in questo 'tra' è costruito nel saggio di Luca Romano. L'Autore, infatti, «delinea un percorso che si fonda sulla domanda che fu di Deleuze in merito alla pittura di Francis Bacon: come rendere visibili le forze invisibili? A partire da

qui (...) attraversa la caverna di Platone e le incisioni di Albrecht Dürer per arrivare ad analizzare il problema del tempo nella produzione pittorica e filosofica in modo da appropinquare la fotografia digitale contemporanea sotto un'ottica artistica» (L. Romano, *Logica irrazionale. L'immagine da Deleuze*).

Jalousie (La).

Si tratta di un romanzo di Robbe-Grillet, analizzato qui da Giuseppe Crivella a partire da alcuni aspetti del pensiero di Deleuze, in particolare quello della fenomenologia della ripetizione. Secondo l'Autore, infatti, è proprio questa prospettiva critica che consente di trovare dei parallelismi tra la riflessione deleuziana e il *Nouveau Roman*.

Klossowky, Pierre.

Pierre Klossowski (insieme a René Schérer) è citato nel contributo di Ubaldo Fadini (*Deleuze ininsegnabile*) per mostrare come, al di là di «riconduzioni fin troppo sottili ad ordini tematici ben disciplinati (e disciplinari), entrambi gli studiosi sembrano appunto muoversi nel senso della rilevazione del valore di una pratica singolare sul piano dell'indagine, vale a dire quello dell'abbandono (...) dell'«asse compromesso, del perno che forma l'io egoista» (Schérer)». Ed ecco che in questo «cambiamento di fulcro» appaiono due tematiche strettamente connesse tra loro: quella dell'ininsegnabile e quella dell'impersonale. Nei termini di Klossowski si tratta della «liquidazione del principio di identità», ovvero di «una ri-affermazione dell'immagine del soggetto come entità 'parziale' (sempre 'parte' e mai 'tutto'), sospinta a cercare modi di mediazione sempre più soddisfacenti tra 'sé' e il 'mondo'». E questo «significa in fondo complicare l'impresa 'docente', (...) introducendo nell'insegnamento l'insegnabile».

Letteratura.

«La letteratura è molto presente nei testi di Deleuze. Oltre a fare riferimento a grandi autori come Melville, Fitzgerald, Proust, Kafka e tanti altri, non mancano riferimenti ad autori minori: in loro 'ci sono cose talmente sorprendenti (...) alla fine sono sempre grandi geni'. Secondo Deleuze, leggere questi autori ed entrare così nel mondo della letteratura significa esplorare nuovi paesaggi, nuovi mondi, nuove possibilità». Così E. Foresta, in *Per un pensiero della resistenza. Linguaggio e letteratura in Gilles Deleuze*.

Ma per fare questo la letteratura lavora sempre sul crinale del passaggio tra la vita e la morte. «La letteratura incomincia con la morte del porcospino, secondo Lawrence, o con la morte della talpa, secondo Kafka: 'Le nostre povere zampette rosse tese a invocare una tenera pietà' (...). La letteratura incomincia solo quando nasce in noi una terza persona che ci spoglia del potere di dire Io» (Deleuze, *Critica e clinica*). «La questione da porre, allora, è se il nostro tempo lascia aperta la possibilità di una tale forma di linguaggio: (...) un linguaggio diverso, un linguaggio della differenza» (E. Foresta, *Per un pensiero della resistenza. Linguaggio e letteratura in Gilles Deleuze*).

Due esempi di questo linguaggio 'altro' indagato a partire da Deleuze lo offrono Robbe-Grillet (di cui G. Crivella, come già detto, analizza qui, *La jalousie*); e Melville (in particolare la figura di Bartleby, descritta da Deleuze in *Bartleby o la formula*; e qui presentata da M. Di Bartolo).

Si tratta di letterature, fa notare Crivella, in cui il tema della differenza e della ripetizione diventa arte del romanzo, perché in esse «la narrazione non esprime più la forma compiuta di un tempo seriale, ma esprime grumi di tempi».

E, certo, questa è già resistenza. Si «resiste ripetendo», in un tempo che da lineare diventa eterno ritorno del nuovo, e in un testo in cui «la parola si scinde e si moltiplica come un virus, contaminando la lingua e le menti (...), scompaginando l'ordine del discorso, che è poi anche l'ordine sociale» (Di Bartolo). Perciò Bartleby e il suo atto di resistenza ne sono simbolo supremo: «I PREFER NOT TO»: provare a resistere ad ogni sclerotizzazione del Falso e dell'Ingiusto.

Musica.

Devenir è il titolo del contributo di Paci Dalò, Si tratta di un fantastico testo-immagine sulla musica. I lettori di *Millesuoni*⁸ ritroveranno in atto la sfida già posta in quel libro: parlare della musica attraverso immagini. In questo caso, «si tratta di una riflessione sul capitolo 1730 *Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible* (di *Mille Plateaux*). Una glossa disegnata con pochi segni leggeri, come contrappunto ad un testo di grande densità». Ringraziamo due volte l'autore di questo 'paradossale' testo, per averci concesso di usare una sua creazione come copertina di questo numero di "Logoi".

Oltre il già citato contributo iconico di Paci Dalò, abbiamo in questo numero di "Logoi" un prezioso dialogo tra due voci: Emanuele Quinz, coeditore con Paci Dalò dell'ormai storico (già ricordato) *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica* e Matthieu Saladin (studioso e artista francese). Nel saggio qui presentato, *Rites, rythmes, ritournelles / Comment penser les arts du son aujourd'hui (à partir de Deleuze)*, i due Autori esplorano alcune nozioni musicali di Deleuze e Guattari, come il ritornello e il ritmo, a partire dalla questione del 'ritorno del soggetto' nella produzione sonora e musicale. Decisiva anche la nozione di variazione, intesa come principio di resistenza.

Non-filosofico (e/o pre-filosofico).

«Prefilosofico non significa qualcosa che preesiste, ma qualcosa 'che non esiste al di fuori della filosofia', benché questa lo presupponga. Sono le sue condizioni interne. Il non-filosofico si trova nel cuore della filosofia forse più della filosofia stessa» (Deleuze, *Che cos'è la filosofia?*). Da questo punto di vista, forse potremmo considerare tutte le arti come questo 'cuore' della filosofia. Ma anche le immagini interne alla concettualità filosofica. Un esempio, da questo punto di vista, è la proposta di G. D'Acunto, che rilegge – con Deleuze – anche «l'io penso di Cartesio, non facendo appello a presupposti oggettivi, ossia consegnati ad una definizione formale, ma a presupposti impliciti e soggettivi, 'involuppati in un sentimento' e quindi come (...) vero e proprio 'piano di immanenza', nel senso che esso si dà, piuttosto che come un concetto, come una chiave prefilosofica di comprensione di tipo non concettuale»: come una «Immagine del pensiero, prefilosofica e naturale, tratta dall'elemento puro del senso comune» (G. D'Acunto, *Immagine del pensiero. Nota su Deleuze e il cogito cartesiano*).

⁸ R. Paci Dalò – E. Quinz (a cura di), *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Cronopio, Napoli, 2006.

Opsegni.

È D. Olkowski che ci spiega di che cosa si tratti. «Un segno, sostiene Deleuze, è un'immagine che si riferisce a sua volta ad un altro tipo di immagine o dal punto di vista della sua doppia (e bipolare) composizione o dal punto di vista della sua genesi (percezione, affezione, impulso, riflesso, azione, relazione). All'interno di questa struttura si presentano anche dei sotto-segni, i più importanti dei quali sono gli *opsegni* ed i *sonsegni*, segni puramente ottici e uditivi, importanti perché mandano in frantumi il collegamento moto-sensoriale della percezione, della relazione e dell'immagine-relazione, distruggendo l'immagine-movimento come un tutto, tanto che lo stesso segno non rappresenta più l'immagine-movimento. Deleuze cita Bazin, che descrive una scena dell'*Umberto D.* di De Sica, in cui una domestica entra in una cucina, pulisce, scaccia le formiche, inizia a preparare un caffè, e dopo guarda la pancia di una donna incinta. In questo momento 'è come se nascesse tutta la miseria del mondo'. Questo è l'opsegno; questa situazione esclusivamente ottica elimina l'inquadratura, il personaggio funge da spettatore, registra piuttosto che reagire, ed è completamente consegnato alla sua visione, non occupato nell'azione» (D. Olkowski, *Pericolo ed oscurità nell'immagine filmica*).

Psicologia.

O forse meglio psicanalisi. In ogni caso, per il taglio del nostro numero, si tratta sempre di cogliere quella curvatura che collega l'analisi della *psiche* alla resistenza delle arti. E questa curvatura potrebbe essere quella della 'perversione letteraria'. Infatti «Deleuze, nella sue opere, ha dedicato molto spazio ad autori, che possono essere accomunati per la loro 'strategia letteraria'. Quest'ultima si pone come una pratica che è, al contempo, critica e clinica. Nel lessico deleuziano, la critica assume i contorni di una *pars destruens*, che però non coincide con una negazione; la clinica, invece, prende la forma di una diagnosi (...), in cui la clinica viene intesa non come una cura, bensì come la creazione di una nuova salute e di una nuova possibilità di vita. Prendendo l'esempio del masochismo, [si può dimostrare] come questa pratica letteraria, insieme critica e clinica, funzioni, in Deleuze, come una sovversione della legge, che, però, non deve essere intesa come una trasgressione, bensì come una perversione» (N. Tosel, *Letteratura, Critica e Clinica: la perversione deleuziana*).

Qualità.

Leggendo Deleuze con Peirce, Olkowski ci presenta una sfumatura particolare del discorso sulle qualità in Deleuze. La studiosa infatti scrive: «l'immagine-percezione è il livello zero, precedente rispetto a ciò che Peirce chiama 'primità', il segno senza riferimento al soggetto o all'oggetto, caratterizzato da qualità, ma non ancora posto in relazione. Deleuze mette in correlazione la *primità* con l'immagine-affezione, in quanto caratterizzata da qualità. La *secondità*, caratterizzata dall'azione e dalla reazione, è messa in correlazione con l'immagine-azione, e la *terzità*, rappresentazione o pensiero, è identificata con l'immagine-relazione, un'immagine esterna rispetto ai propri termini, alla *primità* e alla *secondità*, che vengono messi in relazione uno all'altro come modalità del pensiero; è pensiero in quanto legge o rappresentazione. La *secondità* può abbracciare insieme l'immagine-affezione e l'immagine-azione. La *terzità* può comprendere tutti e tre i tipi di immagine » (D. Olkowski, *Pericolo ed oscurità nell'immagine filmica*).

Resistenza [cfr. *Arti*]

Scuola.

Già prima di arrivare alla sezione che “Logoi” solitamente dedica alla ‘Scuola in gioco’, incontriamo il già citato saggio di Fadini, che ci pone davanti ai paradossi dell’insegnabilità, nell’ottica di Deleuze: paradossi non solo interni al suo pensiero (Deleuze è insegnabile?), ma interni al senso stesso dell’insegnamento, oggi; un insegnare che, se è ‘tradizionale’, rischia di non insegnare nulla, e, se è ‘complicato’, ‘complice’, ‘patico’, rischia appunto di essere ininsegnabile.

Su questi temi torna Mario De Pasquale nella sezione Didattica di “Logoi”. Partendo dall’idea di Deleuze della filosofia come creazione concettuale ed esaminando le difficoltà nelle applicazioni didattiche della ‘pedagogia del concetto’, il saggio sottolinea come, paradossalmente, la filosofia di Deleuze abbia influenzato la ricerca e la prassi sull’insegnamento della filosofia in Italia, sebbene apparentemente essa appaia intuizionistica, aristocraticistica, indisponibile ad un uso didattico (M. De Pasquale, *Deleuze e la didattica della filosofia*).

Teatro.

Matteo Canevari mostra nel suo saggio l’importanza del teatro «all’interno della teoria critica delle arti deleuziana». Infatti l’attore, muovendosi tra il linguaggio dell’esperienza corporea e quello dell’espressione del significato, mostra bene il senso della creazione artistica. Inoltre Canevari sottolinea l’amicizia tra Deleuze e l’italiano Carmelo Bene (attore, ma non solo) e come quest’ultimo abbia influito sull’idea di teatro in Deleuze. Il teatro, in Deleuze, infatti, lungi dall’essere una forma di pensiero rappresentativo, è una ‘macchina da guerra’, «capace di infrangere la segmentazione del piano di realtà prodotto dai dispositivi di Potere, di creare nuovi spazi-tempo aperti per diverse maniere d’essere possibili. (...) Esso pone, infatti, innanzitutto, il primato del processo sulle pretese del prodotto, la forza dell’accadere che rinnova la realtà rispetto all’inerzia dei fatti, che irrigidiscono la vita» (M. Canevari, *I cattivi incontri nel teatro di Gilles Deleuze. Rappresentare idee, costruire identità, esprimere differenze*).

Unicità o singolarità.

Parliamo, però, qui di un’unicità particolare: «singolare impersonale», per dirla con De Gaetano. Il cinema, in questo caso, diventa nuovamente esemplare. Infatti «l’immagine cinematografica è composta di tratti generici e singolari (al cinema coincidono *un* albero e *quell* albero)». Ma questo vale anche per la vita. «L’esempio che fa lo stesso Deleuze è quello del neonato, che in quanto non-ancora individuato (senza nome proprio e senza tratti distintivi marcati) è già, però, il singolarmente differenziato dagli altri neonati, per un sorriso, un pianto, un gesto: ‘è una *ecceità*, che non deriva più da una individuazione, ma da una singolarizzazione’. L’arte è appunto captazione di questa *ecceità*, e il cinema ha un rapporto privilegiato con questa captazione, proprio per il particolare statuto <dinamico> dell’immagine cinematografica» (R. De Gaetano, *La vita delle immagini*).

Vortici.

Riprendiamo di nuovo un tema presente nella lezione deleuziana *La pittura e la questione dei concetti*. In questo caso il riferimento di Deleuze è Cézanne: «per dipingere bene un paesaggio, devo prima scoprire le forme geologiche, riflettere che la storia del mondo ha inizio dal giorno in cui due atomi s'incontrarono, o due vortici, due danze chimiche si composero insieme. Quei grandi arcobaleni, quei prismi cosmici, quell'alba di noi stessi al di sopra del nulla». Torna il tema della pittura come pittura sempre dell'inizio del mondo, della nascita del mondo. E allora i vortici sono le danze chimiche del colore.

Zebratura.

«La zebratura dell'avvenimento squarcia l'oscurità, e il fantasma eterno si dice di questa scatola, di questo volto singolare, senza spessore». La zebratura è il «crepitio luminoso che corre ancor più rapido dello sguardo e a volta a volta illumina (...) le istantanee imprigionate che ormai, per sempre, senza nulla formulare, si fanno segno: d'un tratto, sul fondo della vecchia inerzia equivalente». È ripetizione; è narrazione, cioè: «produrre il nuovo, derivare l'Altro dal Medesimo, costringendo quest'ultimo a rovesciarsi in una forma di affermazione che non sia più compromessa con l'istanza mimetica propria del platonismo ortodosso; (...) calare la scrittura nell'euforia delirante di una monotonia che si scopre creativa» (G. Crivella, *Ripetizione e percezione. Una lettura deleuziana de La jalousie di Robbe-Grillet*).