



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Scienze Filosofiche

Tesi di Laurea

Gilles Deleuze e il cinema dei segni.

Relatore

Prof. Giuseppe Bianco

Correlatrice

Prof.ssa Cecilia Rofena

Laureanda/Laureando

Francesca Pascale

Matricola 893571

Anno Accademico

2023 / 2024

Ai miei genitori,
Amalia e Nicola.

INDICE:

Introduzione	p.3
I L'enigma del segno nella filosofia di Gilles Deleuze	p.6
1.1 Che cos'è un segno e la sua natura in relazione al Tempo.....	p.6
1.2 La struttura del rizoma è la mappa dei segni.....	p.13
1.3 Christian Metz e il confronto con il saggio <i>semiologia del cinema</i> : analogie e differenze con il pensiero di Deleuze.....	p.16
1.4 I segni: dalla letteratura alle immagini del cinema.....	p.20
1.5 L'immagine-movimento: un tentativo di classificazione dei segni delle immagini, ovvero l'oggetto-segno.....	p.22
1.6 Da dove proviene il concetto dell'immagine movimento: gli studi di Henri Bergson sulla coscienza.....	p.28
1.7 La concezione della temporalità di Henri Bergson è la chiave di lettura delle immagini-movimento.....	p.35
1.8 Henri Bergson e la prima formulazione dell'Immagine-movimento.....	p.38
1.9 L'immagine-movimento è il concetto cardine della filosofia Deluziana sul cinema.....	p.43
1.10 L'immagine-movimento e le sue tre varietà: percezione, azione, affezione.....	p.46
II Istituire una nuova semiologia del cinema	p.50
2.1 L'immagine-tempo cinema 2: una dovuta premessa.....	p.50
2.2 Il tempo: analogie e differenze fra la tesi bergsoniana e quella deluziana...	p.51
2.3 La rivoluzione del cinema moderno: la nascita dell'immagine-tempo.....	p.55
2.4 La classificazione delle immagini-tempo e delle immagini-movimento.....	p.58
2.5 L'influenza della semiotica di Pierce nell'istituzione dei concetti deluziani appartenenti al cinema.....	p.62

2.6 Il ruolo del montaggio nella classificazione del linguaggio cinematografico..p.66

III Il cinema e i cristalli di tempo: un Corpo senza Organi.....p.71

3.1 L'immagine cristallo: l'attuale e il virtuale.....p.71

3.2 I quattro stadi del cristallo.....p.76

3.3 il cristallo è un immagine-tempo diretta.....p.79

3.4 Le immagini cristallo sono una manifestazione del Corpo senza organi....p.82

3.5 Antonin Artaud, Carmelo Bene, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni e i loro
CsO: il cinema del corpo, del cervello e la doppia composizione.....p.89

IV Filosofia e cinema: su alcuni regimi di Segni.....p.96

4.1. La definitiva istituzione del nuovo regime di segni: ritorno a *Millepiani*...p.96

4.2 Il cinema non segue le categorie estetiche e semiotiche delle altre arti.....p.99

4.3 Il cinema attraverso le rivoluzioni: il ruolo chiave del pensiero filosofico. p.106

4.4 Qual è la vera peculiarità della semiologia del cinema di Gilles Deleuze....p.109

4.5 Vi è una pedagogia del concetto, ma anche una pedagogia dell'immagine:
l'opera cine-filosofica di Deleuze.....p.110

Conclusione.....p.113

Bibliografia.....p.117

Sitografia.....p.118

Introduzione

Il cinema, è molto più che semplice intrattenimento audiovisivo. È un mezzo che sfida la comprensione e offre infinite possibilità di narrazione. Oltre a essere una forma d'intrattenimento, la settima arte è un mezzo complesso che solleva questioni di diverse origini critiche.

Nell'ambito della filosofia, emerge la figura di Gilles Deleuze in quanto pensatore con un approccio innovativo alla semiologia cinematografica. La tesi in questione, vuole esplorare il modo in cui il cinema può costituire un'opportunità per la filosofia, secondo Deleuze, di reinventarsi, diventando un catalizzatore per nuovi modi di pensare e di rappresentare la realtà.

L'elaborato, cercherà di dare una risposta affermativa, alla domanda se il filosofo francese sia riuscito a istituire un novo modello “di classificazioni delle immagini e dei segni”¹ del mezzo cinematografico.

La sua visione, si differenzia da quella di altri semiologi che hanno studiato in maniera approfondita il cinema, come ad esempio Christian Metz, per il modo in cui cerca di identificare un'ontologia della settima arte, svelando ciò che rende questa forma d'arte unica e potente.

L'obiettivo di questa tesi è dimostrare come Gilles Deleuze abbia costruito una semiologia del cinema unica, superando le strutture linguistiche convenzionali e sviluppando un paradigma filosofico che vede al cinema come a un'espressione autonoma di pensiero.

Il lavoro si basa principalmente su due testi chiave, scritti dal filosofo: *L'immagine-movimento Cinema 1* e *L'immagine-tempo Cinema 2*, nei quali Deleuze esplora la natura delle immagini cinematografiche e la loro relazione con il tempo, il movimento e lo spazio.

Nel Capitolo I, la tesi esamina il concetto di segno attraverso l'opera *Marcel Proust e i segni*, dove Deleuze analizza filosoficamente il modo in cui Marcel Proust utilizza i segni per svelare significati nascosti nella sua opera letteraria *La ricerca del*

1. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema 1*, tr. It. Jean-Paul Manganaro, Einaudi, Torino, 2016, Premessa.

tempo perduto. In questo capitolo, inoltre, si analizzerà anche l'influenza di Henri Bergson, in particolare a partire dalla sua opera *Materia e Memoria*, sul pensiero di Deleuze, focalizzando il lavoro dell'elaborato sulle analogie e le differenze tra i due autori e sul ruolo della Coscienza in rapporto alle immagini.

Il Capitolo II è dedicato al concetto di immagine-tempo, elemento chiave nella filosofia di Deleuze. Qui, l'attenzione si sposta sulla centralità del tempo nel cinema e su come il filosofo francese lo consideri un'esperienza ontologica. Questo concetto viene analizzato nei suoi aspetti più profondi, esaminando il modo in cui il cinema rappresenta il tempo non solo come una dimensione sequenziale, ma anche come un'entità che influenza il significato delle immagini stesse.

Successivamente, il Capitolo III di questo elaborato si focalizza, principalmente, sul concetto di Corpo senza Organi (CsO), introdotto da Deleuze e Guattari ne *L'Anti-Edipo – Capitalismo e schizofrenia* e ulteriormente sviluppato in *Millepiani*. Questo concetto è fondamentale per comprendere la visione di Deleuze sul cinema come campo di sperimentazione, libero da convenzioni e gerarchie narrative. In questo capitolo, viene discusso come il mezzo cinematografico possa essere visto come un CsO, un luogo di creatività e innovazione, che riflette una struttura ontologica unica e apre a nuove possibilità di espressione.

Il Capitolo IV, nonché l'ultimo, esamina il motivo per cui il cinema non può essere categorizzato secondo gli stessi criteri estetici e semiotici delle altre arti. Questo capitolo ha come obiettivo quello di approfondire la teoria che vede al cinema come uno strumento di cambiamento e innovazione, fornendo un campo aperto alla sperimentazione e alla creatività che va oltre le convenzionali narrazioni visive.

L'obiettivo finale di questa tesi è dimostrare come l'approccio di Deleuze al cinema si sia distinto dalla maggior parte degli studi su di esso, offrendo una prospettiva che non solo lo analizza come mezzo di comunicazione, ma lo vede come un'esperienza filosofica autonoma, in grado di ridefinire il modo di pensare e percepire il mondo. Attraverso questa analisi, si mira a dimostrare come il cinema, secondo Deleuze, è più che un mezzo di narrazione: è un luogo di riflessione e di

scoperta, un'esperienza che sfida le nozioni di realtà e spinge gli individui a vedere il mondo attraverso uno sguardo critico.

Capitolo I

L'enigma del segno nella filosofia di Gilles Deleuze.

1.1 Che cos'è un segno e la sua natura in relazione al Tempo.

In *Marcel Proust e i segni*, Gilles Deleuze tenta di spiegare cosa sia un segno e lo fa attraverso il concetto di apprendimento. Per il filosofo l'apprendimento è un'attività costituita essenzialmente da segni, questi, rappresentano l'oggetto di un apprendimento temporale, non di un sapere astratto.

Apprendere significa considerare una materia, un oggetto, un essere, come se emettesse dei segni che vanno decifrati e interpretati². Vi è sempre però una forma di contenuto, il quale è contemporaneamente sia inseparabile che indipendente dalla forma d'espressione, quindi non necessariamente le due forme rinviano a concatenamenti che sono esclusivamente di tipo linguistico.

Se chiamiamo *semiologia* la semiotica significativa, la semiologia è soltanto un regime di segni fra altri, e non il più importante. Di qui la necessità di tornare a una pragmatica, in cui il linguaggio non abbia mai universalità in se stesso, né formalizzazione sufficiente, né semiologia o metalinguaggio generali. E' dunque anzitutto lo studio del regime significativo ad attestare l'inadeguatezza dei presupposti linguistici, in nome appunto dei regimi di segni. Il regime significativo del segno (il segno significativo) ha una formula generale assai semplice: il segno rinvia al segno e rinvia soltanto al segno, all'infinito. [...] Tutti i tipi di segni si fanno segno. Non si tratta ancora di sapere che cosa un certo segno significhi, ma a quali altri segni rinvii, quali altri segni si aggiungano ad esso, per formare un reticolo senza inizio né fine, che proietta la sua ombra su un continuum amorfo atmosferico.[...] Ci si trova nella situazione descritta da Lévi-Strauss: il mondo ha cominciato a

2.Cfr..G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, tr. It. Clara Lusignoli e Daniela De Agostini, Einaudi, Torino, 1986, p.6

significare prima che si sapesse ciò che significava, il significato è dato senza essere tuttavia conosciuto.³

La ricerca del tempo perduto di Marcel Proust serve a Deleuze, per dimostrare come l'opera proustiana sia costituita da innumerevoli segni: dietro la ricerca del tempo perduto nell'opera di Proust, si nasconde l'effettiva ricerca della verità.

Deleuze formula quest'ipotesi in quanto ricercare il tempo perduto significa, o meglio segna, il percorso di una ricerca alla verità. Perché "la verità è in rapporto essenziale col tempo. In amore, nella natura o nell'arte, quello che conta non è il piacere, ma la verità"⁴, chiosa il filosofo francese nelle prime righe del capitolo secondo intitolato *Segno e verità*. Nell'opera di Proust, colui che cerca la verità lo fa in quanto viene colpito da un incontro con un segno.

Deleuze, per analizzare la questione, usa spesso la distinzione fra personaggio concettuale, in questo caso Proust, rispetto al Proust-scrittore della *Ricerca*. Il personaggio concettuale è una figura che incarna o rappresenta un modo specifico di pensare o un insieme di idee filosofiche. Non è un personaggio narrativo o letterario nel senso tradizionale, ma piuttosto un'entità che dà vita a concetti filosofici, permettendo ai filosofi di esplorare e sviluppare idee in modo dinamico e immaginativo. Il personaggio concettuale sarà una figura cardine in *Che cos'è la filosofia?* In quanto i personaggi concettuali aiutano a creare e articolare nuovi concetti filosofici. Attraverso di loro, si possono esaminare complessi problemi filosofici, esplorare nuovi territori di pensiero e dare forma a idee astratte.

Secondo il parere di Deleuze, il Proust-scrittore non crede che l'uomo sia spinto naturalmente a desiderare il vero. Si persegue la ricerca della verità quando si è indotti a farlo in funzione di una situazione concreta. Ad esempio, l'uomo geloso diviene un accanito ricercatore di verità, perché vive costantemente sotto la pressione delle menzogne dell'amato, in quanto esse rappresentano la violenza del segno che lo tormentano. Alla verità non si arriva per affinità o a forza di buon volere: "essa si

3. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, tr. it. Giorgio Passerone, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017, p.175-176.

4. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, tr. It. Clara Lusignoli e Daniela De Agostini, Einaudi, Torino, 1986, p. 17.

tradisce attraverso *segni* involontari. Il torto della filosofia sta nel presupporre in noi una buona volontà di pensare, un desiderio, un amore naturale del vero.

La filosofia arriva soltanto a verità astratte, che non compromettono nessuno e non sconvolgono nulla”.⁵ Per Deleuze, il Proust-scrittore considera la verità come il risultato di una violenza del pensiero. Seguendo quest’affermazione, Proust-scrittore, oppone all’idea filosofica di metodo quella duplice di costrizione e di caso⁶. Ciò significa che la verità dipende sempre da un incontro con un segno, il quale può essere casuale. Successivamente il caso - la fatalità di quest’incontro con un determinato segno - fa sentire gli individui costretti a voler pensare e cercare il vero. Questo segno dettato dal fato, può essere rappresentato da un gesto, dalla parola o dalla scrittura di un soggetto. Secondo quanto affermato da Deleuze, la nozione di segno acquista così tanta importanza nell’opera proustiana, perché esso è l’oggetto primario di un incontro: colui che ricerca la verità vuole interpretare, decifrare, tradurre, ovvero trovare il senso del segno. I personaggi del romanzo sono mossi da questa volontà: “sotto la presa di un incontro, in rapporto a un segno determinato”⁷. Per questo l’azione della ricerca è sempre temporale e la verità sempre condizionata dal tempo, in quanto essa è il frutto di un incontro con un segno. Cercare la verità significa cercare di spiegare e interpretare un segno: per lo scrittore francese esistono due tempi, quello perduto e quello ritrovato, ciò significa che il tempo, per Proust-scrittore, predispone di una sua pluralità letteraria significativa.

Il tempo perduto, secondo Deleuze, non è individuabile soltanto nell’idea di tempo che passa - nel senso cronologico -, ma è anche il tempo che si perde durante le attività più fugaci della vita, in cui si intrattengono il protagonista e gli altri personaggi: l’innamoramento, la lettura, le feste, tutto ciò che caratterizza la vita mondana Ottocentesca.

Il tempo ritrovato invece, è un tempo che si ritrova “in seno al tempo perduto e che ci dà un’immagine dell’eternità; ma è anche un tempo originale assoluto, eternità vera che si afferma nell’arte”⁸. Secondo quanto affermato da Deleuze, nella

5. Ibidem.

6. Cfr. Ibidem.

7. Ibidem.

8. Ivi, p. 18.

letteratura di Proust, è possibile riconoscere come ogni tipo di segno appartenga a una linea temporale specifica: si può riscontrare come esistano segni che costringono a pensare il tempo perduto, ovvero il tempo passato, “l’annientarsi di ciò che fu[...] porta allo stato puro i segni e gli effetti del tempo che ne ha modificato un certo tratto”.⁹ I segni mondani sono riconoscibili grazie alla loro vacuità, poiché si tradiscono in qualcosa di precario, i segni dell’amore, invece, sono in grado di anticipare la loro alterazione e il loro annientamento. In essi è implicito il tempo perduto allo stato più puro.

Alla fine della *Ricerca*, secondo Deleuze, il Proust-scrittore riesce a mostrare al lettore quanto profondamente la società sia stata trasformata dal processo Dreyfuss e dalla guerra, ovvero i grandi eventi storici che hanno cadenzato il tempo in cui si svolgono le vicende del romanzo. È possibile decifrare come i segni mondani, quelli dell’amore e perfino quelli sensibili (come ad esempio il gusto e l’odore della madeleine, in grado di evocare alla memoria del protagonista sia un sentimento di gioia che di straziante nostalgia), rappresentano i segni di un tempo che è perduto, ovvero il passato.

Secondo Proust-personaggio letterario (qui si intende il personaggio concettuale spiegato precedentemente), sarebbe più ragionevole passare il proprio tempo frequentando letterati e filosofi, o a lavorare e a scrivere, invece di temporeggiare per interminabili ore nei salotti mondani di Parigi. Il protagonista di questa ricerca, esprime frequentemente nel romanzo la propria delusione dinnanzi alla sua incapacità di spendere il tempo meritato al proprio lavoro, col fine ultimo di scrivere la sua grande opera letteraria. Eppure, secondo Deleuze: “un risultato dell’apprendistato dell’arte è rivelarci che anche quel tempo perso ha le sue verità”.¹⁰

Per questo, quando Proust-personaggio letterario, crede di perder tempo nell’inseguire le più banali attività, spesso in realtà si ritrova a perseguire “un oscuro apprendimento, fino alla rivelazione di una verità del tempo che si perde. Impossibile sapere come qualcuno apprende; ma in qualunque maniera apprenda, lo farà sempre per il tramite dei segni, perdendo tempo, e non per assimilazione di contenuti

9. Ivi, p.19

10. Ivi. p.21.

oggettivi”¹¹. Prosegue Deleuze, affermando che, inevitabilmente, i segni mondani hanno nella loro natura un certo livello di frivolezza, mentre i segni dell’amore e della gelosia sono fonte di dolore e sofferenza ma, chi si metterebbe a ricercare la verità se non avesse già compreso la natura di un determinato segno, il quale potrebbe essere la fonte di un successivo dolore?

Secondo il filosofo francese la lettura dell’opera di Proust-scrittore porta a comprendere come “il dolore spinge l’intelligenza a cercare, come certi piaceri insoliti mettono in moto la memoria. Spetta all’intelligenza comprendere[...] che mentre i segni più frivoli della mondanità ci rimandano a leggi ,i segni più dolorosi dell’amore somigliano a prove teatrali”¹², e, prosegue, affermando come la scoperta delle leggi mondane sia in grado di dare un senso a segni che, resterebbero privi di significato. La comprensione delle prove amorose trasforma in gioia ognuno di quei segni che, presi isolatamente, erano fattori di emozioni dolorose. Secondo il parere del filosofo è grazie all’intelligenza, che si può scoprire ciò che in principio non era possibile comprendere.

Mentre il Proust-personaggio letterario della *Ricerca* credeva di perdere tempo, in realtà già stava facendo esperienza con i segni. È vero, i segni mondani implicano soprattutto un tempo che si sta perdendo, mentre i segni amorosi abbracciano particolarmente il tempo perduto. I segni sensibili fanno spesso ritrovare il tempo, lo restituiscono in seno al tempo perduto, attraverso le reminiscenze. I segni dell’arte, infine, sono in grado di restituire un tempo ritrovato, tempo originale ed assoluto che, secondo l’analisi di Deleuze, comprende tutti gli altri. Ogni segno ha una dimensione temporale privilegiata, ognuno di essi si espande anche sulle altre linee, partecipando alle altre dimensioni del tempo.¹³

L’intuizione alla base di quest’ultimo ragionamento consiste nell’attribuire al tempo più dimensioni rispetto allo spazio: ciò accade, soprattutto all’interno della *Ricerca*, poiché la memoria svolge un ruolo importante per i personaggi narrati, in primis per il protagonista. La memoria è il luogo figurato in grado di far rivivere

11. Ivi, p. 22.

12. Ivi, p.24.

13. Cfr, Ivi, p.25.

sensazioni e sentimenti, ciononostante “la Ricerca non è ritmata solo dagli apporti o dai sedimenti della memoria, ma anche dalle serie di delusioni discontinue”¹⁴.

Avere una sensibilità incline ai segni, considerare il mondo come qualcosa da decifrare, non può essere nient’altro che un dono, eppure, tale dono, rischia di rimanere inespresso, se ci si priva degli incontri necessari. Bisogna riuscire a vincere determinati preconcetti: il primo di questi, sta nell’attribuire all’oggetto i segni di cui è portatore. Si tende a credere che “l’oggetto ha in sé il segreto del segno che emette”¹⁵. Gli individui tornano ad esso per decifrare il segno attraverso una tendenza che è naturale o, per lo meno, abituale.

Ogni segno ha due metà: *designa* un oggetto, significa qualche cosa di differente. La faccia oggettiva, è la faccia del piacere, della fruizione immediata e della pratica. Prendendo questa strada, abbiamo già sacrificato la faccia “verità”: riconosciamo le cose, ma non le conosciamo mai. Confondiamo ciò che il segno significa con l’essere o con l’oggetto da esso designato. Passiamo accanto agli incontri più belli, sottraendoci agli imperativi che ne emanano: all’approfondimento degli incontri abbiamo preferito la facilità delle ricognizioni.¹⁶

Cercare di risolvere un segno attraverso l’oggetto, o il soggetto che lo emette, è, in primo luogo, la direzione naturale della percezione o della rappresentazione, ma è anche la direzione della memoria volontaria, che ricorda le cose, non i segni, tendenza che ha pure l’intelligenza.¹⁷ Secondo Deleuze, l’intelligenza è portata ad un’inclinazione inevitabilmente oggettiva tanto quanto la percezione è incline all’oggetto. L’intelligenza spinge alla comunicazione e allo scambio di idee fra individui, questo scambio porta i legami a ttersi, ed incita all’amicizia, che è per eccellenza la sintesi della comunanza di idee e sentimenti condivisi reciprocamente, “ci induce alla filosofia e cioè a un esercizio volontario e premeditato del pensiero

14. Ivi, p.26.

15. Ivi, p. 27.

16. Ibidem.

17. Cfr. Ivi, p.28

per mezzo del quale arriveremo a determinare l'ordine e il contenuto delle significazioni obiettive".¹⁸

Non è un caso che Proust-scrittore muova una feroce critica all'amicizia, tanto quanto alla filosofia, alle quali preferisce di gran lunga l'amore e l'arte, in quanto, per costui "vale più un amore mediocre di una grande amicizia: perché l'amore è ricco di segni e si nutre d'interpretazione silenziosa. Vale più un'opera d'arte di un'opera filosofica; perché ciò che è implicato nel segno è più profondo di tutti i significati espliciti".¹⁹ La delusione gioca un ruolo fondamentale all'interno dell'apprendimento: secondo l'ipotesi mossa da Deleuze, in ogni campo di segni, gli individui tendono a manifestare un sentimento di delusione quando l'oggetto non svela il segreto che si aspettavano. La delusione è essa stessa pluralista, è in grado di variare su ogni orizzonte. Poche sono, secondo il filosofo, le cose che non sono in grado di deludere l'uomo, la prima volta che le vede o le incontra. La prima volta, è la volta dell'inesperienza, poiché non si è ancora capaci di distinguere il segno dall'oggetto: quest'ultimo si frappone e offusca i segni.

Su tutte le linee del suo apprendimento, il protagonista della *Ricerca* passa attraverso un'esperienza analoga, in momenti diversi: si sforza di trovare una compensazione soggettiva alla delusione datagli dall'oggetto, in diverse occasioni, principalmente in quelle amorose.

Ogni linea di apprendimento viene attraversata da due momenti ben distinti: la delusione causata da un tentativo d'interpretazione oggettiva, e il tentativo di porre rimedio a questa delusione con un'interpretazione soggettiva, grazie alla quale vengono ricostruiti sistemi associativi. Questo avviene, secondo Proust-scrittore, tanto in amore quanto in arte, ed è facile capirne il perché: il segno è indubbiamente più profondo dell'oggetto da cui viene emesso, ma è ancora collegato a tale oggetto, quasi inglobato in esso.²⁰ Occorre quindi essere predisposti ai segni, essere in grado di coglierli significa mettersi al cospetto di essi, aprendosi al loro incontro, alla loro violenza, e una volta essersi dimostrati aperti a questo incontro, l'intelligenza

18.Ivi, p.29.

19.Ivi, p.30.

20.Cfr. Ivi, pp.33-35.

svolgerà il suo lavoro: “pensare è dunque interpretare, è dunque tradurre. Le essenze sono ad un tempo la cosa da tradurre e la traduzione, il segno e il senso”²¹.

1.2 La struttura del rizoma è la mappa dei segni.

In *Millepiani*, Deleuze e Guattari riflettono su un particolare modello semantico da opporre a tutti i modelli basati sulla concezione gerarchica del sapere.

Il modello rizomatico, proposto da Deleuze e Guattari, – il cui nome deriva dal rizoma, una particolare radice tuberina – si espande orizzontalmente sottoterra, a differenza della struttura arborescente, che rappresenta simbolicamente la struttura di un sapere stratificato verticalmente.

La legge del libro è quella della riflessione, L'Uno che diventa due[...] la natura non agisce così: le radici stesse sono a fittone, a ramificazione più ricca, laterale o circolare, non dicotomica. Lo spirito è in ritardo sulla natura.[...] Si direbbe che questo pensiero non ha mai compreso la molteplicità: ha bisogno di presupporre una forte unità principale per arrivare a due seguendo un metodo spirituale.[...] Il sistema radice, o radice fascicolata è la seconda figura a cui la nostra modernità si rifà volentieri. [...] Le parole di Joyce, dette per l'appunto “a radici molteplici” in effetti non spezzano l'unità lineare della parola, anche della lingua, se non nel porre un'unità ciclica della frase, del testo o del sapere. Gli aforismi di Nietzsche non spezzano l'unità lineare del sapere se non rinviando all'unità ciclica dell'eterno ritorno, presente come un non-saputo del pensiero.²²

Seguendo l'analisi dei due autori, il sistema fascicolato non rompe veramente con il dualismo, con la complementarità di un soggetto e di un oggetto naturale o con una realtà spirituale: l'unità continua ad essere contrastata e impedita nell'oggetto, mentre un nuovo tipo di unità trionfa nel soggetto.

21. Ivi, p 94.

22. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, tr. it. Giorgio Passerone, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017, pp 40-41.

La struttura rizomatica del sapere, che si dirama orizzontalmente, permette di comprendere come, i segni, non siano dei semplici indicatori di significato: essi sono eventi dinamici e produttivi, in grado di superare un'idea di rappresentazione fissa. Sono essi a rappresentare i nodi di connessione: i segni dinamici e in costante movimento si sposano perfettamente con la concezione deluziana che vede al rizoma come a una struttura in continuo mutamento.

I segni sono quindi i punti del rizoma: “qualsiasi punto di un rizoma può essere connesso a qualsiasi altro e deve esserlo[...] L'albero linguistico alla maniera di Chomsky comincia ancora in un punto S e procede per dicotomia. In un rizoma, al contrario, ogni tratto non rinvia necessariamente a un tratto linguistico”.²³

L'ideatore di questa tesi linguistica, citata da Deleuze in questo passaggio di *Millepiani*, fu il filosofo americano Noam Chomsky, considerato come uno dei più influenti studiosi del linguaggio del XX secolo. Tra i suoi contributi più importanti c'è la teoria della grammatica generativa, la quale ha rivoluzionato il modo di concepire il linguaggio. Al centro di questa teoria vi è la tesi che la competenza linguistica di un individuo sia innata e universale. In altre parole, tutti gli esseri umani nascono con la predisposizione genetica ad apprendere qualsiasi lingua, grazie a una grammatica universale presente nel loro funzionamento cognitivo. La sua teoria più famosa, è quella dell'Albero linguistico, citata e confutata dallo stesso Deleuze attraverso la struttura del rizoma.

Secondo Chomsky, l'Albero linguistico è uno strumento per rappresentare la struttura gerarchica di un enunciato. L'albero è composto da nodi, i quali etichettano le diverse componenti di una frase, e da rami in grado di legare tra loro i nodi in base alle relazioni grammaticali. La teoria dell'Albero linguistico è uno strumento per rappresentare la struttura gerarchica di una frase.²⁴

Nel rizoma - il quale non si espande verticalmente come un albero, ma orizzontalmente come una radice -, i segni non seguono una gerarchia prefissata ma creano piuttosto connessioni multiple ed imprevedibili. L'approccio deleuziano al rizoma suggerisce che il significato non è fissato, ma emergente attraverso le

23. Ivi, p.41

24. Cfr. N. Abbagnano, *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino, 1999, “Albero linguistico”.

connessioni e le relazioni tra segni. In questo modo, i segni diventano agenti attivi nella costruzione di senso, piuttosto che meri portatori di significato predeterminato.

L'enunciato sopravvive al suo oggetto, il nome sopravvive al suo possessore, sia che passi in altri segni, sia che venga messo in riserva per un certo tempo, "il segno sopravvive al suo stato di cose come al suo significato, fa un balzo simile a quello di una bestia o di un morto per riprendere il suo posto nella catena e investire un nuovo stato, un nuovo significato da cui si separerà ancora".²⁵ Questa visione filosofica suggerisce una rappresentazione dinamica e aperta del mondo, in cui i segni e le relazioni si intrecciano senza gerarchie fisse, creando un tessuto continuo di significato, in costante evoluzione.

Ad esempio, nel rapporto fra il libro ed il mondo, il libro non rappresenta un'immagine del mondo secondo una credenza radicata, bensì "fa rizoma con il mondo, c'è un'evoluzione a-parallela del libro e del mondo, il libro assicura la deterritorializzazione del mondo, ma il mondo opera una riterritorializzazione del libro, che si deterritorializza a sua volta in se stesso e nel mondo(se ne è capace e se può farlo)".²⁶ Il rizoma può essere considerato come "un anti-genealogia"²⁷, bisogna sempre seguire il rizoma per rottura, allungare, prolungare, alternare la linea di fuga, farla variare, fino a produrre la linea più astratta e più tortuosa a "n" direzioni, dalle direzioni spezzate.

Scrivere significa fare rizoma, accrescere la linea di fuga fino al punto in cui essa copre tutto il piano di consistenza in una macchina astratta. Esistono diverse macchine astratte: la musica, come la scrittura, dimostra di avere alla base della sua essenza una struttura rizomatica, la quale si muove e germoglia nei segni di uno e dell'altro. Dove la scrittura ha il suo segno principale nel tratto che determina la parola, lo spartito musicale ha anch'esso il suo segno indistinguibile: la nota musicale. Deleuze e Guattari usano il rizoma per criticare la struttura arborescente tradizionale; sostengono che il rizoma è una struttura libera e democratica, la quale può essere usata per creare nuove dinamiche di pensiero.

25. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, tr. it. Giorgio Passerone, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017 p.177.

26. Ivi, p. 47

27. Ivi, p.48.

Nelle dimensioni artistiche, come ad esempio il cinema, questa struttura dimostra il suo sviluppo in maniera più dirompente, ma ciò non toglie la possibilità che il rizoma sia in grado di influenzare anche altre pratiche di pensiero e d'azione, come la politica o la tecnologia, ovvero tutti quei campi di pensiero in cui vi è alla base un codice di segni.

1.3 Christian Metz e il confronto con il saggio *semiologia del cinema*: analogie e differenze con il pensiero di Deleuze.

Un inizio, una fine: come dire che un racconto è una sequenza temporale. Sequenza due volte temporale, bisogna subito precisare: c'è il tempo della cosa-raccontata e il tempo del racconto[...] Nel caso dell'immagine, invece, il rappresentato è in linea di principio un *punctum temporis* che è stato immobilizzato.²⁸

L'idea di istituire un regime di segni, in grado di codificare un linguaggio universale per tutti coloro i quali volessero dedicare il proprio esercizio di pensiero al cinema, non è stata solo un'idea di Gilles Deleuze.

Il semiologo Christian Metz, fu uno dei primi teorici francesi che perseguì la causa, cercando di formulare lui stesso una semiologia cinematografica. Il rapporto che Deleuze ebbe, da un punto di vista intellettuale, con l'autore, fu controverso: se da un lato riconosceva una certa rilevanza nelle sue tesi, dall'altra ne criticò la forte impronta psicanalitica, che, secondo il parere del filosofo, era da considerarsi come un approccio fuorviante. L'opera più significativa in questo campo, scritta da Metz, è *Semiologia del cinema*, pubblicato per la prima volta in Francia nel 1968: in questo saggio viene affrontata la principale tesi in cui il cinema viene considerato come un linguaggio a se stante, ovvero, caratterizzato da un sistema di segni i quali non possono essere analizzati secondo i principi canonici della semiologia. Questa prospettiva suggerisce che, anche nella semiologia di Metz, il significato nel cinema viene a costruirsi attraverso segni e simboli. La narrazione cinematografica, funziona grazie alla manipolazione di segni sia visivi che sonori: Deleuze concorda con

28. C. Metz, *Semiologia del cinema*, Bompiani, Milano 1975, p. 49.

quest'ipotesi, dove le immagini in sequenza, insieme al montaggio, sono in grado di creare strutture narrative complesse.²⁹

Se il cinema vuol essere un vero linguaggio[...] che prima di tutto rinunci ad essere una caricatura. Il film *deve* dire qualcosa? Che lo dica! Ma che lo dica senza credersi obbligato a rimaneggiare le immagini «come parole», e ad accordarle secondo le regole di una pseudo-sintassi la cui evidenza costrittiva si faceva sentire sempre meno su spiriti maturi per ciò che si chiama – al di là della *nouvelle vague* in senso stretto – il cinema «moderno».³⁰

In queste ultime righe citate da *Semiologia del cinema*, si può riscontrare una certa somiglianza con l'approccio deluziano; eppure, nonostante alcune analogie fra gli scritti dei due autori, il semiologo Christian Metz, a differenza di Deleuze, è particolarmente interessato alla questione dello sguardo nel cinema. Egli vuole comprendere come la macchina da presa e la struttura narrativa di un film possano influenzare la percezione degli spettatori. Nel cercare di analizzare ciò, Metz si serve di un linguaggio psicanalitico di matrice lacaniana. In quest'ultimo punto, le teorie di Deleuze si distaccano, confutando la forte influenza legata all'approccio psicanalitico.

Deleuze si avvicina al cinema in maniera ontologica: ciò significa che egli cerca di studiare come il cinema possa rivelare l'essenza delle cose attraverso le immagini e il montaggio, trattando il film come un evento che crea significati autonomi piuttosto che semplicemente rappresentarli. Per questo, il cinema non ha solo la capacità di rappresentare le cose, ma di essere e pensare le cose stesse.

I grandi autori del cinema avrebbero potuto essere paragonati non soltanto a pittori, architetti, musicisti, ma anche a pensatori. Essi, invece di pensare per concetti, pensano per immagini-movimento e immagini-tempo.³¹

29.Cfr, Ivi, p. 71.

30. Ivi, p. 77.

31.G. Deleuze, *Immagine-movimento Cinema I*, p. 4.

Altre differenze caratterizzano la semiologia di Deleuze da quella di Metz: innanzitutto i due pensatori hanno un approccio metodologico differente.

Se Deleuze si concentra sull'analisi delle immagini cinematografiche - analizzandole attraverso una lente filosofica e ontologica -, ricercando i concetti di movimento, tempo e spazio, e, come questi concetti, si mostrano allo spettatore attraverso le immagini, Metz utilizza un approccio più legato alla linguistica strutturale³². Si concentra sull'analisi dei codici e dei sistemi di significato nel linguaggio cinematografico, a partire dal ruolo della narrazione e della struttura narrativa nel cinema.

Dal punto di vista teorico, invece, il focus, per Deleuze, risiede nella comprensione della natura dell'immagine cinematografica e sul rapporto che essa può istituire con la filosofia. Egli studia la relazione tra cinema e filosofia, mentre Metz tende a concentrarsi sulla struttura narrativa e sulle convenzioni del cinema come mezzo di comunicazione.

Vi è un'ultima distinzione fra i due approcci semiologici, ovvero da dove traggono spunto i due autori e da chi vengono principalmente influenzati durante le loro ricerche. Laddove Deleuze basa le sue teorie principalmente sulla filosofia di Bergson, Metz basa i suoi studi su concetti della linguistica strutturale e della psicoanalisi, a partire da autori come Ferdinand de Saussure e Jacques Lacan, per analizzare la struttura del linguaggio cinematografico e la sua relazione con il soggetto dello spettatore. L'impresa semiologica di Christian Metz ha come principale avversario la figura del teorico del cinema, che, inevitabilmente diviene anche critico di cinema "che può designare un autore i cui scritti assumono spesso un piglio normativo".³³ L'intento di Metz sta nel creare una semiologia del cinema che abbia alla base un lessico linguistico accessibile ai più.

Il primo gesto della semiologia del cinema dovrà dunque essere quello di proporre, mediante lo studio dell'oggetto reale film, un oggetto di conoscenza meno misterioso, sacralizzato, sublimato,

32. "Ciò che Saussure chiamava la *langue* non era assolutamente il codice capace di rendere conto di tutti i tratti del linguaggio verbale. Lo stesso Saussure ha più volte insistito sul fatto che la lingua non è che una parte del linguaggio e che quest'ultimo comporta *anche* le parole", Cfr, Ivi, p.14.

33. Ivi, p. 6.

censurato, più unitario, specifico, pertinente. Ciò che si va ripetendo non è altro che il gesto compiuto da Saussure nel dissociare la lingua dal linguaggio al fine di proporre lo studio come sistema di significazione (come un sistema di significazione).³⁴

La teoria di Metz è stata molto influente nell'ambito degli studi cinematografici, portando a ulteriori sviluppi e dibattiti sulla semiologia cinematografica e sul significato della rappresentazione visiva nel cinema.

Deleuze ha tratto in parte ispirazione dal suo lavoro, nonostante il suo obiettivo finale fosse differente. Il filosofo francese ha introdotto concetti chiave come l'immagine-movimento e l'immagine-tempo per esplorare la natura del cinema, non soltanto da un punto di vista meramente rappresentativo.

In contrasto con l'approccio di Metz, Deleuze tenta di andare oltre la semiotica tradizionale sviluppando una teoria che considera il cinema come una forma di pensiero autonomo. Il cinema non si limita a rappresentare la realtà attraverso segni e simboli, ma genera idee e concetti attraverso le immagini in movimento: esso è in grado di esprimere il flusso del pensiero e la percezione del tempo in modo unico e irriducibile ad altre forme di rappresentazione.

Questo approccio si distacca dalla semiologia classica, che tende a vedere il film come un testo da decifrare, e propone invece di comprendere il cinema come una macchina filosofica che produce nuovi modi di vedere e di pensare.

Sebbene Deleuze abbia costruito la sua teoria del cinema in parte come risposta allo sviluppo delle idee di Metz, ha anche superato la semiotica cinematografica tradizionale, portando l'analisi cinematografica a nuovi orizzonti filosofici. Entrambi questi studiosi hanno contribuito in modo significativo alla riflessione teorica sul cinema, ma le loro prospettive sono talora distinte e talaltra complementari.

34. Ivi pp. 7-8.

1.4 i segni: dalla letteratura alle immagini del cinema.

La filosofia, è un processo di creazione di concetti che possono essere espressi attraverso segni, i quali a loro volta possono includere concetti filosofici e linguaggio, “i concetti filosofici hanno per consistenza degli eventi[...]attraverso i concetti la filosofia non cessa di estrarre dallo stato di cose un evento consistente, una sorta di sorriso senza gatto”³⁵, ciò avviene anche nel cinema: ogni immagine è un segno che rimanda a un significato, ma questo significato non è fisso. Il significato è aperto all'interpretazione e alla connessione con altri segni. In questa parte dello studio è necessario anticipare una piccola menzione al ruolo del montaggio nel cinema, di cui si discuterà ampiamente nei paragrafi successivi di quest'elaborato.

Il montaggio, secondo Deleuze, è un processo di connessione tra immagini-segni. Le sequenze di montaggio sono in grado di creare relazioni tra le immagini, producendo significati che emergono attraverso le connessioni tra i segni cinematografici. Il montaggio è una pratica semiotica che dà forma al flusso delle immagini e dei segni nel cinema. “Il montaggio è quell'operazione che fa leva sulle immagini-movimento per liberarne il tutto, l'idea, cioè l'immagine del tempo”³⁶. Le immagini nel cinema sono più di semplici rappresentazioni visive; sono segni dinamici in movimento che trasportano significati complessi, i quali sono in costante relazione l'uno con l'altro.

Il cinema, dunque, diventa un linguaggio determinato da un codice di segni in continua evoluzione. È importante sottolineare al lettore come in *Marcel Proust e i segni*, Deleuze tenesse particolarmente a evidenziare l'essenza che sta alla base di un segno, il quale, come una freccia, scocca nella sensibilità del protagonista, il Proust-personaggio letterario della *Ricerca*, provocandogli gioia, dolore, o qualsivoglia tipo di emozione. Senza questa dinamica del segno, l'intelligenza non potrebbe operare nella formulazioni di idee e concetti.

L'operazione dell'intelligenza avviene sotto la spinta della sensibilità, essa è in grado tramutare il particolare nel generale. Solo all'intelligenza è dato scoprire la

35.G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, tr. It. Angela De Lorenzis, Einaudi, Torino, 2002, p.121.

36. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema I*, p 39.

generalità ed essa, secondo Deleuze, è in grado di scoprire perfino ciò che era presente fin dall'inizio, anche se non riconosciuto.

Gli esseri amati, per il filosofo, non sono mai cause agenti in modo autonomo, ma termini di una serie che sfilava fra i personaggi del romanzo, quadri viventi di uno spettacolo interiore, riflessi di un'essenza. "L'essenza è sempre differenza. Ma, in amore, la differenza è passata nell'inconscio e diventa in certo modo generica o specifica, determinando una ripetizione di cui non si distinguono più i termini, se non per differenze infinitesimali e contrasti sottili".³⁷

Secondo il parere di Deleuze, a differenza della letteratura, i segni nel cinema sono l'espressione di un'energia vitale, di un divenire. Non sono semplici rappresentazioni di qualcosa di reale, ma sono piuttosto eventi che producono effetti sul corpo e sulla mente dello spettatore. Egli ipotizza come i segni del cinema, possano essere le sue immagini, ed esse si possono distinguere in due grandi categorie: esistono le immagini-movimento, e le immagini-tempo.

L'immagine-movimento è il tipo di immagine che domina il cinema classico. È un'immagine che rappresenta il movimento di un corpo nello spazio, una rappresentazione del divenire, il quale è però limitato, confinato all'interno di una struttura narrativa. L'immagine-tempo rappresenta il tipo di immagine che domina il cinema moderno, dal '68 in poi.

Il successivo paragrafo si pone l'obiettivo di individuare ed analizzare in maniera più dettagliata cosa consiste l'immagine-movimento nella filosofia deluziana sul cinema.

37.G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, p.45.

1.5 L'immagine-movimento: un tentativo di classificazione dei segni delle immagini, ovvero l'oggetto-segno.

La terminologia oggetto-segno viene coniata dal linguista Roman Jakobson, il quale, come Deleuze, si rifà alla semiotica di Charles Sanders Peirce. L'oggetto-segno, o meglio, l'oggetto del segno, è il concetto, o la cosa, a cui il segno fa riferimento: la componente del segno che esiste nel mondo esterno al sistema di segni e che viene rappresentata o indicata dal segno stesso. Per questo motivo, anche il regime di segni che caratterizza il cinema è costituito, come in semiotica, da oggetti-segni, o cinèmi, termine coniato dal regista Pier Paolo Pasolini, per dimostrare che se una lingua è composta da fonemi e grafemi, un film è composto da cinèmi, ovvero questi oggetto-segno rappresentati dalle immagini.³⁸

In *L'immagine-movimento Cinema I*, l'indagine nel quale si vuole cimentare Deleuze è preceduta da una premessa, la quale risulta fondamentale per il lettore che si trova ad affrontare la complessità della scrittura di questo volume: Deleuze ci tiene a sottolineare come lo studio che avvierà durante questo lavoro non sarà determinato dal voler riportare una storia del cinema, bensì “una tassonomia, un tentativo di classificazione delle immagini e dei segni”³⁹.

Questo primo libro dedicato al cinema vuole determinare gli elementi, di una sola parte della classificazione, quella legata all'immagine-movimento. Deleuze farà spesso riferimento al logico americano Peirce, il quale ha stabilito una classificazione generale delle immagini e dei segni che è indubbiamente la più completa e varia. Essa, è, secondo il filosofo, talmente accurata da poter essere paragonata alla classificazione di Linneo in storia naturale oppure alla tavola di Mendeleev in chimica.

Gli strumenti del cinema non sono i concetti, bensì le immagini. Queste, compongono un film, e hanno la cinematografica capacità di pensare alle cose stesse. Questo perché le immagini sono le cose. Per Deleuze, non vi è distinzione fra realtà ed immagini. Non vi è da una parte l'esperienza e dall'altra le condizioni di possibilità dell'esperienza, ovvero il trascendental. Esiste un unico piano empirico-

38.Cfr. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema I*, p. 18.

39. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema I*, p. 3.

trascendentale dell'esperienza, le cui due soglie si intrecciano l'una con l'altra. Lo sforzo del pensiero, ovvero dell'esercizio filosofico, sta nel mettere a fuoco la soglia dell'abbattimento reciproco. Per fare questo, non bisogna servirsi solo dei concetti, ma anche delle immagini cinematografiche.⁴⁰

Se fare filosofia è “l'arte di formare, di inventare, di fabbricare concetti”⁴¹, qui è la fabbricazione del concetto di segno a tessere le sorti delle affermazioni filosofiche di Deleuze, in ambito estetico.

Ciò che più gli interessa è come questi segni siano presenti nel cinema, e per comprendere ciò mette a confronto le opere di diversi registi del Novecento.

Seguendo questa riflessione, se lo scrittore-filosofo pensa per concetti, i quali sono i segni, le tracce del suo pensiero, un regista, non pensa per concetti, bensì per immagini.

Nel capitolo secondo del libro *IM*⁴², Deleuze decide di intitolare il paragrafo *Quadro e piano, inquadratura e découpage*: i primi tre concetti possono suonare familiari a chi si interessa di studi cinematografici. “Chiamiamo inquadratura la determinazione di un sistema chiuso, relativamente chiuso, che comprende tutto ciò che è presente nell'immagine, scene, personaggi, accessori”⁴³. In altre parole, l'inquadratura riguarda la composizione e l'organizzazione degli elementi visivi all'interno del quadro. Include la scelta della posizione della camera, l'angolazione, la distanza, e il modo in cui gli elementi visivi sono distribuiti e disposti. Deleuze considera l'inquadratura come un'operazione cruciale che determina la percezione e l'interpretazione dello spettatore. L'inquadratura non solo mostra ciò che è visibile, ma dirige anche l'attenzione e costruisce il significato attraverso la disposizione spaziale degli elementi.

Il quadro, invece è costituito da un insieme “che possiede un gran numero di parti, cioè di elementi che entrano a loro volta a far parte di sotto-insiemi”⁴⁴, ovvero si riferisce alla singola immagine o fotogramma che compone una scena

40. Cfr. <https://www.fatamorganaweb.it/cinema-deleuze/>.

41. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, p.VIII

42. Abbreviazione ricorrente nella tesi per il testo *Immagine-movimento Cinema I*.

43. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema I*, p.18.

44. Ibidem.

cinematografica. È l'unità base della rappresentazione visiva nel cinema. Per il filosofo, il quadro definisce i limiti spaziali di ciò che viene mostrato sullo schermo. È attraverso il quadro che il regista seleziona e organizza la realtà, decidendo cosa includere e cosa escludere dalla visione dello spettatore.

Gli altri due concetti che vengono analizzati dal filosofo sono il piano ed il *découpage*, più inusuali e sconosciuti alle orecchie di chi è abituato a esprimersi attraverso un lessico cinematografico. “Il *découpage* è la determinazione del piano, e il piano la determinazione del movimento che si stabilisce nel sistema chiuso, tra elementi o parti dell’insieme”⁴⁵.

Se nel quadro e nell'inquadratura l'oggetto-segno è l'immagine, nel piano e nel *découpage* è il movimento il protagonista di questo intricato processo, “il movimento esprime dunque un cambiamento del tutto, o una fase, un aspetto di tale cambiamento, una durata o un'articolazione di durata[...] esso è rapporto tra le parti ed è affezione del tutto”⁴⁶. Il filosofo francese, per far comprendere in maniera pragmatica al lettore come il movimento, all'interno del piano, sia il rapporto tra le parti e il tutto, riprende a fare esempi, attraverso l'analisi di immagini cinematografiche: lo studio sul *Faust* di Friedrich Wilhelm Murnau, attuato dal regista francese Eric Rohmer, mostra come i movimenti di espansione e contrazione, nel film, si distribuiscono tra persone e oggetti, in uno spazio definito pittorico. Questi movimenti, secondo quanto riportato dal Rohmer, sono in grado di esprimere vere e proprie idee nello “spazio filmico”⁴⁷ come ad esempio la lotta fra il Bene e il Male.

Il *découpage* - noto in maniera più familiare attraverso la terminologia di montaggio -, secondo il filosofo, è fondamentale per la costruzione del tempo e dello spazio nel cinema. Attraverso il montaggio, i piani sono messi in relazione tra loro, creando continuità, ritmo e significato. Il *découpage* permette di articolare il movimento e la durata, influenzando profondamente l'esperienza temporale dello spettatore.

45. Ivi, p. 26.

46. Ibidem.

47. Cfr. P.28, terminologia che compare in *Immagine-movimento Cinema I*, concetto probabilmente coniato da Deleuze stesso e non dal regista Eric Rohmer.

Il quarto e ultimo concetto, ovvero il piano, svolge il ruolo di collegare le immagini in movimento. È attraverso il piano che il movimento e il tempo vengono rappresentati nel film. Ogni piano può portare una diversa quantità di tempo e spazio, contribuendo alla narrazione e al significato del film.

Questi quattro tecnicismi, pilastri della cinematografia, permettono al cineasta di attuare una scomposizione: “evidentemente queste parti sono esse stesse in immagine. Pasolini dirà che sono dei “cinèmi”[...] i cinèmi sarebbero come dei fonemi, e il piano come un monema⁴⁸.

L’oggetto-segno nel campo è influenzato dalla rarefazione o dalla saturazione. In particolare il grande schermo e la profondità di campo hanno permesso di moltiplicare i dati indipendenti, a tal punto che una scena secondaria appare in primo piano mentre quella principale si svolge sul fondo, come capita spesso nel cinema di William Wyler, o al punto che non possiamo nemmeno più distinguere tra quella principale e quella secondaria, un esempio lampante è il cinema di Robert Altman.

Al contrario, si producono delle immagini rarefatte sia quando ogni accento viene posto su un solo oggetto (In Hitchcock, il bicchiere di latte illuminato dall’interno nel *Sospetto*, la brace della sigaretta nel rettangolo nero della finestra nella *Finestra sul cortile*, sia quando l’insieme è svuotato di certi sotto-insiemi (i paesaggi abbandonati di Antonioni, gli interni svuotati di Ozu). Il massimo di rarefazione sembra raggiungersi con l’insieme vuoto, quando lo schermo diventa totalmente nero o totalmente bianco. Hitchcock offre un esempio di tale fenomeno in “Io ti salverò”, quando un altro bicchiere di latte invade lo schermo, lasciando solo un’immagine bianca e vuota.⁴⁹

Per Deleuze, l’oggetto-segno del cinema, l’immagine, non si dà soltanto per essere vista dallo spettatore ma è anche leggibile, nel senso che può essere decifrata o non decifrata da colui che guarda.

48. *ivi*, p. 18.

49. *ivi*, pp. 18-19.

Secondo il filosofo si arriverà, nella storia del cinema moderno, ad avere una pedagogia dell'immagine solo dopo il cinema della Nouvelle Vague, in particolare con il regista Jean- luc Godard, ovvero quando tale funzione sarà portata a esplicitarsi, quando il quadro equivarrà a un'opaca superficie d'informazione, talvolta confusa per saturazione, talvolta ridotta all'insieme vuoto, allo schermo bianco o nero.⁵⁰ Il quadro invece viene concepito dal regista, solitamente, attraverso un approccio più geometrico, molto spesso come “una composizione spaziale fatta di parallele e diagonali”⁵¹, secondo Deleuze, risulta essere l'inquadratura, la vera limitazione.

I limiti possono concepirsi in due modi: o dal punto di vista matematico o da quello dinamico. “Talvolta come preliminari all'esistenza dei corpi[...], talvolta spingendosi fino al punto in cui arriva la potenza del corpo esistente”⁵². Come regola generale, un quadro è a sua volta composto da molti quadri differenti: le porte, le finestre, gli sportelli, gli abbaini, i vetri delle macchine o gli specchi rappresentano altrettanti quadri nel quadro. I grandi autori del cinema, come Hitchcock o Godard, sono molto abili nel creare queste rappresentazioni: i loro film presentano particolari affinità con l'uno o l'altro di questi secondi o terzi quadri, e così via, e le parti dell'insieme o del sistema chiuso, per mezzo di questi incastri di quadri, non solo si separano, ma anche cospirano e si riuniscono.⁵³

Un altro modello utilizzato da Deleuze, per dimostrare questa ipotesi - ovvero che il movimento è il rapporto tra le parti e il tutto – viene riscontrato nelle opere cinematografiche di Orson Welles: costui esprime spesso due movimenti che si compongono, uno dei quali è come una fuga orizzontale lineare simile ad una gabbia allungata e striata, a graticcio, e l'altro un tracciato circolare la cui asse verticale opera in altezza una ripresa dal basso verso l'alto. In *Quarto Potere* questa particolare tecnica di ripresa sarà fondamentale per la caratterizzazione del personaggio di Kane, come un moderno Gatsby, la ripresa dal basso verso l'alto dà la sensazione allo spettatore della potenza inarrivabile del personaggio.

50.Cfr. Ibidem

51. Ibidem.

52. Ivi, p.21.

53. Cfr. Ibidem.

Analizzando i film di Hitchcock, si può constatare come le spirali vorticose che avvolgono la caduta in *Vertigo*, oppure le linee spezzate e la contrastata struttura del bianco e nero di *Psycho* sono elementi volti a dimostrare come i grandi movimenti di questi film sono a loro volta le componenti di un movimento ancor più grande che esprimerebbe il tutto dell'opera di Hitchcock, e il modo in cui quest'opera si è evoluta ed è cambiata.⁵⁴

Dunque, ciò che è proprio dell'immagine-movimento “è il fatto di estrarre dai veicoli o dai corpi in movimento il movimento stesso che è la loro sostanza comune, o di estrarre dai movimenti la mobilità che ne costituisce l'essenza”⁵⁵. Ed è per questo che il movimento svolge un ruolo di massima importanza per il piano, perché esso è in grado di operare una sezione mobile dei movimenti: “il piano non si accontenta di esprimere la durata di un tutto che cambia, ma non cessa di far variare i corpi, le parti, gli aspetti, le dimensioni, le distanze, le rispettive posizioni dei corpi che compongono un insieme nell'immagine”⁵⁶.

Per Deleuze, è necessario istituire una tassonomia del cinema, di modo da poter permettere a tutti di comprenderne lo studio e la critica, istituendo una nomenclatura condivisa. È questo, il principale obiettivo, che spinge il filosofo a voler istituire una classificazione, attraverso questi due volumi. Perché il cinema, secondo il suo parere, è un campo di lotta in cui la filosofia del novecento deve destreggiarsi.

Un'interessante analisi sulla questione viene data dal filosofo italiano Rocco Ronchi nel suo saggio dal titolo *Gilles Deleuze - Credere nel reale*, una breve biografia che tocca, attraverso vari spunti, le diverse sfaccettature del pensiero filosofico di Deleuze. Al capitolo quarto intitolato *Cinema*, Rocco Ronchi afferma che se Deleuze, negli anni Ottanta, sceglie il Cinema come arena per questa lotta è perché il cinema è il Novecento, come il romanzo è stato l'Ottocento, e perché l'urgenza di Deleuze è quella di tracciare nel proprio tempo, nel tempo in cui gli è stato dato di vivere, una linea netta che separi la filosofia dal suo doppio. Il cinema diventa quel territorio da deterritorializzare, in cui anche la domanda che Deleuze e Félix Guattari si pongono all'interno del saggio *Che cos'è la filosofia?* trova le sue

54 Cfr. Ivi, p.29.

55 Ivi, p. 31.

56. Ibidem.

possibili risposte: *Ecco dunque la domanda...* è il sottotitolo dell'introduzione, domanda, secondo i due autori "che ci si può porre soltanto tardi, quando viene la vecchiaia, e l'ora di parlare concretamente"⁵⁷. Ed è proprio alla mezzanotte del secolo scorso, che Deleuze si sente in dovere di porre chiarezza su questioni che attanagliano pensatori e pensatrici.

La filosofia di Deleuze sull'estetica del cinema, se considerata con una certa dose di approssimazione, non è forse una perfetta filosofia del secolo, ascrivibile al *pensiero della differenza*? Il motivo per cui Gilles Deleuze si sente in dovere di porre la questione con la massima lucidità e chiarezza possibile, attraverso il cinema, è perché questo campo di lotta filosofica gli funge da personaggio concettuale del suo pensiero, come lo è stato Socrate per Platone, o Dioniso per Nietzsche. Il Personaggio concettuale, ovvero in una prospettiva più teorica, si riferisce a una figura o a un concetto creato da un autore al fine di esemplificare o illustrare una teoria o un argomento. Qui, il personaggio concettuale ne indica l'eteronimo del filosofo. Estraniandosi dal proprio *personaggio concettuale* il filosofo Gilles Deleuze è in grado di affermare finalmente ciò che la filosofia è, ciò per cui ha dedicato tutta la sua vita.⁵⁸

1.6 Da dove proviene il concetto dell'immagine movimento: gli studi di Henri bergson sulla coscienza.

Gli studi di Henri Bergson, sulla coscienza in *Materia e memoria* si potrebbero sintetizzare con l'affermazione: "Ogni coscienza è qualche cosa"⁵⁹. La correlazione coscienza-mondo non può essere un a priori universale, per Deleuze, c'è qualcosa di più antico che va ricercato, bisognerebbe quindi addentrarsi in un territorio dove la coscienza vi è, ma non l'intenzionalità.

Nel suo lavoro *Materia e Memoria*, Bergson sviluppa una teoria complessa e innovativa sulla relazione tra materia, memoria e percezione. Questo testo rappresenta una pietra miliare nella filosofia della mente e della percezione, che è

57. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, p.VII

58. Cfr. R. Ronchi, *Gilles Deleuze, Credere nel reale*, Feltrinelli editore, Padova, 2015, cap 4 p. 95.

59. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema*, p 72.

stato in grado di influenzare notevolmente il pensiero filosofico e scientifico successivo alla sua stesura.

Bergson fa una distinzione netta tra materia e memoria. La materia appartiene al mondo fisico, mentre la memoria risiede nel dominio della coscienza. La materia è caratterizzata dalla sua estensione e dal suo essere soggetta alle leggi della fisica, mentre la memoria è immateriale e riguarda l'aspetto temporale dell'esperienza umana. Il filosofo inoltre, è uno dei primi pensatori ad usare il concetto di immagine come intermediario tra la materia e la memoria. La percezione viene descritta come una sorta di immagine che si forma nel punto di incontro tra l'oggetto esterno (materia) e il soggetto percipiente (memoria) : le immagini non sono rappresentazioni passive, ma attive e dinamiche, in continuo cambiamento.

In *MM*⁶⁰, vi è un'altra novità di pensiero, Bergson distingue due forme di memoria: la *memoria pura* e la *memoria abituale*: la prima, è la memoria vera e propria, che conserva le immagini del passato in modo indipendente dall'azione presente. Questa memoria è virtuale, esistente in uno stato latente fino a quando non viene evocata. La seconda, invece, è una memoria operativa, che riguarda abitudini e automatismi acquisiti attraverso l'esperienza e che viene utilizzata direttamente per l'azione presente.⁶¹

Per Bergson, la percezione non è un riflesso passivo del mondo esterno, ma è selettiva e attiva. La percezione è legata all'azione: si percepisce principalmente ciò che è utile per le azioni immediate. La memoria, dunque, interviene nella percezione, non per riprodurre fedelmente il passato, ma per fornire orientamenti pratici per il presente. Egli pone una grande enfasi sull'intuizione come metodo per comprendere la realtà: l'intuizione permette agli individui di cogliere la durata, ovvero il flusso continuo del tempo vissuto. La durata è una successione indivisibile e qualitativa di stati di coscienza, in contrasto con il tempo misurato della scienza, che è quantitativo e divisibile.

In *MM*, Henri Bergson, offre una visione profondamente innovativa della relazione tra mente e mondo, proponendo come la memoria e la percezione siano interconnesse

60. Abbreviazione per *Materia e Memoria*

61. Cfr. H. Bergson, *Materia e Memoria*, a cura di Adriano Pessina, Edizioni Laterza, Frosinone, 1996. Cap I.

in un modo che va oltre le semplici spiegazioni materialistiche. La sua distinzione tra memoria pura e memoria abituale, insieme agli studi sulla durata e sull'intuizione, continuano a essere una fonte di ispirazione per il pensiero filosofico contemporaneo.

Bergson si occupa della nozione di durata e afferma che la realtà non può essere compresa solo attraverso l'intelletto razionale, ma richiede anche una comprensione intuitiva, ovvero un tipo di conoscenza che va al di là della razionalità e si basa sull'esperienza diretta e immediata della realtà in tutta la sua complessità e dinamicità. La coscienza, per Bergson, è intenzionale nel senso che è sempre rivolta verso il futuro e si espande attraverso l'esperienza vissuta, piuttosto che essere statica e oggettiva⁶².

La soluzione che pone Bergson, e che viene ripresa più volte da Deleuze nel capitolo quarto di *IM*, consiste nel regredire al fondamento di possibilità della coscienza-intenzionalità. Bergson utilizza il concetto di intenzionalità principalmente in relazione alla durata e all'esperienza vissuta, poiché ritiene che la realtà non possa essere compresa solo attraverso la razionalità e la logica, ma richiede anche un'intuizione diretta e immediata. Ciò è possibile grazie all'esperienza vissuta del fluire temporale soggettivo. Bergson sostiene che l'intelletto, che tende a frammentare la realtà in concetti e categorie statiche, non può cogliere appieno la realtà nella sua totalità dinamica e fluida. L'intuizione, d'altro canto, permette di penetrare direttamente nell'essenza della realtà, di percepire la continuità e l'unità del fluire temporale, e di sperimentare l'esistenza in modo più completo e autentico.

Gilles Deleuze, estende questa riflessione anche alla sfera del desiderio e del divenire in relazione alla coscienza, mantenendo comunque una connessione con la filosofia bergsoniana sulla temporalità. Secondo quanto detto dal filosofo francese in *IM*, per Henri Bergson, arrivò un momento in cui non era più possibile continuare a sostenere una determinata posizione filosofica: “quella che consisteva nel collocare le immagini nella coscienza, e i movimenti nello spazio. Nella coscienza non ci sarebbero state che immagini, qualitative, non estese. Nello spazio ci sarebbero stati solo movimenti, distesi, quantitativi”⁶³.

62.Cfr. H. Bergson, *Materia e Memoria* p. 23.

63.G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema 1*,p72.

La questione principale su cui si interroga Bergson è come sia possibile passare da un ordine, all'altro. In che modo si può dimostrare che, dei movimenti, sono in grado di produrre delle immagini, o che l'immagine è in grado a sua volta di produrre una sorta di movimento, come accade nelle azioni volontarie.

Come si può impedire che il movimento sia già immagine almeno virtuale, e che l'immagine sia già movimento almeno possibile? Ciò che sembrava senza via d'uscita, in fin dei conti era l'opposizione di materialismo e idealismo, l'uno inteso a ricostruire l'ordine della coscienza grazie a puri movimenti materiali, e l'altro a ricostituire l'ordine dell'universo grazie a pure immagini interne alla coscienza.⁶⁴

Di conseguenza il movimento, percepito o compiuto, dev'essere compreso non nel senso di una forma intelligibile che si attualizza in una materia, ma piuttosto nel senso di una forma sensibile che organizza il campo percettivo in funzione di una coscienza intenzionale situata.

Il cinema, si avvicina e si allontana dalle cose, gira attorno ad esse, e, secondo il parere di Deleuze, sopprime sia "l'ancoraggio del soggetto"⁶⁵ sia "l'orizzonte del mondo"⁶⁶, in modo da sostituire un sapere implicito e un'intenzionalità seconda alle condizioni della percezione naturale.⁶⁷ Il cinema, fa del mondo stesso qualcosa di irreale, lo plasma in racconto: "con il cinema è il mondo che diventa la propria immagine, e non un'immagine che diventa mondo".⁶⁸ Il movimento, costituito dall'immagine cinematografica viene "denunciato come infedele alle condizioni della percezione, ma è anche esaltato come un nuovo racconto capace di accostarsi al percepito e al percepiente, al mondo e alla percezione".⁶⁹

Bergson, a differenza di Deleuze, misconosce il cinema - c'è da sottolineare il fatto che i due filosofi vivono anche in due secoli diversi, e il contesto storico che

64. Ibidem.

65. Ibidem

66. Ibidem

67. Cfr. Ibidem.

68. Ibidem.

69. Ivi, p. 74.

vivono e che li circonda li porta inevitabilmente a porre determinate riflessioni le quali non sempre coincidono-, considerandolo un alleato ambiguo: quest'ultimo denuncia il cinema in quanto è un modello che non può essere definitivamente compreso attraverso la percezione naturale, il modello dovrebbe essere "uno stato di cose che cambia di continuo, una materia fluente"⁷⁰, in cui però sarebbe impossibile, trovare un punto di ancoraggio, il quale permetterebbe al soggetto un centro di riferimento. Per farlo, non è più possibile la relazione della coscienza attraverso la percezione naturale ma attraverso una percezione cosciente.

Deleuze, d'altro canto, ritiene che la mancanza di quest'ancoraggio, in realtà, sia un grande vantaggio per il cinema: appunto perché esso manca di un centro d'ancoraggio e d'orizzonte, i tagli che esso opera non impediscono la risalita tramite la via quale discende la percezione naturale. "Invece di andare dallo stato di cose acentrato alla percezione centrata, potrebbe risalire verso lo stato di cose acentrato".⁷¹

L'obiettivo di Deleuze è quello di voler dimostrare come - nonostante la critica al cinema in *MM* -, per Henri Bergson, il cinema ha svolto un ruolo fondamentale nella realizzazione dei suoi studi in *MM*.

Nel primo capitolo di *MM*, per Deleuze, vi è già tutto: ci si trova di fronte all'esposizione di un mondo in cui l'immagine rappresenta il movimento.

Chiamiamo immagine l'insieme di ciò che appare. Non possiamo nemmeno dire che un'immagine agisca su un'altra o reagisca a un'altra. Non c'è corpo in movimento che si distingua dal movimento eseguito, non c'è mosso che si distingua dal movimento ricevuto. Tutte le cose, cioè tutte le immagini, si confondono con le loro azioni e reazioni: è la variazione universale.⁷²

Bergson, seppur probabilmente inconsapevole, traccia un'ontologia del cinema: che cosa è il reale in se stesso, senza un occhio umano che lo relativizzi, nient'altro che

70. Ibidem.

71. Ibidem.

72. Ibidem.

cinema, cioè un insieme di immagini esistenti in se stesse, “un immenso spettacolo senza spettatore, una memoria senza ricordo o una coscienza senza testimone”⁷³.

In queste pagine, Deleuze istituisce un confronto fra le tesi bergsoniane a quelle del regista e scrittore italiano Pier Paolo Pasolini. Secondo il parere del regista italiano bisogna che il tutto rinunci alla propria idealità, diventando il tutto sintetico del film, il quale è in grado di realizzarsi nel montaggio delle parti, e, inversamente, che le suddette parti siano in grado di selezionarsi e coordinarsi in legami che ricostituiscono “tramite montaggio il piano-sequenza virtuale o il tutto analitico del cinema”⁷⁴.

Per Pasolini il cinema non è un linguaggio, ma è innanzitutto “la lingua scritta della realtà”⁷⁵, ciò sta a significare che la realtà, in quanto insieme di immagini esistenti in se stesse, è già cinema. “Una vita, non è altro che un infinito piano-sequenza, un film virtuale. L’intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l’equivalente della lingua orale nel suo momento naturale o biologico”⁷⁶, di conseguenza, per il regista italiano, la natura in sé è un’immagine, la materia, come insieme di immagini, è già cinema. Egli insiste sull’analogia che vi è fra la morte e l’opera di montaggio. Pasolini paragona l’operazione che fa il regista, alla moviola, di selezione e ricomposizione delle immagini all’interno di una storia unitaria, con l’operazione che la morte fa nella vita degli individui, nella misura in cui trasforma l’esistenza in un piccolo monumento, quindi, nella realtà. L’operazione della percezione svolge il ruolo di *découpage*, nella vita vera tanto quanto ciò avviene nel cinema⁷⁷.

È in quanto sottrazione che Bergson presenta la percezione cosciente in *MM*. Essa è meno rispetto a un tutto che sarebbe la percezione infinita di un qualsiasi punto materiale del piano. Di conseguenza, il cinema diventa rappresentazione, ovvero film, quando si opacizza in un punto, nel punto, cioè, in cui uno schermo nero s’interpone al propagarsi della pura luce. La percezione, per Bergson, somiglia a

73. Ibidem

74. Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 241-245.

75. Ibidem.

76. Ivi, p. 206.

77. Cfr. R. Ronchi, *Gilles Deleuze- Credere nel reale*, pp. 110-111.

questa forma di fenomeni di riflessione dipendenti da una “rifrazione impedita”⁷⁸, come l’effetto di un miraggio: la funzione del corpo altro non è che una zona di indeterminazione presente, su un piano infinito.

In altri termini, “c’è vita, cioè coscienza di diritto, dove un’azione non si prolunga nella sua risposta automatica, dove, tra lo stimolo e la risposta, si dà un intervallo, un momento di esitazione. Nel piano delle immagini in sé, il corpo costituisce allora un punto particolarmente sensibile”.⁷⁹

Il cinema è simile a una macchina che agisce in modo da accumulare immagini per produrre una singolarità: tante immagini- per lo più ordinarie – insieme, producono una narrazione, producono un film. “È una macchina che preleva il singolare dall’ordinario”⁸⁰, la produzione dello straordinario a partire dall’ordinario è “prelevamento della qualità cosciente dal processo quantitativo delle piccole percezioni ordinarie”.⁸¹

Come può il cinema produrre lo straordinario a partire dall’ordinario: Gilles Deleuze cerca di dimostrarlo analizzando film come *Willard e i topi*, di Daniel Mann o *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock.

Nella famosa conversazione fra Fraçoise Truffaut e il regista inglese, Hitchcock spiega al suo collega francese come mai gli antagonisti della pellicola, siano un semplice stormo di uccelli e non un altro soggetto: egli infatti afferma che non avrebbe mai girato il film se si fosse trattato di avvoltoi o uccelli da preda, quello che rende il film inquietante è che si tratta di uccelli comuni, di uccelli di tutti i giorni.⁸²

78. Cfr.H. Bergson, *Materia e Memoria* pp.23-24.

79. Cfr. R. Ronchi, *Gilles Deleuze- Credere nel reale*, pp. 110-111

80.Jun Fujita Hirose, *Il cine-capitale, il Cinema di Gilles Deleuze e il divenire rivoluzionario delle immagini*, Ombre corte, Verona, 2020, p.20.

81. Ibidem.

82.Cfr. F. Truffaut, *Il Cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p.246.

1.7 La concezione della temporalità di Henri Bergson è la chiave di lettura delle immagini-movimento.

I due volumi sul cinema sono impregnati della filosofia di Henri Bergson. Deleuze non nasconde affatto nei suoi scritti la forte influenza della filosofia bergsoniana, in particolare per ciò che riguarda la percezione.

Nel contesto di *IM*, il filosofo francese utilizza le tesi di Bergson per sviluppare una teoria del cinema che supera la rappresentazione tradizionale. Bergson aveva già sottolineato l'importanza dell'intuizione e della percezione diretta nella comprensione della realtà, e Deleuze applica queste idee al cinema, considerando l'immagine cinematografica come una forma di pensiero diretto e immediato. Secondo Deleuze, nell'universo materiale, il piano d'immanenza, non è altro che il concatenamento consecutivo di immagini-movimento. Ciò, implica, rispetto al cinema stesso, una visione totalmente diversa da quella che Bergson proponeva. Come è possibile parlare di un apparire, dato che non c'è nemmeno un occhio? È possibile per diverse ragioni.⁸³

Il cinema può catturare la natura del tempo come durata attraverso la creazione di immagini-movimento, che non sono fisse o statiche ma contengono la potenzialità del cambiamento e della trasformazione.

Bergson propone una concezione del tempo che non dovrebbe essere concepito come una serie di istanti separati, ma come una continuità fluida e indivisibile. Quest'idea ha avuto un impatto significativo sulla concezione deleuziana del cinema e dell'immagine-movimento, soprattutto sul piano d'immanenza, perché “questo infinito insieme di tutte le immagini costituisce una sorta di piano d'immanenza. L'immagine esiste in sé su questo piano”.⁸⁴ Il piano d'immanenza, nella filosofia di Deleuze, è: “l'insieme di immagini-movimento, collezione di linee o figure luminose, ovvero la serie di blocchi di spazio e tempo.”⁸⁵ Vista la complessità che concerne il significato intrinseco del piano d'immanenza, si proverà a spiegarlo per facilitare il lettore alla sua comprensione.

83.Cfr. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema I*, p 76.

84.Ivi, p.75

85.Ivi, p.78

Per Deleuze, l'immanenza implica che la realtà non trascende mai sé stessa. Tutto ciò che esiste, esiste sullo stesso piano, senza un livello superiore di verità o realtà. Non c'è un mondo delle idee o un regno trascendente che determina il mondo sensibile.

Il piano d'immanenza è una sorta di campo pre-filosofico che contiene tutte le possibilità di esistenza e pensiero. Non è un'entità ontologica stabile, ma un processo continuo di produzione di realtà e concetti. Non è organizzato secondo gerarchie o dualismi, ma piuttosto come una rete fluida e dinamica di interconnessioni. Il soggetto, seguendo questa riflessione, non è un'entità autonoma e stabile, ma emerge come un punto di intensità all'interno del piano d'immanenza. Il soggetto è un effetto delle forze e dei processi immanenti. Ad esempio, in *Millepiani*, Deleuze sviluppa ulteriormente l'idea del piano d'immanenza come un campo di forze rizomatiche, di cui si è trattato nei paragrafi precedenti, in contrasto con la struttura arborescente e gerarchica del pensiero tradizionale.

Nel contesto cinematografico, il piano d'immanenza rappresenta un modo di pensare e creare che rifiuta la trascendenza e la gerarchia. Attraverso il cinema, si può sperimentare direttamente la rete immanente di relazioni che costituisce la realtà, senza bisogno di ricorrere a concetti trascendenti. Questo approccio apre nuove possibilità per la comprensione e la creazione artistica, permettendo al cinema di essere non solo un mezzo di rappresentazione, ma, come affermato in precedenza, una vera e propria forma di pensiero.

Capita appunto a Bergson di presentare il piano della materia come una “sezione istantanea” del divenire [...]Ma ciò avviene per ragioni di comodità d'esposizione. Poiché, come Bergson ricorda e ricorderà, anche dopo e con più precisione, è un piano in cui non cessano di apparire e di propagarsi i movimenti che esprimono i cambiamenti del divenire. Comporta dunque tempo. Ha un tempo come variabile del movimento. Inoltre, il piano è esso stesso mobile, dice Bergson. Infatti, a ogni insieme di movimenti che esprime un cambiamento corrisponderà una presentazione del

piano. L'idea di blocchi di spazio-tempo non è dunque affatto contraria alla tesi di Bergson.⁸⁶

Per Deleuze, il piano d'immanenza rappresenta il terreno su cui si svolge la creazione e il divenire, in linea con la prospettiva di Bergson sulla durata come elemento centrale dell'esperienza temporale.

Questo significa che Deleuze propone una visione del tempo come un flusso continuo e indivisibile, simile a quella bergsoniana. Questa reinterpretazione del tempo è evidente nel modo in cui il filosofo francese affronta il concetto di durata nel contesto del cinematografico, sostenendo che l'immagine può catturare la natura del tempo come una continuità fluida. Il filosofo francese inoltre concorda con Bergson, in quanto entrambi i pensatori sono critici nei confronti della rappresentazione tradizionale, considerata come un'approssimazione statica della realtà. Bergson ha sottolineato l'importanza dell'intuizione e della percezione diretta, mentre Deleuze applica queste idee al cinema.

Nell'ambito dell'*IM*, si può riscontrare come Deleuze cerchi di superare la rappresentazione tradizionale attraverso la creazione di immagini che contengono la potenzialità del cambiamento e della trasformazione, riflettendo così l'approccio bergsoniano alla realtà in costante divenire. Inoltre Bergson attribuiva un ruolo centrale all'intuizione e alla percezione diretta nel comprendere la realtà: Deleuze porta questo concetto comparandolo al contesto cinematografico, suggerendo che le immagini-movimento richiedono una partecipazione attiva dello spettatore, il quale è in grado di intuire il tempo e la durata attraverso l'esperienza diretta delle immagini.

La percezione risulta essere doppia, o meglio, sembra che abbia piuttosto un doppio riferimento. Essa può essere oggettiva o soggettiva. La difficoltà, secondo Deleuze, consiste nel sapere come si presenta nel cinema un'immagine-percezione soggettiva. Si potrebbe dire che "l'immagine-soggettiva è la cosa vista da qualcuno qualificato o l'insieme così come viene visto da qualcuno che fa parte di questo insieme.[...]Ma se è facile verificare il carattere soggettivo

86. Ibidem.

dell'immagine[...]dovremmo poter dire che l'immagine è oggettiva quando la cosa o l'insieme sono visti dal punto di vista di qualcuno che resta esterno a tale insieme".⁸⁷

Deleuze si riferisce a Pasolini, e a come egli sia stato in grado di analizzare un certo numero di procedimenti stilistici che testimoniano la coscienza riflettente propriamente cinematografica, ovvero l'inquadratura insistente, ossessiva, che fa sì che la cinepresa aspetti che un personaggio entri nel quadro, faccia e dica qualcosa, poi esca, mentre essa continua ancora a inquadrare lo spazio tornato ad essere vuoto: l'immagine-percezione trova il proprio statuto non appena riflette il suo contenuto in "una coscienza-cinepresa divenuta autonoma".⁸⁸

Prosegue Deleuze, affermando che le immagini-movimento, nel cinema, sono espressioni indirette del tempo. Contrariamente alle immagini fisse, le immagini-movimento catturano la dinamica della durata, poiché incorporano il passato e il futuro in un'unica immagine. Si vedrà, successivamente, come un altro tipo d'immagine, cioè l'immagine-tempo, in quanto in grado di mostrare allo spettatore la concezione di tempo nella sua purezza, verrà definita dal filosofo come immagine diretta del tempo.

È necessario, in questo punto delicato dello studio, fare luce e chiarezza sul concetto di immagine-movimento, termine frequentemente usato da Deleuze, al punto da diventare il titolo della sua prima opera dedicata al cinema.

1.8 Henri Bergson e la prima formulazione dell'Immagine-movimento.

Il filosofo Henri Bergson, nel suo trattato filosofico *MM*, indaga la relazione che sussiste tra la materia e la mente, in particolare tra la memoria e il corpo. La sua tesi è che la memoria, intesa come coscienza, è un fenomeno spirituale che non può essere ridotto a un fenomeno materiale. Per comprendere la natura della memoria, Bergson utilizza il concetto di durata, termine introdotto dieci anni prima nell'opera *Saggio sui dati immediati della coscienza*. La durata è la dimensione temporale della coscienza, che è qualitativamente diversa dalla dimensione temporale della materia. La materia è soggetta al mutamento, per questo il presente è sempre diverso dal passato e dal futuro.

87. Ivi, pp.94-95

88. Cfr. Ibidem.

Essa, non è una mera ripetizione del passato, ma è una riappropriazione creativa del passato nel presente. La memoria permette al soggetto di vivere il passato in modo presente, di proiettarlo nel futuro e di creare nuovi significati. Essa non è un semplice archivio di immagini, per Bergson, esistono due memorie: quella del corpo “costituita dall’insieme dei sistemi sensi-motòri che l’abitudine ha organizzato”⁸⁹.

I sistemi sensi-motòri si riferiscono ai meccanismi del corpo che coinvolgono sia la percezione sensoriale (vista, udito, tatto,) sia le risposte motorie (movimenti fisici). Questi sistemi lavorano insieme per permettere agli individui di interagire con il mondo circostante: per Bergson, la percezione non è un processo passivo, ma è strettamente legata all'azione.

Quando un soggetto percepisce qualcosa, è già pronto a rispondere con un'azione appropriata. Questa interazione tra percezione e azione è centrale. Considerata dal filosofo come una memoria quasi istantanea. La memoria del passato si serve della prima per realizzarsi. È in queste pagine che Bergson azzarda l’ipotesi in cui è possibile immaginare la memoria come un cono rovesciato su un piano. La dinamica del cono è una brillante metafora per cercare di far comprendere il funzionamento della memoria: avendo precedentemente distinto tra una materia pura e una materia abituale, quando una soggetto percepisce qualcosa nel presente, la percezione (piano del presente) entra in contatto con la punta del cono. Da questo punto, i ricordi pertinenti emergono dalla memoria pura e si dirigono verso la memoria abituale per essere utilizzati. Ciò sta ad indicare come la memoria non sia dinamica e interagisce costantemente con il presente. La punta del cono permette al passato di fluire nel presente in modo funzionale, mentre la base del cono rappresenta la vasta riserva di esperienze passate che possono essere richiamate. Di conseguenza La metafora del cono rovesciato di Bergson, offre una visione dinamica della memoria, in cui passato e presente sono intrinsecamente collegati. La memoria non è un semplice deposito di ricordi, ma un elemento vivo e attivo che influenza costantemente il presente, integrandosi nella continuità del tempo vissuto.

Queste due memorie, “siccome esse non costituiscono due cose separate, siccome la prima è soltanto, dicevamo, la punta mobile inserita grazie alla seconda nel piano

89. H. Bergson, *Materia e Memoria*, p.128.

mobile dell'esperienza è naturale che queste due funzioni si prestino a un mutuo sostegno".⁹⁰

Da un lato, in effetti, la memoria del passato, presenta ai meccanismi senso-motori tutti i ricordi capaci di guidarli nel loro compito e di dirigere la reazione motoria nel senso suggerito dagli insegnamenti dell'esperienza: in questo consistono precisamente le associazioni per contiguità e per somiglianza. Ma, precisamente, d'altra parte, gli apparati senso motori forniscono ai ricordi impotenti, cioè inconsci, il modo di prendere corpo, di materializzarsi, insomma di diventare presenti. Perché un ricordo riappaia alla coscienza bisogna che discenda dalle alture della pura memoria fino al punto preciso in cui si compie l'azione.⁹¹

In altre parole, è dal presente che parte il richiamo per innescare il ricordo, "ed è dagli elementi sensorio-motori dell'azione presente che il ricordo prende il calore che dà la vita".⁹²

In quest'immagine della memoria, rappresentata come un cono rovesciato su un piano, la figura del cono rappresenta la coscienza, una dimensione temporale qualitativamente diversa dalla dimensione temporale della materia. La base del cono rappresenta il passato, cioè la totalità delle esperienze vissute. La punta del cono è il presente, ovvero il punto di contatto tra la coscienza e la realtà. Il piano rappresenta la realtà, che è soggetta al concetto di successione. Per quest'ultima motivazione, il presente è sempre diverso dal passato e dal futuro.

La memoria, in quanto fenomeno spirituale, non è soggetta alla successione. Essa, infatti, è un processo creativo che permette di riappropriarsi del passato proiettandolo nel presente. La punta del cono, che rappresenta il presente, è il punto di contatto tra la coscienza e la realtà. È in questo punto che la memoria si manifesta. La memoria, infatti, è il modo in cui la coscienza accede al passato. Infine, la base

90. Ivi, p.129.

91. Ibidem.

92. Ibidem

del cono, che rappresenta il passato, è la totalità delle nostre esperienze vissute. È in questa base che sono immagazzinate tutte le nostre memorie.

Dai primi tre capitoli di *MM* ne deriva una conclusione generale, “il corpo, sempre orientato verso l’azione, ha come funzione essenziale di limitare, in vista dell’azione, la vita dello spirito”.⁹³ Secondo l’analisi bergsoniana, nel considerare la memoria, il compito del corpo non è quello di immagazzinare ricordi, bensì di scegliere il ricordo utile, quello che completerà e illuminerà la situazione presente.⁹⁴ L’immagine-movimento di conseguenza, svolge un ruolo fondamentale nelle ipotesi avanzate da Bergson, sulla costruzione e funzionamento della coscienza degli individui.

Bergson sostiene che il movimento non è una successione di stati statici, ma è un processo continuo. La percezione del movimento, quindi, non è una mera registrazione di immagini statiche, ma è un atto creativo che permette di cogliere l’unità e la continuità del movimento.

La teoria della memoria che costituisce il centro del lavoro di Bergson non è altro che la conseguenza teorica e la verifica sperimentale della teoria sulla pura percezione. Nella pura percezione, in effetti, l’oggetto percepito è un oggetto presente, un corpo in grado di modificarne altri. L’immagine è data e, di conseguenza, i fatti permettono a Bergson di affermare indifferentemente che le modificazioni cerebrali abbozzano le reazioni nascenti del corpo, oppure che esse creano il duplicato cosciente dell’immagine presente. Ciononostante quello che avviene con la memoria è totalmente diverso rispetto al ricordo, in quanto esso è la rappresentazione di un oggetto assente. Qui le due ipotesi avranno delle conseguenze opposte. Se, nel caso di un oggetto presente, uno stato del corpo bastava già a creare la rappresentazione dell’oggetto, a maggior ragione questo stato basterà ancora nel caso dello stesso oggetto assente.⁹⁵

Seguendo questi presupposti, nel momento in cui vi sia un oggetto presente, uno stato del corpo è sufficiente a creare la rappresentazione dell’oggetto, e questo determinato stato basterà anche laddove l’oggetto risulti essere assente. Occorrerà

93. Ivi, p. 151.

94. Ivi, p. 149.

95. Cfr. Ivi. p.197

che in questa teoria il ricordo nasca dalla “ripetizione attenuata del fenomeno cerebrale che occasionava la prima percezione, e consista in una percezione indebolita. Da qui questa duplice tesi: *la memoria è soltanto una funzione del cervello, e c'è soltanto una differenza d'intensità tra la percezione e il ricordo*”.⁹⁶ Al contrario, se lo stato cerebrale non era in grado di generare in alcun modo la percezione del suddetto oggetto presente, ma, semplicemente la continuava, potrà prolungare e far giungere il ricordo che verrà evocato, ma non sarà in grado di farlo nascere.

Da qui viene formulata un'altra tesi, inversa dalle precedenti: “*La memoria è qualcosa d'altro che una funzione del cervello e non c'è una differenza di grado, ma di natura, tra la percezione e il ricordo*”.⁹⁷

In estrema sintesi, la soluzione bergsoniana è costituita dal regredire al fondamento di possibilità della coscienza-intenzionalità, mostrandone la genesi a partire dal piano dell'esperienza pura, cioè non scandita dalla relazione soggetto-oggetto. La correlazione coscienza-mondo non viene perciò negata, bensì dislocata dal piano originario a quello derivato. D'altronde Bergson utilizzando il vocabolario dell'immagine, è dell'esperienza pura di cui in realtà sta parlando.

Egli chiama materia l'insieme delle immagini.⁹⁸ L'immagine, secondo Bergson, non è un'entità statica, ma in movimento. È un'unità di durata, che racchiude in sé il passato, il presente e il futuro.

1.9 L'immagine-movimento è il concetto cardine della filosofia Deluziana sul cinema.

Gilles Deleuze, nel tentativo di formulare il concetto dell'immagine-movimento, si attiene fedelmente a quanto appreso dalla lettura del primo capitolo di *MM*.

Nella modellazione del concetto di immagine-movimento, Deleuze fa sue le tesi bergsoniane coniugandole con Pasolini, autore del saggio *Empirismo eretico*.

Il regista italiano avanza l'ipotesi in cui il cinema è da considerarsi come extra-umano: esso è un insieme di immagini esistenti in se stesse, è già cinema prima del

96. Ivi pp.197-198, corsivo di H. Bergson.

97. Ibidem, corsivo di H. Bergson.

98.Cfr. Ivi, p. 173.

pubblico.

Deleuze ne *IM* afferma che la scoperta bergsoniana di un'immagine-movimento, conserva senz'altro ancora oggi una grande ricchezza, ma, secondo il suo parere forse non sono state tratte tutte le conseguenze. Secondo il filosofo francese, Bergson farà una critica troppo sommaria al cinema, ciononostante, niente può impedire la congiunzione dell'immagine-movimento, quale egli considera, con l'immagine cinematografica. Il cinema è il sistema che riproduce il movimento in funzione del momento qualsiasi, cioè in funzione di istanti equidistanti scelti in modo da dare l'impressione di continuità.⁹⁹

Ogni altro sistema in grado di riprodurre un movimento attraverso “un ordine di pose proiettate in modo da passare le une nelle altre o trasformarsi è estraneo al cinema”.¹⁰⁰

L'immagine-movimento, secondo Deleuze, è l'unità fondamentale del cinema, in quanto esso è il mezzo che permette di cogliere la durata in movimento; “il cinema ritroverà esattamente l'immagine-movimento del primo capitolo di *Materia e memoria*”¹⁰¹. Deleuze, nel costruire la formulazione di questo concetto – servendosi sempre delle tesi bergsoniane -, sostiene ed individua tre tipi di immagine-movimento: la prima è l'Immagine-percezione, cioè l'immagine che dà l'impressione di far vedere qualcosa, che permette agli individui di percepire il mondo che li circonda. La seconda è Immagine-affezione, immagine sensibile che fa provare al soggetto la capacità di sentire qualcosa a livello affettivo, permettendogli di provare emozioni. “L'immagine-affezione non è altro che questo: è la qualità o la potenza, e la potenzialità considerata per se stessa in quanto espressa. Il segno corrispondente è dunque l'espressione e non l'attualizzazione”.¹⁰² Infine, viene individuata dal filosofo l'Immagine-azione: quella che più esprime in se stessa il movimento. Le tre immagini-movimento sono strettamente interconnesse. L'immagine-percezione è la base delle altre due immagini. L'immagine-affezione è il risultato dell'interazione tra l'immagine-percezione e il corpo dello spettatore. L'immagine-azione è il risultato

99.Cfr. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema 1*,pp.5-9.

100. Ivi, p.9.

101. Ivi, p.100

102. Ivi, p.123.

dell'interazione tra l'immagine-affezione e il mondo. Deleuze formula quest'ipotesi, ricordando al lettore la fondamentale importanza degli studi bergsoniani sulla memoria e sul tempo, indispensabili, secondo il suo parere, per un approccio filosofico al cinema:

Si dovrà concludere che la prima tesi di Bergson sul movimento è più complessa di quanto dapprima non sembrasse. C'è da una parte una critica a tutti i tentativi di ricostruire il movimento con lo spazio percorso, cioè addizionando sezioni immobili istantanee e tempo astratto. E c'è d'altra parte la critica del cinema, denunciato come uno fra i tanti illusori, come il tentativo che porta al culmine l'illusione. Ma c'è anche la tesi di *Materia e memoria*, le sezioni mobili, i piani temporali, che prefigura in modo profetico l'avvenire o l'essenza del cinema¹⁰³

Le tesi di Bergson sono in grado di dimostrare che il cinema appartiene pienamente alla concezione moderna del movimento.

Nella terza tesi sul movimento di Bergson, contenuta nel saggio *L'evoluzione creatrice*, viene affermato dal filosofo che l'istante non è soltanto una sezione immobile del movimento, ma il movimento è una sezione mobile della durata, cioè di un tutto. Il movimento risulta essere una traslazione nello spazio: ogni volta che vi è traslazione di parti nello spazio vi è anche cambiamento qualitativo in un tutto.¹⁰⁴ Bergson fornisce molteplici esempi a quest'ipotesi in *MM*: quando Achille supera la tartaruga, ciò che viene a modificarsi è lo stato del tutto che comprendeva Achille, la tartaruga e la distanza tra loro. Il movimento, rinvia sempre a un cambiamento, e ciò accade anche per i corpi: la caduta di un corpo presuppone un altro che lo attira, portando al cambiamento del tutto che li comprendeva entrambi. Ciò implica che il movimento esprime qualche cosa di più profondo.

Pensare che la durata sia cambiamento, fa parte, secondo Deleuze, della sua stessa definizione: essa cambia e non cessa di cambiare. La materia, ad esempio, si

103. Ivi, pp.7-8.

104. Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione Creatrice*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001.

muove, ma non cambia, in quanto costituita sempre dalle stesse particelle, le quali si spostano nello spazio ma non mutano. Ora, il movimento esprime un cambiamento nella durata o nel tutto.

Ciò che costituisce il vero problema, è da una parte quest'espressione, e dall'altra quest'identificazione tutto-durata. Di conseguenza, il movimento riporta gli oggetti da un sistema chiuso alla durata aperta, la durata agli oggetti del sistema che essa costringe ad aprirsi. Il movimento, secondo Deleuze, si rapporta agli oggetti tra i quali si stabilisce al tutto mutevole che esso esprime, e viceversa.¹⁰⁵

Per quanto riguarda l'utilizzo che Deleuze fa del concetto di immagine-movimento, in quanto segno del cinema, è necessario, per la suddetta formulazione, comprendere prima la tesi che sta alla base del primo capitolo di *MM*.

Secondo il parere di Bergson, non vi sono soltanto immagini istantanee, cioè sezioni immobili del movimento, successivamente si può riscontrare come vi siano immagini-movimento le quali sono sezioni mobili della durata, per terzo vi sono infinite immagini-tempo, cioè immagini-durata immagini-cambiamento che vanno al di là del movimento stesso.

105. *ivi*, pp.13-17.

1.10 L'immagine-movimento e le sue tre varietà: percezione, azione, affezione.

Come anticipato nel paragrafo precedente, Deleuze individua tre diverse varietà dell'immagine movimento. Attraverso gli studi attuati dal filosofo francese, si può riscontrare come nel cinema si formino diversi tipi di immagini: l'immagine-azione, l'immagine-affezione e l'immagine percezione, ma prima di poterle individuare bisogna cercare di comprendere in maniera più specifica la struttura dell'immagine-movimento. “Per il momento vi sono solo movimenti, chiamati immagini, per distinguerli da tutto ciò che essi non sono ancora”¹⁰⁶.

Per comprendere cosa sia un'immagine-movimento, bisogna studiare la funzione che svolge la luce sul piano d'immanenza dell'immagine-movimento. L'immagine è movimento come la materia è luce. Successivamente nei suoi studi, Bergson, in *Durata e simultaneità* tenterà di dimostrare l'importanza dell'inversione operata dalla teoria della relatività, tra linee di luce e linee rigide.¹⁰⁷

Il primo aspetto che secondo Deleuze assume tale confronto è l'affermazione di una diffusione o propagazione della luce su tutto il piano d'immanenza. Nell'immagine-movimento, riflette il filosofo francese, non vi sono ancora corpi o linee rigide, ma solo linee o figure luminose. I blocchi di spazio tempo sono tali figure, sono immagini in sé. Esse non appaiono fin quando la luce non è riflessa o ferma.¹⁰⁸

Nelle tesi bergsoniane, vi è una rottura con una parte della tradizione filosofica, la quale poneva la luce dalla parte dello spirito, e faceva della coscienza come di un fascio luminoso in grado di estrarre gli oggetti dalla loro oscura nascita.

Con le ipotesi di Bergson vi è un cambio di prospettiva: il processo che avviene è opposto. Sono le cose a essere di per sé luminose, senza nulla che le illumini, ogni coscienza è qualche cosa, si confonde con la cosa, ovvero con le immagini di luce. “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

106. Ivi, p.77.

107. Cfr. N. Abbagnano, Dizionario filosofico, voce “durata”.

108. Ivi, p.77.

particolarissime avranno fermato o riflesso la luce e avranno fornito lo schermo nero che mancava alla lastra”.¹⁰⁹

Dunque, non è la coscienza ad essere luce, cioè immanente alla materia. L’opposizione di Bergson su questo punto risulta essere radicale: “del piano d’immanenza o piano di materia si può dunque dire che esso è: insieme di immagini-movimento; collezione di linee o figure luminose; serie di blocchi di spazio-tempo”.¹¹⁰ Quello che può accadere è la seguente ipotesi: in due punti qualsiasi del piano appare un intervallo, ovvero “uno scarto tra l’azione e la reazione”.¹¹¹

È evidente che questo fenomeno d’intervallo è possibile soltanto nella misura in cui il piano della materia comporta del tempo. Per Bergson lo scarto, l’intervallo, sarà in grado di definire un tipo d’immagini fra le altre, un tipo molto particolare: immagini e materie viventi. Mentre le altre immagini agiscono e reagiscono su tutte le loro facce e in tutte le loro parti, vi sono delle immagini che ricevono delle azioni solo su una faccia e in tutte le loro parti, sono immagini, a detta del filosofo, in un certo modo dilaniate. La loro faccia specializzata, che Bergson chiama recettiva o sensoriale, esercita un curioso effetto sulle immagini influenti : è come se la percezione ne isolasse alcune fra tutte quelle che concorrono. Ed è allora che possono venire a costituirsi dei sistemi chiusi.¹¹²

La tesi bergsoniana sull’intervallo porterà Deleuze, come detto in precedenza, a identificare nell’immagine-movimento tre varietà essenziali: l’immagine-percezione, l’immagine-affezione e l’immagine-azione. Esse risultano essere interconnesse fra di loro e possono essere individuate in tutti i diversi stili cinematografici, in particolar modo in tutto quell’universo cinematografico che prendi il nome di Cinema classico, preceduto dai movimenti di rottura del Neorealismo italiano o della Nouvelle vague.

109. Ivi, p.78.

110. Ibidem.

111. Ivi, p.79.

112. Ibidem.

“Il primo avatar¹¹³ dell’immagine movimento, quando la rapportiamo a un centro d’indeterminazione, diventa *immagine percezione*”.¹¹⁴

Se si pensa al cinema come strumento che non ha come modello naturale la percezione soggettiva, è perché la mobilità dei suoi centri, la variabilità delle sue inquadrature, lo conducono nella direzione di restaurare vaste zone acentrate.

Il cinema ha la tendenza a raggiungere il primo regime dell’immagine-movimento, ovvero quello universale, dove la percezione è totale e oggettiva, ma di fatto esso compie il percorso in entrambi i sensi: dal punto di vista attuale del soggetto, cioè dello spettatore che guarda, “si va dalla percezione totale oggettiva che si confonde con la cosa a una percezione soggettiva che se ne distingue per semplice eliminazione o sottrazione. È questa soggettiva percezione unicentrata che si chiama percezione propriamente detta”,¹¹⁵ la quale è in grado di produrre l’immagine-percezione.

In sintesi essa è l’immagine-movimento più elementare, poiché si basa sulla percezione sensoriale del movimento. Vi è poi, un secondo avatar dell’immagine-movimento, ovvero l’immagine-azione:

Si passa insensibilmente dalla percezione all’azione. L’operazione considerata non è più l’eliminazione, la selezione o l’inquadratura, ma l’incurvamento dell’universo, dal quale risultano al contempo l’azione virtuale delle cose e la nostra azione possibile sulle cose. È il secondo aspetto materiale della soggettività. E come la percezione rapporta il movimento a dei “corpi” (sostantivi), cioè a oggetti rigidi che serviranno da corpi in movimento o mossi, così l’azione rapporta il movimento ad “atti”(verbi) che saranno il disegno di un termine o di un risultato supposti¹¹⁶

113. Con il concetto filosofico di Avatar, Deleuze, nell’ *IM*, vuole indicare non sono semplicemente personaggi, ma incarnazioni delle forze e delle dinamiche che strutturano il film. Essi rappresentano il movimento, lo spazio e il tempo in una sintesi dinamica, rendendo visibili e percepibili le energie che animano la narrazione cinematografica. Questa concezione permette a Deleuze di offrire una lettura del cinema che va oltre la semplice analisi narrativa, focalizzandosi invece sulle dinamiche immanenti che costituiscono l’essenza del medium cinematografico. Cfr, G.Deleuze, *L’immagine movimento cinema I*

114. Ivi, p.82, corsivo di Deleuze.

115. Ibidem

116. Ivi, p.83

Di conseguenza si può affermare che l'immagine-azione abbia una natura più complessa rispetto al precedente avatar, poiché si basa sulla percezione del movimento come trasformazione.

In ultima istanza vi è il terzo avatar dell'immagine-movimento, ovvero l'immagine-affezione: sarebbe sia un errore considerarla come qualcosa di mancato nel sistema percezione-azione. Secondo il parere di Deleuze, è un terzo dato assolutamente necessario.¹¹⁷ Essa rappresenta l'immagine in grado di provocare emozioni e sentimenti. È un'immagine più complessa, e si basa sulla percezione interiore del movimento. Secondo Deleuze, “il movimento di traslazione non è interrotto nella sua propagazione diretta soltanto da un intervallo che distribuisce da un lato il movimento ricevuto e dall'altro il movimento eseguito, e che li renderebbe in qualche modo incommensurabili. Tra i due, vi è l'affezione che ristabilisce il rapporto”.¹¹⁸ Inoltre, nell'affezione, accade che il movimento cessa di essere traslazione, divenendo movimento d'espressione. Ecco perché, l'immagine-affezione in quanto immagine-movimento è legata alle emozioni, essa diviene qualità, ovvero una semplice tendenza che agita un elemento immobile. In sintesi, quando le immagini-movimento vengono rapportate a un centro d'indeterminazione così come a un'immagine particolare, tendono a suddividersi in tre specie d'immagini: immagini-percezione, immagini-azione e immagini-affezione. Ogni immagine particolare o centro eventuale, è un concatenamento delle tre immagini.¹¹⁹

L'immagine-movimento, è un segno fondamentale nella tassonomia cinematografica istituita da Deleuze. Essa risulta essere un concetto formato da una materia complessa, la quale può essere interpretata in modi diversi. Tuttavia, è un concetto fondamentale per comprendere l'essenza del cinema come arte del movimento. L'immagine cinematografica, è un'immagine che non è da considerarsi statica, ma è piuttosto il risultato di un processo di montaggio, che collega immagini diverse tra loro. Questo processo di montaggio crea un'illusione di movimento, che è il fondamento stesso del film, producendo ciò che viene considerato da Gilles Deleuze come Immagine-movimento.

117. Cfr. Ivi, p.84.

118. Ibidem.

119. Cfr. Ibidem.

Capitolo II

Istituire una nuova semiologia del cinema.

2.1 L'immagine-tempo cinema 2: una dovuta premessa.

Con *IM*, l'obiettivo principale del filosofo, era quello di istituire una tassonomia degli oggetto-segni cinematografici, per attuare un'interpretazione a tutto quel cinema classico che basa la sua attività narrativa sul movimento.

Ne *L'immagine-tempo cinema 2*, invece, le immagini sono al servizio di un altro atteggiamento narrativo, il quale ha come principale protagonista il tempo.

Secondo Deleuze, il movimento artistico della Nouvelle Vague in Francia e il Neorealismo in Italia attuano una sistematica rivoluzione all'interno dell'industria cinematografica europea ed occidentale, ne cambiano il gusto, il tipo di scrittura, e la sua struttura.

Se prima, erano le immagini-movimento, come ad esempio quelle disturbanti della massa di uccelli, nel film omonimo di Hitchcock, a fare da fil-rouge narrativo in una pellicola, con Godard, Truffaut, Antonioni, Carmelo Bene e altri, lo schema dei segni che caratterizzano le immagini cinematografiche non sono più mosse dal movimento, bensì dal tempo: in quanto periodo di collocazione di determinati movimenti. Contro coloro che definivano il Neorealismo italiano a partire dal suo contenuto sociale, Deleuze, invoca la necessità "di criteri formali estetici".¹²⁰ Secondo quanto riportato da costui, si sta parlando di una nuova forma della realtà. "Il reale non è più rappresentato o riprodotto, ma mirato"¹²¹. Invece di rappresentare un reale già decifrato, il Neorealismo mira a un reale da decifrare, sempre ambiguo; per questo il piano-sequenza tende a sostituire il montaggio delle rappresentazioni.

Deleuze sottolinea come anche il movimento cinematografico della Nouvelle Vague, insegue questo nuovo approccio: Jean-Luc Godard esordisce con alcune straordinarie pellicole, da *Fino all'ultimo respiro* a *Il bandito delle ore 11*, "il passaggio dall'allentamento senso-motorio al puro poema cantato e ballato. E queste immagini, commoventi o terribili, diventano sempre più autonome".¹²²

120. G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, Einaudi editore, Torino, 2017 pp. 3-13.

121. Ibidem

122. Ibidem.

Per comprendere meglio questa rivoluzione, è necessario, “fare una ricapitolazione delle immagini dei segni del cinema. Non si tratta solo di una pausa tra l’immagine-movimento e un altro genere d’immagine, ma dell’occasione per affrontare il problema più complesso, quello dei rapporti cinema-linguaggio”.¹²³

Il filosofo introduce l’idea di immagine-tempo come una fase successiva e più complessa nel cinema. In questa fase, l’immagine non è più strettamente legata all’azione, ma si apre a una dimensione più profonda e astratta del tempo. L’immagine non cattura solo un momento specifico, ma contiene in sé una molteplicità di tempi e possibilità. Questo rappresenta un tempo più interno ed esperienziale.

In relazione al linguaggio, Deleuze sostiene che l’immagine-tempo, nel cinema, corrisponde a una forma di pensiero non discorsiva o concettuale. È una modalità di espressione che trascende la pura narrazione lineare e le sequenze di azioni.

2.2 Il tempo: analogie e differenze fra la tesi bergsoniana e quella deluziana.

Il cinema, per Deleuze, può costituire un mezzo per esplorare la filosofia del tempo, e il passaggio da immagine-movimento a immagine-tempo rappresenta una trasformazione nel modo in cui il cinema comunica.

Prima di procedere con l’analisi del saggio omonimo scritto, è necessario tornare per un momento sulla questione posta da Henri Bergson in *MM*, nello specifico, sull’analisi che concerne il tempo, in rapporto all’immagine. Questo continuo parallelismo che viene istituito con la filosofia Bergsoniana è di fondamentale importanza in questa tesi, in quanto permette al lettore di comprendere fin dove il pensiero di Bergson e Deleuze coincidano, e dove invece, quello di quest’ultimo muta.

In *MM* vengono distinti tre termini, il puro ricordo, il ricordo-immagine, e la percezione: nessuno dei quali peraltro si produce isolatamente. Secondo il parere di Bergson la percezione non può mai essere un semplice contatto dello spirito con l’oggetto presente; essa è impregnata di ricordi-immagine che la completano interpretandola. Il ricordo-immagine, a sua volta, partecipa del puro ricordo che esso

123. Ivi p.31.

incomincia a materializzare, e della percezione in cui tende ad incarnarsi. Secondo l'ipotesi bergsoniana, si ha coscienza di un atto sui generis per il quale il soggetto si distacca dal presente per mettersi prima nel passato in generale, "poi in una certa regione del passato: [...] analogo alla messa a fuoco di una macchina fotografica".¹²⁴

Questo atteggiamento attuato dallo spirito, l'immaginazione, e la riorganizzazione di immagini ad opera della nostra coscienza, in quanto situata in un mondo da decifrare, per Bergson, è impossibile da comprendere se estraiamo il processo dal tempo in cui esso si colloca. Come ricorda il filosofo, "immaginare non significa ricordarsi"¹²⁵, senza dubbio un ricordo, nel momento in cui viene rimembrato, tende a vivere attraverso un'immagine, l'opposto non è possibile, e la pura e semplice immagine riporterà il soggetto al passato soltanto perché, in effetti, è nel passato che è andato a cercarla, seguendo dunque, il progresso continuo che l'ha condotta dall'oscurità, alla luce.¹²⁶

Bisogna cercare di capire come funziona la percezione in relazione al tempo: al passato, presente e futuro. Come fanno a sopravvivere immagini e ricordi nel suo trascorrere, e, sopravvivendo, come subiscono inevitabili cambiamenti da parte della coscienza.

Per comprendere ciò bisogna analizzare teoricamente la concezione di tempo, e le sue caratteristiche. La caratteristica principale del tempo è quella di scorrere: il tempo già trascorso viene chiamato passato, e il presente è l'istante in cui il tempo scorre. Ma qui, secondo Bergson, "c'è un presente ideale, puramente concepito, limite indivisibile che separerebbe il passato dal futuro"¹²⁷. Ma, il presente reale, concreto, vissuto, quello di cui si parla nella percezione presente, occupa necessariamente una durata.

La durata si colloca contemporaneamente al di qua e al di là, e ciò che viene chiamato presente sconfinava, contemporaneamente, sul passato e sul futuro. Sul passato dapprima, poiché il momento in cui ci si pronuncia è già lontano da chi lo pronuncia; sul presente, in seguito, poiché è al futuro che questo momento è rivolto,

124. H. Bergson, *Materia e Memoria*, pp. 113-114.

125. Ivi, p. 115, corsivo di H. Bergson.

126. Cfr. *Ibidem*.

127. Ivi, p.117.

è al futuro che si tende, e se si potesse fissare questo indivisibile presente, questo infinitesimale elemento della curva del tempo, è la direzione del futuro, che esso, secondo Bergson, sarebbe in grado di mostrare.

Bisogna dunque che lo stato psicologico sia contemporaneamente una percezione dell'immediato passato e una determinazione dell'immediato futuro. Ciò significa che il presente consiste nella coscienza, che il soggetto ha, secondo Bergson, del suo corpo: il quale è esteso nello spazio, e prova delle sensazioni, e nello stesso tempo esegue dei movimenti.¹²⁸

Bergson vede al tempo come un'esperienza soggettiva, vissuta come un continuo fluire in cui il passato non è un'entità separata dal presente: il tempo è sempre presente nello spirito, nella forma della memoria. Il tempo viene considerato come una dimensione della coscienza, che non può essere misurata o quantificata. D'altro canto, Gilles Deleuze attribuisce alla nozione di tempo una realtà oggettiva, indipendente dalla coscienza. Il tempo è una forza che produce differenze, e che è alla base di ogni cambiamento. Il passato non è semplicemente conservato nella memoria, ma è sempre attivo nel presente, come una potenza che può essere riattivata. E questa nuova concezione di pensiero è ben visibile nel secondo volume sul cinema, ne *l'IT*¹²⁹ viene detto che “con il corpo il cinema sposa lo spirito, il pensiero”.¹³⁰ Ciò significa, per Gilles Deleuze, che il cineasta monta la cinepresa su un corpo quotidiano. Il corpo, secondo il filosofo, non è mai al presente, contiene il prima e il dopo, la stanchezza e l'attesa. La stanchezza, la disperazione sono ciò che caratterizzano gli atteggiamenti del corpo.

In questa direzione nessuno è andato più avanti di Antonioni. Il suo metodo: ‘interiorità attraverso il comportamento, non più l'esperienza, “ma quel che resta di esperienze passate”, “quel che viene dopo quando tutto è stato detto”, un metodo che passa necessariamente attraverso gli atteggiamenti o posture del corpo. E' l'immagine-tempo, la serie del tempo. L'atteggiamento quotidiano è ciò che mette il prima e il dopo nel corpo, il corpo

128. cfr. Ibidem.

129. Abbreviazione per *L'immagine-tempo Cinema 2*

130. G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, pp. 220-221.

come rivelatore del termine. L'atteggiamento del corpo mette il pensiero in rapporto con il tempo, come quel fuori infinitamente più lontano del mondo esterno.¹³¹

Deleuze, vede al cinema come al mezzo in grado di mostrare la natura del rapporto che il soggetto ha con il tempo: ovvero il suo modo di approcciarsi ad esso. Nonostante il tempo scorra in maniera lineare, non sempre l'essere umano si avvicina ad esso in maniera tale. Il sogno, la memoria, i ricordi, sono tutte manifestazioni di questo dialogo singolare col tempo: ed il cinema è uno dei mezzi che permette di comprendere più a fondo questo intricato rapporto.

Il movimento delle immagini cinematografiche, ad esempio, può essere visto come una metafora del tempo stesso, che è sempre in movimento e in trasformazione.

Già in *Logica del senso* Deleuze proponeva una rilettura della sua concezione tripartita della temporalità. In *Differenza e ripetizione*, Deleuze propone una visione del tempo diviso in tre forme: il presente di quello che accade, il passato di ciò che è accaduto e il futuro di ciò che accadrà. Ognuna di queste tre forme è in grado di occupare un ambito indipendente, a partire dal quale si determina il modo in cui il soggetto si rapporta alle altre due. Non si tratta di un vero e proprio cambiamento di rotta semantica, bensì di uno spostamento dal focus rispetto a *Differenza e Ripetizione*, dove la tesi bergsoniana del tempo primeggiava su tutto.¹³²

Gilles Deleuze infatti svincola totalmente il tempo, da un punto di vista filosofico, ed il suo scorrere, dall'esperienza soggettiva, non cercando più di affrontare a partire da come l'essere umano, viva in maniera soggettiva lo scorrere temporale, ma tentando di costruire una teoria in cui si costruisce la genesi del tempo. La linea retta del tempo è qualcosa di irrepresentabile, esso verrebbe a costituire un tempo senza immagine.

131. Ivi, p. 222.

132. Cfr. D. Cantone, *Dal segno all'immagine, saggio su Gilles Deleuze*, Mimesis, Milano, p. 120.

2.3 La rivoluzione del cinema moderno: la nascita dell'immagine-tempo.

In *IM* e *IT*, la divisione fra i film costituiti da immagine-movimento e film dell'immagine-tempo, viene organizzata da Deleuze attraverso l'interpretazione che egli fa della differenza bergsoniana fra attuale e virtuale.

Secondo l'analisi condotta da Bergson, attuale e virtuale sono due categorie fondamentali per comprendere la natura della realtà. L'attuale è ciò che si manifesta nel momento presente, mentre il virtuale è ciò che è in potenza, ma non si è ancora attualizzato. La differenza fondamentale tra i due è che l'attuale è statico, mentre il virtuale è dinamico. L'attuale è ciò che è, mentre il virtuale è ciò che può essere. L'attuale è limitato, mentre il virtuale è illimitato.

Deleuze vuole congiungere l'immagine-movimento di Bergson con l'immagine cinematografica, ed è proprio in questa congiunzione, che risiede la sua cifra stilistica: il filosofo non vuole istituire una teoria del cinema, bensì cercare di comprendere cosa il cinema è in grado di suscitare in altre pratiche di pensiero, come la filosofia. In un'intervista a *Hors-cadre*, del 1986, il filosofo francese spiega in cosa consiste, secondo lui, l'essenza del mezzo cinematografico:

il cinema è innanzitutto immagine-movimento: non perché ci sia un qualche rapporto tra l'immagine ed il movimento, quanto perché il cinema crea l'automovimento dell'immagine. Poi, quando il cinema fa la sua rivoluzione "kantiana", quando cioè cessa di subordinare il tempo al movimento, quando fa del movimento un'appendice del tempo (il falso movimento come esibizione dei rapporti di tempo), allora l'immagine cinematografica diviene un'immagine tempo, un'autotemporalizzazione dell'immagine.¹³³

La risonanza tra filosofia e cinema rispetto al problema del tempo, si manifesta precisamente nel momento in cui anche il cinema è costretto a confrontarsi con una temporalità che esce dai propri cardini. La filosofia ha elaborato diverse teorie sul tempo, da quella aristotelica di tempo come movimento, a quella bergsoniana di tempo come durata reale.

133.G. Deleuze *Conversazioni*, tr. it. Giampiero Comolli, Ombre Corte, Verona, 2019, p.91.

Il cinema ha sperimentato diverse forme di rappresentazione del tempo, dall'immagine-movimento classica, che si concentra sul movimento e sull'azione, all'immagine-tempo, che esplora il tempo in modo non lineare e multidimensionale.

Secondo Deleuze, il cinema classico, rappresentato da registi come Hitchcock, ha portato a compimento la concezione tradizionale del tempo, in cui il tempo è lineare e progressivo. L'immagine-movimento classica, è caratterizzata da un montaggio che segue uno schema senso-motorio, in cui le immagini sono collegate tra loro da una relazione di causa-effetto.¹³⁴

Questa forma di rappresentazione del tempo è efficace per raccontare storie e creare suspense, vedesi il cinema di Hitchcock, ma è limitata nella sua capacità di rappresentare la complessità della realtà. L'immagine-tempo, invece, è una forma di rappresentazione del tempo più libera e sperimentale. Essa si basa su un montaggio non lineare e discontinuo, in grado di creare una temporalità aperta e multidimensionale: l'immagine-tempo è più appropriata per rappresentare la complessità della realtà, che non è lineare e progressiva, ma discontinua.

Deleuze sostiene che Hitchcock, oltre ad essere stato il più grande fautore di immagini-movimento¹³⁵, è stato un precursore dell'immagine-tempo, in quanto ha utilizzato il montaggio per creare immagini che sfidano la linearità del tempo. Un esempio di questo raffinato tecnicismo è la scena del bagno in *Psycho*, in cui il montaggio frammentato crea un senso di angoscia e di inquietudine, impedendo allo spettatore di vedere chi si cela dietro il volto dell'assassino di Marion Crane.

Le immagini-tempo, per Deleuze, sono quell'elemento che permettono al filosofo di dimostrare come il cinema, o meglio, un certo tipo di cinema sviluppatosi dagli anni Sessanta in poi, sia l'elemento artistico che più rappresenta le concezioni filosofiche di temporalità e di durata teorizzate da Henri Bergson.

Rispetto a ciò che viene analizzato ne *L'IT* da Deleuze, la profondità di campo è messa in stretto rapporto con il concetto bergsoniano di memoria.

Anche in questo senso, secondo il filosofo, il cinema ha un atteggiamento in linea con le tesi bergsoniane: non si tratta di una memoria psicologica o dei due poli di una metafisica della memoria.

134.Cfr. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema I*

135. Ibidem

Bergson presenta due estremi della memoria: “estensione delle falde di passato, contrazione del presente attuale”¹³⁶. I due estremi sono legati, in quanto evocare il ricordo significa saltare in una regione di passato in cui si suppone che esso virtualmente giaccia, dal momento che tutte le falde o regioni coesistono in rapporto all’attuale presente contratto da cui procede l’evocazione, mentre esse si succedono psicologicamente. Il fatto da constatare è che la profondità di campo ci mostra talora l’evocazione in atto, e a volte le falde virtuali di passato che vengono esplorate per trovarvi il ricordo cercato.¹³⁷

Quarto Potere di Orson Wells, per Deleuze, è un film che, vista la sua particolare struttura narrativa caratterizzata da costanti flashbacks, basa il suo scheletro solo ed esclusivamente su immagini-tempo. “Wells deforma contemporaneamente lo spazio e il tempo, li dilata e li restringe uno dopo l’altro, domina una situazione o vi sprofonda. Le riprese dall’alto e le riprese dal basso formano delle contrazioni, così come le carrellate oblique e laterali formano delle falde. La profondità di campo attinge a queste due sorgenti della memoria”.¹³⁸

L’immagine-tempo, o in questo caso specifico, l’immagine-ricordo è in grado di acquistare valore in sé e in tal modo fa deragliare l’intero sistema di azione e reazione. Emerge inoltre, in maniera diretta e non più attraverso la mediazione del montaggio, il rapporto che ha tale immagine con il tempo, visto che essa non può venire considerata come una semplice immagine-presente, ma pone il suo segno verso un’altra direzione della temporalità. “Non solo l’immagine-ricordo (o il flashback) ma lo sforzo attuale di evocazione, per suscitarsela, e l’esplorazione di zone virtuali di passato, per trovarla, selezionarla, farla discendere”.¹³⁹ Secondo Deleuze, i film di Wells sono in grado di sviluppare questo meccanismo secondo una rigorosa progressione.

Bergson distingue, due grandi casi: il ricordo passato può ancora essere evocato in un’immagine, ma questa non serve più a niente, perché il presente da cui muove l’evocazione ha perduto il proprio

136.Cfr. H. Bergson, *Materia e Memoria*, p.102.

137.Cfr. G. Deleuze, *L’immagine-tempo Cinema 2*, p.128.

138.Ivi, p.129.

139. Ibidem.

prolungamento motorio in grado di rendere utilizzabile l'immagine; oppure il ricordo non può nemmeno essere evocato in immagine, benché permanga in una regione di passato, l'attuale presente infatti non può più raggiungerlo. Talora i ricordi "vengono ancora evocati, ma non riescono più ad applicarsi alle percezioni corrispondenti", talora "è impedita l'evocazione stessa dei ricordi".¹⁴⁰

La quota drammatica si ritrova nel film di Wells laddove lo svolgimento narrativo si basa sulla temporalizzazione che agisce tramite la memoria.

La pellicola *Quarto potere* mostra, in tutto il suo svolgimento, lo sforzo continuo di evocazione dal passato a cui è destinato costantemente il presente, per permettere allo spettatore di comprendere l'obiettivo finale dell'attività narrativa del film, e ciò non potrebbe accadere se non grazie alle immagini-tempo e immagini-ricordo che muovono l'intera narrazione di quest'opera.

2.4 La classificazione delle immagini-tempo e delle immagini-movimento.

All'inizio del secondo capitolo di *IT*, Deleuze sottolinea l'importanza di una ricapitolazione delle immagini e dei segni del cinema. Ciò serve al filosofo per affrontare il grande problema teoretico che interessa i rapporti fra cinema e linguaggio, rapporto che sembra condizionare l'eventuale possibilità di realizzare una semiologia del cinema, diversa da quella già istituita da semiologi come Christian Metz.

Il principio secondo cui la linguistica è soltanto una parte della semiologia, si realizza dunque nella definizione di linguaggi senza lingua (sémi), che comprende tanto il cinema quanto il linguaggio gestuale, o anche musicale...Non vi è quindi ragione alcuna per cercare nel cinema tratti che appartengono solo alla lingua, come la doppia articolazione. In compenso, si troveranno nel cinema tratti di linguaggio che si applicano necessariamente agli enunciati,

140. Ivi, p. 130.

come regole d'uso, nella lingua e fuori di essa: il sintagma (congiunzione di unità relative presenti) e il paradigma (disgiunzione di unità presenti con unità comparabili assenti). La semiologia del cinema sarà la disciplina che applica alle immagini modelli relativi al linguaggio, soprattutto sintagmatici, in quanto costituenti uno dei loro codici principali.¹⁴¹

La grande difficoltà nel concepire una semiologia del cinema sta nell'assimilazione dell'immagine cinematografica come fosse un enunciato. L' "enunciato narrativo"¹⁴² agisce sia per somiglianza che per analogia e, nella misura in cui procede per segni, procede per "segni analogici".¹⁴³

La semiologia, secondo il parere del filosofo, ha bisogno di una doppia trasformazione: da una parte la riduzione dell'immagine a un segno analogico appartenente a un enunciato, dall'altra la codificazione di questi segni. Tale codificazione è necessaria in quanto permette di mettere allo scoperto la struttura relativa al linguaggio (non analogica) sottostante a determinati enunciati.¹⁴⁴

Il tutto potrà avvenire fra l'enunciato per analogia e la struttura digitale o digitalizzata dell'enunciato. Bisogna cercare di dimostrare innanzitutto come il giudizio di somiglianza o di analogia è già, di per sé, sottoposto a dei codici. Questi codici, però, non fanno parte della cinematografia, ma provengono più specificatamente da un genere socio-culturale.

Deleuze vuole dimostrare in che modo gli stessi enunciati analogici sono capaci di rinviare, in qualsiasi ambito, a codici specifici che non determinano più la somiglianza, ma la struttura interna di essi: "il messaggio visivo è investito parzialmente dalla lingua non solo dall'esterno [...], ma anche dall'interno e nella sua stessa visibilità che è intelligibile solo perché le sue strutture sono parzialmente non-visive[...] Non tutto è iconico nell'icona".¹⁴⁵

Dal momento che si è sostituito un enunciato all'immagine, si è attribuita all'immagine una falsa apparenza, si è sottratto il carattere più autentico

141. Ivi, p.31-32.

142. Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, cap II.

143. Ibidem

144. Cfr. Ivi. p. 33

145. C. Metz, *La semiologia del cinema*, pp. 132-138.

dell'immagine, cioè il movimento. Infatti, riporta Deleuze, l'immagine-movimento non è analogica nel senso della somiglianza, non assomiglia a un oggetto che rappresenterebbe.

In queste pagine di *IT*, si ritrova ciò che Bergson tentava di mostrare fin dal primo capitolo di *MM*: se si estrae il movimento dal mobile, non esiste più alcuna distinzione tra l'immagine e l'oggetto, perché questa distinzione vale soltanto per l'immobilizzazione dell'oggetto. L'immagine-movimento è sia l'oggetto, che la cosa stessa colta nel movimento come funzione continua, ovvero la modulazione dell'oggetto stesso.¹⁴⁶

La modulazione, è per Deleuze, una “messa in variazione dello stampo, una trasformazione dello stampo a ogni istante dell'operazione”.¹⁴⁷ La variazione dello stampo si riferisce alla capacità, in un film, di poter di manipolare e trasformare le immagini attraverso l'uso di diverse tecniche cinematografiche, come il montaggio, l'uso della profondità di campo o la velocità di ripresa. Se essa, rinvia a uno o più codici, lo fa attraverso innesti di codici che moltiplicano la sua potenza. Per se stesse, somiglianze e codificazioni sono mezzi poveri; non si può fare granché con dei codici, anche se li si moltiplica, come si sforza di fare la semiologia.

A questo proposito la tesi di Pasolini rischia di essere fraintesa. Umberto Eco rimproverava Pasolini di “ingenuità semiologica”, facendolo andare su tutte le furie. È il destino dell'astuzia di sembrare troppo ingenua a ingenui troppo dotti. Pasolini sembra voler andare ancor più lontano dei semiologi, vuole che il cinema sia una lingua, che sia provvisto di una doppia articolazione (il piano, equivalente al monema, ma anche gli oggetti che appaiono nel quadro, cinemi equivalenti a fonemi). Si direbbe che voglia tornare a una lingua universale.¹⁴⁸

146. Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, p. 34.

147. Ivi, p.35.

148. Cfr, ibidem.

In conclusione, Deleuze sostiene la tesi in cui il cinema è un mezzo intrinsecamente semiotico, e, come Pasolini, egli guarda al cinema come a una lingua che fa da specchio alla realtà.

Le immagini e i suoni del mezzo cinematografico creano significati attraverso la combinazione di significanti e significati. Secondo il filosofo francese “l’immagine-movimento (il piano) comporta una prima articolazione in rapporto a un cambiamento o a un divenire espressi dal movimento, ma anche una seconda articolazione in rapporto agli oggetti tra i quali il movimento si stabilisce, divenuti nel contempo parte integranti dell’immagine (cinèmi)”.¹⁴⁹

Anche l’immagine-tempo è un tipo di immagine che sfrutta appieno il potenziale semiotico del cinema. Essa, è in grado di creare significati attraverso la combinazione di immagini e suoni. Per capire meglio questo concetto, si può provare a comprenderlo attraverso un esempio concreto: degli spettatori assistono alla visione di un film in cui un uomo cammina per strada. L’immagine-movimento di questo film mostra l’uomo che cammina, in modo lineare, da un punto A a un punto B. L’immagine-tempo, invece, mostra l’uomo che cammina in modo non lineare, magari attraverso flashback, flashforward o immagini frammentarie, definite dal filosofo francese come immagini-ricordo. In questo modo, l’immagine-tempo crea significati che vanno oltre la semplice narrazione.

L’immagine-tempo può evocare emozioni, riflessioni, suggestioni, solo ed esclusivamente attraverso la rimodellazione del significato del tempo all’interno di essa. Infine, per il filosofo, l’immagine-tempo, rispetto all’immagine-movimento, risulta essere più appropriata per rappresentare la complessità della realtà. La realtà, come è stato detto in precedenza, non è lineare, ma discontinua e multidimensionale, così come lo è il tempo. Un modo per creare immagini che siano allo stesso tempo estetiche e significative.

149. Ibidem.

2.5 L'influenza della semiotica di Peirce nell'istituzione dei concetti deluziani appartenenti al cinema.

I due libri sul cinema pubblicati da Deleuze, vengono spesso considerati come il tentativo comparativo di comprendere il cinema, seguendo i parametri istituiti dalla filosofia di Henri Bergson. In effetti, In *IM* e *IT*, Deleuze molto spesso sembra porsi, come se stesse scrivendo un commento alle tesi sul movimento esposte da Bergson in *MM*, e si serve del cinema, in quanto protagonista concettuale¹⁵⁰ per dimostrarle e comprenderle.

Tuttavia, anche se risulta valida quest'analisi, sarebbe riduttivo relegare il lavoro di Gilles Deleuze ad un'attività di commento. Nel suo approccio filosofico al cinema, non vanno sottovalutati altri pensatori, i quali sono stati in grado di ispirare Deleuze,

La semiotica di Peirce, ad esempio, svolge un ruolo fondamentale nell'istituzione di un nuovo regime di segni e la tassonomia delle immagini e dei segni cinematografici, attuata da Deleuze.

Charles Sanders Peirce è considerato il padre della semiotica, ovvero la scienza dei segni. La sua teoria è basata sul concetto di semiosi, che è il processo di produzione e comprensione dei segni. Peirce definisce il segno come qualcosa che sta per qualcuno al posto di qualcosa d'altro, sotto qualche aspetto o capacità. Il segno è un elemento che si riferisce a un altro elemento, chiamato oggetto. Il segno e l'oggetto sono collegati da un rapporto di significazione, che è stabilito dall'interprete, ovvero la persona che comprende il segno. Peirce sostiene che la semiosi sia un processo dinamico e creativo.

Il segno non è un semplice riflesso dell'oggetto, ma è un'interpretazione dell'oggetto che avviene nell'interprete. Attraverso le sue teorie sulla semiotica, è stato in grado di distinguere tre tipi di segni: l'icona, l'indice e il simbolico. La prima consiste in un segno simile all'oggetto a cui si riferisce, ad esempio, la fotografia di un individuo, è l'icona di un individuo. Il secondo, ovvero l'indice, è un segno in relazione causale con l'oggetto a cui si riferisce. Il terzo segno, cioè il simbolico, rappresenta convenzionalmente l'oggetto a cui si riferisce: ad esempio la parola

150. Cfr. Capitolo I della tesi in cui viene spiegato il concetto di "personaggio concettuale".

“uomo” è un simbolo dell’uomo.¹⁵¹ Laddove la semiologia, in quanto disciplina, orienta i suoi studi verso un’analisi dei linguaggi e delle categorizzazioni segniche - la differenza che sta alla base fra un segno verbale, uno visivo, un gesto o un’immagine filmica -, la semiotica si occupa più dei sistemi e dei processi del significare.¹⁵² “Quando viene ricordato che la linguistica è soltanto una parte della semiotica, non si vuole più dire, come per la semiologia, che esistono linguaggi senza lingua, ma che la lingua esiste solo nella sua reazione a una materia non relativa al linguaggio, che essa trasforma”.¹⁵³

Nella sua teoria sul cinema, Deleuze utilizza anche la semiotica di Peirce per sviluppare la sua classificazione delle immagini cinematografiche. “Enunciati e narrazioni non sono un dato delle immagini apparenti, ma una conseguenza che deriva da questa reazione. La narrazione è fondata nell’immagine stessa”.¹⁵⁴

C.S. Peirce, , distingueva tra due specie d’immagini che chiamava “Primità” e “Secondità”. La secondità era laddove c’erano due di per sé: ciò che è così com’è in rapporto a un secondo. Tutto ciò che esiste solo opponendosi, attraverso e in duello, appartiene dunque alla secondità: sforzo-resistenza, azione-reazione, eccitazione-risposta, situazione-comportamento, individuo ambiente...È la categoria del reale, dell’attuale, dell’esistente, dell’individuato [...] Tuttavia, per quanto intime possano essere le mescolanze concrete, la primità è una categoria del tutto diversa[...] È ciò che è così com’è, per se stesso e in se stesso. ¹⁵⁵

Sicuramente l’ipotesi più originale che troviamo contenuta ne l’*IM* e l’*IT* sta nel guardare al cinema come a una pratica di pensiero, in modo del tutto analogo alla filosofia. Il cinema è autosufficiente, ed in grado di produrre da solo la riflessione di

151. N. Abbagnano, Dizionario Filosofico, cfr voce “Semiotica”.

152. Cfr. https://www.paolofabbri.it/interviste/semiotica_una_bina/#:~:text=In altri termini la semiologia,anche ai processo del significare.

153. G. Deleuze, *L’immagine-tempo Cinema 2*, p. 37.

154. Ibidem

155. G. Deleuze, *L’immagine- movimento Cinema 1*, pp.122-123.

cui ha bisogno e lo fa con i mezzi che gli sono propri, ovvero le immagini, anziché i concetti.

Il segno nella semiotica di Peirce, sembra in grado di combinare le tre specie di immagini: il segno è un'immagine che vale per un'altra immagine (il suo oggetto), in rapporto a una terza immagine che ne costituisce l'interpretante che a sua volta è un segno all'infinito¹⁵⁶. Combinando i tre modi d'immagine e i tre aspetti del segno, derivano nove elementi di segni e dieci segni corrispondenti: se ci si domanda quale sia la funzione del segno in rapporto alle immagini, la risposta risulta essere nella sua funzione cognitiva, non perché il segno faccia conoscere il proprio oggetto, al contrario, esso presuppone la conoscenza dell'oggetto in un altro segno, ma vi aggiunge nuove conoscenze in funzione dell'interpretante¹⁵⁷. Oppure, si dirà che il segno svolge come funzione quella di rendere efficienti le relazioni, non perché le relazioni mancano di attualità in quanto immagini, ciò nonostante essi non possiedono ancora quell'efficienza che le fa entrare in azione all'occasione e che solo la conoscenza può dare loro¹⁵⁸.

Secondo Gilles Deleuze, può darsi che Peirce si ritrovi a essere un linguista quanto i semiologi, dal momento in cui quest'ultimo afferma che “gli elementi di segno non implicano ancora alcun privilegio del linguaggio”¹⁵⁹, la stessa cosa non vale già più per i segni, laddove i segni linguistici risultano essere forse i soli a formare una conoscenza pura, in grado di assorbire e riassorbire tutto il contenuto dell'immagine in quanto coscienza e apparizione. Essi non lasciano sussistere materia irriducibile all'enunciato e reintroducono così una subordinazione della semiotica alla lingua. Peirce non avrebbe dunque mantenuto abbastanza a lungo la propria posizione di partenza, avrebbe rinunciato a fondare la semiotica come “scienza descrittiva della realtà”.¹⁶⁰

Come ha dimostrato Bergson, L'immagine movimento è la materia stessa. È una materia non linguisticamente formata, benché lo sia semioticamente, e costituisce la prima dimensione della semiotica.

156. Cfr. Ibidem.

157 Cfr. Ibidem.

158.Cfr. Ibidem.

159. Ibidem.

160. Ivi, p.39.

In realtà le diverse specie di immagini che si deducono necessariamente dall'immagine-movimento, sono gli elementi che fanno di questa materia una materia segnaletica. E i segni stessi sono i tratti di espressione che compongono queste immagini, le combinano e non cessano di ricrearle, portati o trasportati dalla materia in movimento. Si pone allora un ultimo problema: come mai Peirce pensa che tutto finisca con la terzità, con l'immagine-relazione.

Questo può essere vero dal punto di vista dell'immagine-movimento che si trova inquadrata da relazioni che la rapportano al tutto che essa esprime, sicché una logica delle relazioni sembra chiudere le trasformazioni dell'immagine-movimento, determinando i cambiamenti corrispondenti del tutto. Un cinema come quello di Hitchcock, assumendo esplicitamente come oggetto la relazione, portava a compimento il circuito dell'immagine-movimento e alla perfezione logica il cinema che si poteva definire classico.¹⁶¹

Ciò nonostante, già in precedenza durante questo studio, si sono incontrati segni, che superavano la collocazione dell'immagine-movimento, in quanto esercitavano il loro effetto sia sulla percezione che sulla relazione. In questi segni specifici, cioè le immagini-tempo, il legame senso-motorio viene ad interrompersi per far spazio ad un altro approccio segnico, dove l'intervallo del movimento narrativo (dovuto, ad esempio, dai Flashbacks o dai Deja-vu) faceva apparire come tale un'immagine altra dall'immagine-movimento.

Segno e immagine rovesciano dunque il loro intricato rapporto, “poiché il segno non presupponeva più l'immagine-movimento come materia da lui stesso rappresentata sotto proprie forme specificate, ma si metteva a presentare l'altra immagine di cui avrebbe specificato la materia e costituito le forme, di segno in segno”.¹⁶² Si dimostrava essere la seconda dimensione della semiotica pura, non relativa al linguaggio. Sorge qui una serie di nuovi segni, “costitutivi di una materia trasparente o di un'immagine-tempo irriducibile all'immagine-movimento, ma non priva di un rapporto determinabile con essa”.¹⁶³

161. Cfr. *ivi*, p.42.

162. *Ivi*, p.42.

163. *Ibidem*.

2.6 Il ruolo del montaggio nella classificazione del linguaggio cinematografico.

“Bisogna dunque che il tutto rinunci alla propria idealità e diventi il tutto sintetico del film che si realizza nel montaggio delle parti; e, inversamente, che le parti si selezionino, si coordinino, entrino in raccordi e legami che ricostituiscono tramite montaggio il piano- sequenza virtuale o il tutto analitico del cinema”.¹⁶⁴

L'immagine-movimento, secondo Deleuze è costituita da due facce: una è in rapporto alla posizione relativa che fa variare gli oggetti in scena, l'altra “a un tutto di cui esprime un cambiamento assoluto”¹⁶⁵. Le posizioni si trovano nello spazio, eppure il tutto che cambia avviene attraverso il tempo.

Da qui nasce una prima tesi: è il montaggio stesso a costituire il tutto e a dare in tal modo l'immagine del tempo. Divenendo l'atto principale del cinema.

Nel cinema, il tempo è necessariamente una rappresentazione indiretta, perché deriva dal montaggio che lega un'immagine-movimento all'altra. Questo è il motivo per cui il legame non può essere una semplice giustapposizione: il tutto non è un'addizione più di quanto il tempo non sia una successione di presenti.

Bisogna che il montaggio proceda per alternanze, conflitti, scomposizioni, risonanze, tutta un'attività di selezione e coordinamento per dare al tempo la sua vera dimensione e al tutto la sua consistenza. Questa posizione di principio implica che la stessa immagine-movimento sia al presente e nient'altro.¹⁶⁶

Ogni immagine-movimento esprime il tutto che cambia, in funzione degli oggetti in cui si insidia il movimento. Da questo punto di vista il tempo dipende dal movimento stesso che gli appartiene, “il montaggio sarà dunque un rapporto di numero, variabile secondo la natura intrinseca dei movimenti in ogni immagine, in ogni piano”.¹⁶⁷ Partendo dalla divisione dell'inquadratura in tre tipi di immagini (percezione, affezione e azione), il cinema è in grado di produrre una prima e fondamentale immagine indiretta del tempo, attraverso il procedimento di ciò che viene

164. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972. pp. 241-245.

165. *Ibidem*.

166. *Ivi*, pp.42-43.

167. *Ivi*, p. 43

rappresentato con il montaggio cinematografico. In un film, lo spettatore è in grado di riscontrare come qualcosa accada in modo da far modificare la situazione di partenza iniziale, al fine di sciogliere le maglie dello svolgimento narrativo.

Ciò avviene attraverso una determinata azione, la quale ha lo scopo di ottenere una situazione finale, differente dal punto di partenza. Ora, seguendo la tesi bergsoniana che vede al movimento come a una “sezione mobile della durata”¹⁶⁸, il montaggio è la determinazione del tutto, esso costituisce la determinazione dei cambiamenti assoluti all’interno della durata, e non una semplice messa in successione temporale delle scene di un film. Questa tecnica rappresenta il procedimento attraverso il quale, fra le immagini-movimento, si fa variare il movimento di differenziazione continua del tutto, in funzione del centro di indeterminazione o inquadratura: ciò, di conseguenza, va a dimostrare come ogni operazione di montaggio delle immagini-movimento fornisce un’immagine indiretta del tempo. In altre parole, è proprio nel montaggio che ritroviamo l’essenza del film, il significato che esso vuole trasmettere, in quanto esso è la tecnica che conferisce al film la sua organicità e prospettiva temporale.

“Jean-Louis Schefer, in un libro in cui la teoria forma una specie di grande poema, mostrava che lo spettatore comune del cinema, l’uomo senza qualità, trovava il proprio correlato nell’immagine-movimento come movimento straordinario”¹⁶⁹. L’immagine-movimento non riproduce un mondo, ma costituisce un mondo autonomo, fatto di rotture e di sproporzioni, privato di ogni centro, che si rivolge a uno spettatore che non è più, a sua volta, centro della propria percezione. “Il percipiens e il percipi hanno perduto i loro punti di gravità. Schefer ne trae la conseguenza più rigorosa: l’aberrazione di movimento propria dell’immagine cinematografica scioglie il tempo da ogni concatenamento”¹⁷⁰. Essa è in grado di operare una presentazione diretta del tempo, rovesciando il rapporto di subordinazione che esso intrattiene con il movimento normale. “Il cinema è l’unica esperienza nella quale il tempo è dato come percezione”¹⁷¹.

168. H. Bergson, *Materia e Memoria*, p.67.

169. G. Deleuze, *L’immagine- movimento Cinema 1*, p.45.

170. Ibidem.

171. Ibidem.

Secondo il parere di Deleuze, il montaggio è efficace proprio perché il concatenamento che crea fra le diverse immagini-movimento in senso temporale è già una possibilità intrinseca ad ognuna di esse, “ogni immagine-movimento esprime il tutto che cambia, in funzione degli oggetti fra i quali si insedia il movimento. Il piano deve dunque essere già un montaggio potenziale e l’immagine-movimento una matrice o cellula del tempo”.¹⁷² Il montaggio è dunque la prima risposta, fornita autonomamente dal cinema, rispetto al problema del tempo, giungendo a una conclusione simile con quella che la filosofia ha elaborato in relazione allo stesso problema: il tempo è numero del movimento.

Accanto a questa concezione filosofica generalista, il filosofo francese ne individua un’altra, propria grazie allo studio del movimento cinematografico della Nouvelle Vague, dove il tempo non consiste soltanto nel tentativo di mostrare il suo aspetto come una successione di istanti, ma nella sua dimensione d’immensità del passato e del futuro. Ed è qui che le immagini-tempo riscattano la loro posizione rispetto alle immagini-movimento: per Gilles Deleuze, sono proprio esse a far differenza nell’opera di montaggio. Solo l’immagine-tempo è in grado di “far accedere a questa dimensione proustiana secondo la quale le persone e le cose occupano nel tempo un posto incommensurabile rispetto a quello che occupano nello spazio”.¹⁷³

L’immagine-movimento può essere perfetta, resta comunque amorfa, indifferente e statica se non è già penetrata da iniezioni di tempo che immettono in lei il montaggio e alterano il movimento. Il tempo in un piano deve fluire indipendentemente e, se così si può dire, di propria iniziativa: solo a questa condizione il piano oltrepassa l’immagine-movimento, e il montaggio la rappresentazione indiretta del tempo, in modo che entrambi comunichino in un’immagine-tempo diretta.¹⁷⁴

172. Ivi, p.49.

173. Ivi, p.48.

174. Ivi, p.51.

Per comprendere cosa sia un'immagine-tempo diretta, bisogna partire dalle due facce del piano di immanenza dell'immagine-movimento, in quanto esso è puro movimento assoluto e pura luce diffusa: nel primo caso si può parlare di movimento estensivo, mentre nel secondo caso si deve far riferimento a ciò che rappresenta l'intensità.

Movimento e luminosità sono le due connotazioni indissolubili dell'immagine cinematografica: essa estrae il movimento dal mobile e compie una modulazione della luce, attraverso la fotografia. Seguendo questa distinzione, Deleuze afferma che esistono due segni distinti della temporalità: uno estensivo, l'insieme del tempo e uno intensivo, l'ordine del tempo. Essi sono individuabili a loro volta come oggetto di due immagini del tempo diverse, a seconda della loro rappresentazione: nella differenziazione del movimento, o nella modulazione della luce.

Nel primo caso, cioè nell'insieme del tempo, l'immagine cinematografica è "cinecronica"¹⁷⁵, ovvero ricostruisce la temporalità attraverso il montaggio delle immagini-movimento. Ciò comporta a sua volta un raddoppiamento, dato che è possibile distinguere tra il tempo, come intervallo del movimento, e il tempo, come il tutto del movimento. L'ordine del tempo, invece, il quale ha come suo riferimento primario il movimento intensivo della luce, non conosce una vera partizione, ma possiede dei gradi. La luce conosce una maggiore o minore intensità i cui gradi sono simili a colori; "i colori sarebbero delle intensità di luce. [...] l'immagine del tempo che corrisponde al movimento intensivo o alla luce, non è più una cinecronia come prima ma qui è una cromocronia"¹⁷⁶, il tempo-colore, nell'immagine cinematografica è in relazione o al grado presente dell'intensità o alla sua incommensurabilità, al suo grado zero. I segni del tempo secondo la cromocronia sono l'ordine del tempo inteso come l'ordine di tutte le differenze intensive e l'istante nel quale una grandezza intensiva può venir appresa.

Qui avviene l'emancipazione delle immagine-tempo dalle immagini-movimento, e la rottura fra cinema classico e moderno. Di conseguenza, finché i segni trovano nell'immagine-movimento la propria materia, formando tratti d'espressione singolari di una materia in movimento, rischiano di evocare ancora una generalità che

175. Ibidem.

176. Ibidem.

potrebbe confonderli con un linguaggio. La rappresentazione del tempo ne è estratta solo per associazione e generalizzazione, o come concetto: “tale è l’ambiguità dello schema senso-motorio: solo quando il segno si apre direttamente sul tempo, è in grado di confondersi con il tratto di singolarità separato dalle proprie associazioni motorie”¹⁷⁷.

Qui si realizza la speranza di Tarkovskij che “il cinematografo arrivi a fissare il tempo nei suoi indizi (nei suoi segni) percettibili dai sensi”. E, in un certo modo, il cinema non aveva mai smesso di farlo; ma, in un altro, poteva prenderne coscienza solo nella sua evoluzione, grazie a una crisi dell’immagine-movimento.¹⁷⁸

Proprio attraverso il montaggio, il cinema crede di potersi impadronire della temporalità, orientandola secondo una scansione organica e organizzata a priori. In effetti, nelle sue due forme estensiva e intensiva, il tempo cinematografico ripropone le due grandi divisioni classiche proposte dalla filosofia, inerenti al concetto di tempo. E questa risonanza avviene proprio nel momento in cui anche il cinema è costretto a rimodellare i suoi segni, le immagini, attuando una “rivoluzione kantiana” cioè quando cessa di subordinare il tempo al movimento. Questa rivoluzione “secondo Nietzsche, non è mai all’inizio di qualcosa di nuovo, un’arte nuova, può rivelare la propria essenza, ma ciò che era fin dall’inizio può rivelarlo soltanto a una svolta della propria evoluzione”.¹⁷⁹

177. Ivi, p.52.

178. Ibidem.

179. Ibidem.

Capitolo III

Il cinema e i cristalli di tempo: un Corpo senza Organi.

3.1 L'immagine cristallo: l'attuale e il virtuale.

Nel momento in cui il cinema attua la sua rivoluzione, le immagini tempo divengono il motore della cinematografia moderna. Il tempo, in ambito artistico e nello specifico, in ambito cinematografico, non è più da considerarsi come una subordinazione del movimento; è necessario cercare di comprendere quale regime di segni andrà a governare il nuovo linguaggio cinematografico.

In un'intervista pubblicata nella raccolta *Conversazioni*, lo stesso Deleuze afferma che, nei film realizzati a partire dal secondo dopoguerra "si mostra anzitutto il tempo, delle falde di tempo, un'immagine-tempo diretta. Il che non vuol dire che il movimento sia cessato, ma il rapporto tra il movimento e il tempo si è rovesciato. Il tempo non è più il risultato della composizione delle immagini-movimento (montaggio), è viceversa il movimento che consegue dal tempo"¹⁸⁰. Vi è quindi la necessità di istituire una tassonomia delle immagini-tempo in quanto principali segni di questo nuovo cinema.

Vi è un altro regime di oggetti-segno (le immagini) verso cui l'immagine-tempo orienta lo spettatore: l'immagine-cristallo. Per comprendere cosa essa sia, e la funzione che ha in relazione alle immagini tempo, bisogna innanzitutto fare una premessa, in cui si cercherà di comprendere la sostanziale differenza che sta alla base fra i concetti di attuale e virtuale, ne *L'IT*. Secondo il parere del filosofo, il cinema non presenta solo delle immagini, bensì le circonda di un mondo. Per questo ha cercato molto presto i circuiti sempre più grandi che unissero un'immagine attuale ad un'immagine-ricordo, immagini-sogno, immagini-mondo. È in questa estensione che Godard mette in discussione in *Si salvi chi può (la vita)*, quest'effetto cinematografico.

Il regista francese, in quasi tutta la sua cinematografia opera una rivoluzione, nei suoi film tende a contrarre l'immagine invece di dilatarla, ovvero egli cerca di istituire il circuito più piccolo che funziona come limite interno di tutti gli altri e che

180.G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, p.141.

affianca l'immagine attuale a una specie di doppio immediato, simmetrico, consecutivo o anche simultaneo, ovvero virtuale.

I circuiti più larghi del ricordo o del sogno presuppongono questa base stretta, questa punta estrema e non l'universo. Percorrendo fino in fondo questa tendenza, si può dire che la stessa immagine attuale ha un'immagine virtuale che le corrisponde come un doppio o un riflesso. In termini bergsoniani, l'oggetto reale si riflette in un'immagine allo specchio come nell'oggetto virtuale che, a sua volta e contemporaneamente, avvolge o riflette il reale: fa i due vi è coalescenza.¹⁸¹

Deleuze tenta qui di spiegare al lettore come, attraverso una sorta di successo nel fallimento, seguendo le tesi bergsoniane, l'insufficienza della memoria apre ad una dimensione più radicale, in quanto passato in sé, cioè il virtuale, così intesa da Deleuze, che si mostra comparativamente in un certo stile cinematografico. L'immagine-movimento, nella sua coincidenza con la materia, non rende conto di tutte le dimensioni della temporalità: essa vuole esorcizzare la potenza del tempo cercando di sottometterla al movimento, ma in ciò, fallisce.

Si viene a creare, anche in questo caso, una sorta di immagine a due facce, attuale e virtuale. Esse, hanno una relazione reciproca di reversibilità, infatti ogni faccia è in grado di assumere il ruolo dell'altra. "Non esiste infatti virtuale che non diventi attuale in rapporto all'attuale, poiché l'attuale diventa virtuale all'interno di questo stesso rapporto: sono un dritto e rovescio perfettamente reversibili"¹⁸².

Bisogna compiere il movimento opposto a quello dell'immagine-ricordo, un movimento di contrazione che si concentra in particolar modo sul processo di attualizzazione del virtuale, nel quale i cerchi del virtuale si avvicinano sempre di più all'attuale, fino a confondersi in esso.

Questo è un passaggio fondamentale nella filosofia di Deleuze, che costituisce forse il più netto distacco rispetto a Bergson, il quale ritiene che un attuale si

181. G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, pp.81-82.

182. Ivi, p.83.

circonda di circuiti virtuali sempre più estesi, ma questo tipo di movimento, il quale va dall'attuale al virtuale, non è in grado di accedere al virtuale in quanto tale.

Deleuze invece, afferma che il passato virtuale non segue l'attuale presente come suo prodotto, anzi esso è il suo doppio simultaneo, la sua immagine allo specchio. È questo circuito ristretto dell'immagine attuale e della sua immagine virtuale che sostiene l'insieme e funziona da limite interno.

Si è visto come, nei percorsi più larghi, percezione e ricordo, reale e immaginario, fisico e mentale o piuttosto le loro immagini, si rincorrevano senza posa, correndo l'una dietro l'altra e rinviando l'una all'altra attorno a un punto di indiscernibilità. Ma è proprio il cerchio più piccolo che costituisce questo punto di indiscernibilità, cioè la coalescenza tra immagine attuale e immagine virtuale, l'immagine a due facce, attuale e virtuale insieme¹⁸³.

L'opsegno (e sosegno) è l'immagine attuale separata dal proprio prolungamento motorio: essa componeva allora ampi circuiti, entrava in comunicazione con quel che poteva apparire come immagini-ricordo, immagini-sogno, immagini-mondo. Ma ecco che l'opsegno trova il suo vero e proprio elemento genetico quando l'immagine ottica attuale si cristallizza con la propria immagine virtuale, sul piccolo circuito interno. E' un'immagine-cristallo, che ci fornisce la ragione, o piuttosto il "cuore" degli opsegni e delle loro composizioni¹⁸⁴.

Secondo il parere del Deleuze, la confusione tra reale e immaginario è un semplice errore di fatto, e non concerne la loro discernibilità.

Al contrario, l'indiscernibilità – ciò che non si può percepire o distinguere, il carattere proprio tra virtuale e attuale – costituisce, di fatto, un'illusione oggettiva; non sopprime la distinzione delle due facce, ma le rende indefinibili. Fra l'attuale e la sua immagine virtuale avviene uno scambio perpetuo, un'oscillazione continua che

183. Cfr, ivi p.82

184. Ibidem.

ne determinano l'indiscernibilità. È proprio questo scambio perpetuo dell'attuale e del virtuale, ciò che definisce l'essenza dell'immagine-cristallo.

È sul piano d'immanenza, secondo Deleuze, che appaiono i cristalli. Per comprendere maggiormente l'analisi in cui si cimenta il filosofo in queste pagine di *IT*, bisogna immaginare l'immagine-cristallo come costituita da due immagini distinte, ma indiscernibili: l'immagine attuale del presente che passa e l'immagine virtuale del passato che si conserva.

L'immagine-cristallo è un tipo particolare di immagine cinematografica che incarna l'operazione fondamentale del tempo: la sua duplicità. Attraverso il mezzo della cinepresa, la duplicità dell'immagine-cristallo è rappresentata visivamente da una serie di dispositivi cinematografici, come il montaggio, la profondità di campo e la prospettiva. Ad esempio, nel film di Alfred Hitchcock, *La finestra sul cortile* il protagonista può guardare attraverso una finestra e vedere una scena che si svolge al di fuori. L'immagine del personaggio che guarda è l'immagine attuale, mentre l'immagine della scena che si svolge al di fuori è l'immagine virtuale. Un altro caso che può facilmente far comprendere la questione, è quella dello specchio, infatti, secondo Deleuze i casi più famosi nel cinema di immagini-cristallo, sono quelli in cui è presente nel campo uno specchio.

Gli specchi di sbieco, gli specchi concavi e convessi, quelli veneziani, sono inseparabili da un circuito, [...]Questo stesso circuito è uno scambio: l'immagine allo specchio è virtuale in rapporto al personaggio attuale che lo specchio cattura, ma è attuale nello specchio che lascia al personaggio soltanto una semplice virtualità e lo respinge rinvia a un poligono dal numero crescente di lati: così un volto riflesso sulle faccette di un anello, un attore visto in un'infinità di binocoli.¹⁸⁵

Quando le immagini virtuali proliferano in questo modo, il loro insieme assorbe tutta l'attualità del personaggio, mentre il personaggio è ormai solo una virtualità tra le altre. Questa situazione si mostra in *Quarto Potere* di Wells, quando Kane passa tra

185. Ivi, p. 84.

due specchi; ma sorge allo stato puro nella famosa casa degli specchi de *La signora Shangai*, “dove il principio di indiscernibilità raggiunge il proprio apice: immagine-cristallo perfetta in cui gli specchi moltiplicati hanno catturato l’attualità dei due personaggi che potranno riconquistarla solo infringendoli tutti, per ritrovarsi fianco a fianco a uccidersi l’un altro”.¹⁸⁶

L’immagine attuale e la sua immagine virtuale formano dunque il più piccolo circuito interno. Deleuze introduce una novità radicale rispetto alla sua trattazione dei temi dell’attuale e del virtuale, di cui aveva già ampiamente parlato in *Differenza e Ripetizione*.

Accanto alla biforcazione del tempo in un presente che passa e un passato che si conserva in sé, c’è un movimento diverso, un movimento di cristallizzazione che sfugge al processo di attualizzazione del virtuale; accanto al movimento rettilineo e irreversibile della generazione del tempo presente da parte di un passato puro, viene ad instaurarsi un movimento di scambio circolare, fra l’attuale e il suo virtuale. Il virtuale non è quindi separabile dal movimento della propria attualizzazione, si dà sempre un misto, fra attuale e virtuale, è come se essi si sommassero: per questo è possibile affermare che attuale e virtuale coesistono (tutto il passato coincide con tutto il presente, attraverso un movimento incessante di differenziazione) ma non sono compresenti, ciò avviene perché il virtuale ha un’esistenza ideale, mentre l’attuale un’esistenza materiale, eppure, il modo di esistenza del virtuale non è da considerarsi come astratto, in quanto anzi, il virtuale, essendo passato puro che non passa: “accompagna ogni evento e ne detta l’unico senso possibile, contiene più realtà di qualunque atto”¹⁸⁷.

In conclusione bisogna sottolineare come per Deleuze, le immagini-cristallo hanno una grande importanza nel cinema più sperimentale e d’avanguardia, perché le scene cinematografiche che presentano immagini-cristallo - come riscontriamo nell’opere di Wells -, sono tutte caratterizzate da un senso di ambiguità e inquietudine. L’immagine-cristallo porta a vedere il mondo sotto una nuova luce: il cineasta comprende che il tempo non è qualcosa di statico e immutabile, ma piuttosto qualcosa di dinamico e mutevole.

186. Ibidem.

187. Ibidem.

3.2 i quattro stadi del cristallo.

L'immagine attuale e l'immagine virtuale coesistono e si cristallizzano, entrano in un circuito, [...] formano una sola e stessa scena in cui i personaggi appartengono al reale e tuttavia recitano un ruolo. Tutto il reale insomma, la vita intera è diventata spettacolo, in conformità alle esigenze di una percezione ottica e sonora pura. La scena, allora, non si accontenta di fornire una sequenza, diventa l'unità cinematografica, il sovrappiù di teatralità di cui parlava Bazin¹⁸⁸ e che solo il cinema può dare al teatro.¹⁸⁹

Deleuze individua quattro stadi fondamentali dell'immagine-cristallo, i quali vengono divisi in questa maniera: Il cristallo puro è lo stato iniziale del cinema, in cui il film è considerato come un prodotto finito, immutabile e separato dal mondo reale. In questo stadio, il cinema è visto come un mezzo di rappresentazione della realtà, un modo per catturare e conservare il momento. Il cristallo opaco, è lo stadio successivo, in cui il cinema inizia a essere visto come un processo, un'esperienza che si svolge nel tempo. In questo stadio, il cinema viene riconosciuto in quanto modo per creare un'illusione di realtà, un modo per giocare con la nostra percezione del tempo e dello spazio. Nel cristallo prismatico il cinema inizia ad essere concepito come un'opera d'arte, in quanto attività che permette di esprimere la creatività e la visione del mondo del regista. In questo stadio, il cinema è un modo per sfidare le convenzioni e per creare nuovi significati. Infine il cristallo liquido è lo stadio finale, in cui il cinema è visto come un linguaggio, un modo per comunicare e interagire con il mondo. In questo stadio, il cinema è un modo per creare nuove forme di esperienza e di conoscenza. Questi quattro stadi rappresentano un percorso di evoluzione del cinema, da un mezzo di rappresentazione a un mezzo di creazione.

188. André Bazin è stato un critico cinematografico francese, nel IT viene spesso citato da Deleuze in quanto, nel suo saggio *Ontologia dell'immagine fotografica*, svolge un'analisi approfondita sul concetto di "prospettiva". Riferendosi ai fratelli Lumière egli afferma che con il cinema essi sono "i redentori del peccato originale consumato con l'invenzione della prospettiva" Cfr. A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, raccolta di saggi tradotti da Adriano Aprà, Milano, Garzanti, 1998.

189. G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, p.99.

Cosa si vede nel cristallo perfetto? Il tempo, che tuttavia si è già arrotolato, arrotondato, nel mentre si scindeva.[...] Lo sdoppiamento, la differenziazione delle due immagini, attuale e virtuale, non va fino in fondo, poiché il circuito che ne risulta continua a riportarci alle une alle altre. E' solo una vertigine, un oscillazione.¹⁹⁰

Ovviamente, questi quattro stadi, seguono il ragionamento, già esposto da Deleuze in *Marcel Proust e i segni*, in cui viene formulato che, se nell'esperienza del tempo, il presente passa, nonostante la sua presa totalizzante, divenendo passato, allora deve essere immediatamente posta un'altra forma del tempo nel quale il presente trovi le fondamenta e le ragioni del suo passare.

Si è già visto come, partendo dall'istanza del presente, il soggetto è in grado di rappresentarsi il passato non in quanto esistente in sé, bensì come un antico presente, un ricordo. Nonostante ciò, l'atto di rappresentazione del passato, raddoppia immediatamente sia il passato, sia il presente, inteso come una dimensione nella quale il passato e il presente non vengono più considerati nella loro successione, ma tenuti insieme nella loro contemporaneità. "L'attuale presente non è trattato come l'oggetto futuro di un ricordo, ma come ciò che si riflette nello stesso tempo in cui forma il ricordo dell'antico presente"¹⁹¹.

Il tempo, di conseguenza, non possiede un'unica dimensione semplice: nel presente ci sono sì molti tempi, molte situazioni che possono durare per un periodo più o meno lungo, eppure, nonostante ciò, esse sono in grado di esistere all'interno di un presente plurale, il quale può essere considerato ontologicamente come una forma del tempo che si riunifica in un soggetto come unione/contrazione delle linee del presente. La dimensione del passato ha il compito di rendere conto di quello che accade tra due presenti, ed è perciò irriducibile al presente che passa, ne differisce per natura. Si va dunque dal passato al presente, non viceversa: le infinite attualizzazioni del presente derivano sempre da un unico passato virtuale¹⁹².

190. Ivi, p. 99-100.

191. Ivi, p.108.

192.Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Cortina Editore, Torino,2017.

I quattro stadi del cristallo hanno come fondamento l'intricato rapporto istituito dalla somma dell'attuale e del virtuale.

Attraverso il cinema di Jean Renoir, Deleuze, cerca di far comprendere al lettore ciò che è stato appena enunciato. Se il cinema di Max Ophüls dimostra di essere un cinema che si serve di immagini cristallo perfette, quello di Renoir ha la tendenza a servirsi di immagini-cristallo incrinato.

“Quel che si vede attraverso il vetro o nel cristallo è il tempo, nel suo doppio movimento del far passare i presenti, sostituirli l'uno con l'altro andando verso l'avvenire, ma anche conservare tutto il passato, farlo cadere in un'oscura profondità¹⁹³”. Questo sdoppiamento, questa differenziazione nella cinematografia di Ophüls non è compiuta, secondo l'analisi del filosofo, perché il tempo si arrotola e i suoi due aspetti si rilanciano nel circuito.

Ora al contrario, lo sdoppiamento può compiersi, ma proprio a condizione che una delle due tendenze esca dal cristallo attraverso il punto di fuga. Come una nuova realtà che non preesisteva, dall'indiscernibilità tra attuale e virtuale deve derivare una nuova distinzione.

Tutto ciò che è passato ricade nel cristallo e vi resta: è l'insieme dei ruoli raggelati, irrigiditi, confezionati, troppo conformi, che i personaggi hanno successivamente provato, ruoli morti o della morte, la danza macabra dei ricordi di cui parla Bergson, come nel castello della Regle du Jeu o nella fortezza della *Grande Illusione*¹⁹⁴.

Il cristallo, oltre alla forma di cristallo perfetto e incrinato, può essere colto nella propria formazione e crescita, che si rapporta ai “germi” che lo compongono. “Non esiste mai, infatti, un cristallo compiuto; ogni cristallo è virtualmente infinito, in via di formazione, e si forma con un germe che si incorpora l'ambiente e lo costringe a cristallizzarsi”¹⁹⁵.

193. Ivi, p.103.

194. Cfr. Ibidem.

195. Ivi, p.104

3.3 il cristallo è un immagine-tempo diretta.

Il cristallo, secondo Deleuze, rivela un'immagine-tempo diretta e non più un'immagine indiretta del tempo, come deriva invece dalle immagini-movimento. Il cristallo non è in grado di astrarre il tempo, secondo il filosofo, fa di meglio: ne capovolge la subordinazione in rapporto al movimento. “Il cristallo è come una *ratio conoscendi* del tempo, e il tempo, inversamente, è *ratio essendi*. Il cristallo rivela o fa vedere il fondamento nascosto del tempo, cioè la sua differenziazione in due getti, quello dei presenti che passano e quello dei passati che si conservano”¹⁹⁶. Il tempo fa passare il presente e conserva in sé il passato, contemporaneamente.

Come si è riscontrato in precedenza durante questo studio, secondo Deleuze, esistono già due immagini-tempo possibili: una trova il suo fondamento nel passato, l'altra nel presente. Bergson, d'altro canto, attribuisce alla prima uno statuto stabile: “il passato non si confonde con l'esistenza mentale di immagini-ricordo che lo attualizzano in noi; si conserva nel tempo, è l'elemento virtuale nel quale penetriamo per cercare il “ricordo puro” che si attualizzerà in un'immagine ricordo”¹⁹⁷, seguendo lo schema del cono rovesciato. Quest'ultima immagine non avrebbe alcun segno del passato, se non fosse che è nel passato che si va a ricercare il suo germe.

Attraverso la percezione si è in grado di percepire le cose là dove sono presenti, nello spazio, e si ricorda dove sono passate, cioè nel tempo, e in un caso o nell'altro, il soggetto pensante non esce mai da se stesso. È quindi logico affermare come “la memoria non è in noi, siamo noi a muoverci in una memoria-Essere, in una memoria mondo”¹⁹⁸, in questo punto Deleuze scioglie i nodi del suo pensiero filosofico con quello di Bergson, questa è fra le più radicali riflessioni in cui Deleuze prende le distanze da ciò che viene affermato dall'autore di *MM*, sulla sua concezione di memoria. Il passato, appare come una forma generale di un “già-là, di una preesistenza in generale”¹⁹⁹, la quale è presupposta dai nostri ricordi e poi utilizzata dalla nostra percezione. Da questo punto di vista, il presente stesso esiste soltanto come un passato infinitamente contratto che si forma alla punta estrema del già-la.

196. Ivi, p.115.

197. ibidem.

198. Ibidem.

199. Ivi, p.116.

Il presente non passerebbe senza questa condizione. Non passerebbe se non fosse il grado più contratto del passato. È significativo come il successivo non sia il passato, ma il presente che passa. “Il passato si manifesta al contrario come la coesistenza di cerchi più o meno dilatati, più o meno contratti, ciascuno dei quali contiene tutto contemporaneamente e di cui il presente è il limite estremo (il circuito più piccolo che contiene tutto il passato).²⁰⁰”

Tra il passato come preesistenza in generale e il presente come passato infinitamente contratto, vi sono dunque tutti i cerchi del passato che costituiscono altrettante regioni, giacimenti, falde, distese o ristrette: ogni regione con i propri caratteri specifici, i propri toni.

Per fare in modo che il ricordo cercato nella memoria si incarni in un'immagine ricordo, è necessario, “installarsi nel passato nel passato in generale, poi bisogna scegliere tra le regioni: in quale si crede che il ricordo sia nascosto, rannicchiato, sottraendosi”²⁰¹. Il ricordo rappresenta una parte dell'infanzia, un momento felice, oppure un trauma. Bisogna saltare in una regione scelta, a costo di ritornare al presente per fare un altro salto, se il ricordo cercato non corrisponde a un'immagine-ricordo.

Nel capitolo III di *MM* Bergson fa notare al lettore quali sono i caratteri paradossali di un tempo non cronologico: “la preesistenza di un passato in generale, la coesistenza di tutte le falde di passato, l'esistenza di un grado più contratto”, caratteri che, secondo Deleuze, sono facilmente riscontrabili in uno delle più grandi opere cinematografiche mai realizzate del secolo scorso, il già citato *Quarto Potere* di Orson Wells.

Il cristallo è un'immagine-tempo diretta in quanto, seguendo il pensiero di Bergson, si può riscontrare come “questa immagine-tempo si prolunga naturalmente in un'immagine-linguaggio e un'immagine-pensiero. Il passato è per il tempo quel che il senso è per il linguaggio e l'idea per il pensiero”²⁰². Deleuze, prova a ragionare sulla questione, arrivando ad affermare che se si cerca di liberare il tempo dalla propria attualità, è possibile, così come accade quando si distingue il passato

200. Ibidem.

201. Ibidem.

202. Ibidem

dall'immagine-ricordo che l'attualizzava. Il presente si distingue attualmente dal futuro e dal passato, perché è presenza di qualcosa, che cessa appunto di essere presente quando è sostituita da un'altra cosa. Il passato e il futuro di una cosa si dicono proprio in rapporto al presente di un'altra cosa.

Si passa allora lungo avvenimenti differenti, secondo un tempo esplicito o una forma di successione che fa sì che cose diverse occupino una dopo l'altra il presente [...] Questa volta non vi sono più un futuro, un presente e un passato successivi, secondo il passaggio esplicito dei presenti che discerniamo. Adottando la bella formula di Sant'Agostino, esiste un presente del futuro, un presente del presente, un presente del passato, tutti implicati nell'avvenimento, arrotolati nell'avvenimento, dunque simultanei, inesplicabili²⁰³.

Secondo il parere di Deleuze, ci si trova ad interagire con un'immagine-tempo diretta diversa rispetto a quella precedentemente analizzata, “non più la coesistenza delle falde di passato, ma la simultaneità delle punte di presente”²⁰⁴, vi sono dunque due specie di segni: i primi sono aspetti (regioni, giacimenti) e i secondi accenti (ovvero punti di vista). Questa seconda specie d'immagine-tempo è facilmente individuabile, secondo il filosofo, nel cinema di Robbe-Grillet.

La cifra stilistica del regista mostra come non vi sia mai una successione di presenti che passano, ma simultaneità di un presente di passato, di un presente di presente, di un presente di futuro, che rendono il tempo terribile, inesplicabile.

I tre presenti implicati ricominciano sempre, si smentiscono, si cancellano, si sostituiscono, si biforcano e ritornano. Essa è un'immagine-tempo alquanto potente: nonostante questo, non bisogna cadere nella falsa interpretazione che la ritiene in grado di sopprimere ogni narrazione. Anzi l'immagine-tempo diretta dà alla narrazione un nuovo valore, poiché la astrae da ogni azione successiva, in quanto sostituisce una vera e propria immagine-tempo all'immagine-movimento. La narrazione consisterà allora nel distribuire i differenti presenti ai diversi personaggi,

203. Ivi, p.118.

204. Ibidem.

in modo che ciascuno formi una combinazione plausibile, possibile in se stessa, ma che tutte insieme siano in grado di mantenere e in questo modo sia l'inesplicabile.²⁰⁵

Per concludere, il cristallo è un'immagine-tempo diretta in quanto rappresenta l'operazione fondamentale del tempo, ovvero la sua scissione in presente e passato. Il presente, non è un semplice punto di passaggio tra passato e futuro, ma è un momento di scissione, in cui il tempo si divide in due direzioni opposte. Proprio attraverso la sua struttura si può osservare come, in primo luogo, il cristallo è una superficie bi-facciale, con una faccia rivolta al passato e l'altra rivolta al futuro. L'immagine attuale, ovvero quella che si mostra sullo schermo, è rappresentata dalla faccia rivolta al futuro, mentre l'immagine virtuale, ovvero quella che non si vede ma che è implicita nell'immagine attuale, è rappresentata dalla faccia rivolta al passato. In secondo luogo, il cristallo è una superficie riflettente. L'immagine attuale è riflessa nella superficie del cristallo, in grado di formare una nuova immagine, che è l'immagine virtuale. In questo modo, il cristallo rappresenta la scissione del tempo in presente e passato in modo diretto e immediato. Il presente è rappresentato dall'immagine attuale, che vediamo sullo schermo. Il passato è rappresentato dall'immagine virtuale, che non vediamo ma che è implicita nell'immagine attuale.

3.4 Le immagini cristallo sono una manifestazione del Corpo senza organi.

Nel sesto piano di *Millepiani*, Gilles Deleuze e Félix Guattari si cimentano nell'analisi del concetto filosofico di Corpo senza Organi. Esso viene ripreso dai due intellettuali attraverso il saggio *Per farla finita con il giudizio di Dio* scritto dall'attore e drammaturgo francese Antonin Artaud nel 1947.

Il concetto filosofico viene spesso abbreviato con la formula di CsO e sta ad indicare un corpo, o una macchina, che è libera da ogni organizzazione predeterminata, un corpo libero ed aperto ad ogni possibilità. "Il Corpo senza Organi non lo si raggiunge, non si può raggiungere, non si finisce mai di accedervi, è un limite. Si dice: che cosa è il CsO? - ma si è già su di esso"²⁰⁶.

205. Cfr. Ivi, pp.118-119.

206. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, tr. it. Giorgio Passerone, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017, p.226.

Si può considerare il cinema come un Corpo senza Organi, in quanto esso è un'arte che si basa sulla liberazione delle forze e delle potenzialità del reale: il cinema non rappresenta il mondo in modo oggettivo, ma lo crea, lo trasforma.

Prima di cercare di comprendere la relazione fra questo concetto filosofico e gli studi deluziani inerenti al cinema, e perché anch'esso sia da inserire fra il codice di segni che è alla base della sua semiologia cinematografica, è necessario prima comprendere cosa rappresenta effettivamente un Corpo senza Organi.

Il CsO è un concetto difficile da definire in modo univoco, poiché può essere interpretato in diversi modi. In generale, però, si può dire che il CsO rappresenta una condizione di potenzialità, di apertura al cambiamento e alla trasformazione. È un corpo che non è ancora stato ridotto a una funzione o a un ruolo, ma che è libero di manifestarsi in tutte le sue possibilità.

Il CsO è quel che resta quando si è tolto tutto. Quel che si leva è proprio il fantasma, l'insieme delle significazioni e delle soggettivazioni. La Psicoanalisi fa il contrario: traduce tutto in fantasma, monetizza tutto in fantasmi, conserva il fantasma e manca il reale inevitabilmente, perché manca il CsO. [...] Un CsO è fatto in maniera tale che può essere occupato, popolato solo da intensità. Solo le intensità passano e circolano.²⁰⁷

Il CsO ha la capacità di far passare delle intensità, le produce e le distribuisce in uno spazio il quale è anch'esso intensivo. Secondo ciò che affermano i due autori in *Millepiani* il CsO non è spazio e non è nello spazio, è materia che occupa lo spazio a questo o quel grado, al grado che corrisponde alle intensità prodotte. “È la materia intensa e non formata, non stratificata, la matrice intensiva, l'intensità= 0, ma non c'è nulla di negativo in questo zero, non ci sono intensità negative né contrarie. Materia uguale energia. Produzione del reale come grandezza intensiva a partire dallo zero”.²⁰⁸

207. Ivi, pp. 228-230.

208. Ibidem.

Esistono diverse forme di Corpo Senza Organi, ed esso può interessare diversi ambiti del reale: una delle domande poste più frequentemente da Deleuze e Guattari nel piano dedicato al CsO è se possa esistere un insieme di tutti i CsO: “ma se il CsO è già un limite, che cosa bisogna dire dell’insieme di tutti i CsO? Il problema non è più quello dell’Uno e del Molteplice, ma quello della molteplicità di fusione che supera effettivamente ogni opposizione dell’Uno e del Molteplice”²⁰⁹. Il CsO viene spesso associato alla figura dell’artista, colui in grado di liberare il proprio corpo dalle catene della rappresentazione e della razionalità, per farne emergere la vera natura: pura potenza creativa. Ciò non avviene solo, in maniera positiva, con il corpo dell’artista, ma con tutti quei soggetti al servizio del desiderio, come possono essere, per Deleuze, anche un drogato o un masochista: essi rappresentano una concezione più negativa di Corpi Senza Organi.

Questo perché il piano d’esistenza del CsO è strettamente legato al desiderio, infatti “Il CsO è il campo d’immanenza del desiderio là dove il desiderio si definisce come processo di produzione, senza referenza a nessuna istanza esterna, mancanza che verrebbe a scavarlo, piacere che verrebbe a colmarlo”²¹⁰.

Secondo quanto detto dai due autori esistono anche forme di CsO più corrotte - come l’analisi sull’atteggiamento masochista - le quali, totalmente schiave del desiderio non sono in grado di produrre qualcosa e generare creatività grazie alla loro totale libertà, bensì soccombono ad esso, diventando dei corpi svuotati, pronti a marcire.

Il CsO è desiderio, è lui ed è per lui che si desidera. Non soltanto perché è il piano di consistenza o il campo d’immanenza del desiderio; ma, anche quando cade nel vuoto della destratificazione brutale, oppure nella proliferazione dello stato canceroso, resta desiderio. Il desiderio arriva fino a qui, a desiderare, a volte il proprio annientamento, altre volte ciò che ha la potenza di annientare.²¹¹

209. Ivi, p.231.

210. Ibidem.

211. Ivi, p. 244-245.

Vi si ritrova desiderio ogni volta che c'è costituzione di un CsO. "Per questo il problema materiale di una schizoanalisi è di sapere se abbiamo i mezzi per fare la selezione, per separare il CsO dai suoi doppi: corpi verificati vuoti, corpi cancerosi"²¹².

In cosa consiste la prova del desiderio: non denunciare falsi desideri, ma distinguere nel desiderio quel che rinvia alla proliferazione di strato oppure alla destratificazione troppo violenta e quel che rinvia alla costruzione del piano di consistenza.²¹³

Il concetto di Corpo senza Organi è un importante contributo alla filosofia. Esso invita a pensare al corpo in modo nuovo, come un corpo di possibilità e di potenzialità. È un invito a liberarsi dai vincoli, per vivere una vita più piena e autentica.

Laddove il CsO assume le sue forme più positive, come ad esempio il corpo di un danzatore che si muove liberamente nello spazio, senza essere vincolato da alcuna forma o figura, ovvero mosso dal desiderio ma senza farsi divorare da esso, il CsO, permette al soggetto che crea un'apertura a nuove possibilità: l'identità degli effetti, la continuità dei generi, l'insieme di tutti i CsO possono essere ottenuti sul piano di consistenza soltanto da una macchina astratta capace di coprirlo e anche di tracciarlo, da concatenamenti capaci di innestarsi sul desiderio, di prendersi effettivamente carico dei desideri, di assicurarne le connessioni continue, i collegamenti trasversali. Altrimenti i CsO del piano resteranno separati nel loro genere, marginalizzati, ridotti ai mezzi del bordo, mentre trionferanno sull'altro piano i doppi cancerosi e vuoti.²¹⁴

Si può, in definitiva, considerare il cinema come una forma di CsO: in quanto, esso permette di sperimentare nuove forme di corporeità, sia in maniera attiva, sia in maniera passiva. Il desiderio cambia i corpi non solo di chi fa e costruisce il film, ma anche dello spettatore, il quale passivamente subisce l'opera.

Quando si guarda un film, la tendenza è quella di entrare in contatto con il corpo dei personaggi, con i loro movimenti, le loro emozioni e i loro desideri. Questo può aiutare lo spettatore a liberarsi dai vincoli del corpo quotidiano, anche solo per un

212. Ibidem.

213Cfr. Ibidem.

214. Cfr. Ivi, p. 245.

momento, per sperimentare nuove possibilità di espressione e di relazione con il mondo. Inoltre, il cinema è in grado di far esplorare nuove forme di pensiero: questo può aiutare lo spettatore a liberare la mente dai vincoli della razionalità, per sperimentare nuove forme di creatività e di immaginazione.

Il corpo non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso, ciò che il pensiero deve superare per arrivare a pensare. Al contrario è ciò in cui esso affonda o deve affondare, per raggiungere l'impensato, cioè la vita.

“Non si farà più comparire la vita davanti alle grandi categorie del pensiero, si getterà il pensiero nelle categorie della vita. E questi sono appunto gli atteggiamenti del corpo, le sue posture.”²¹⁵. Non si può avere un'idea precisa di quel che può un corpo nel suo sonno, nella sua ebbrezza, nei suoi sforzi e nelle sue resistenze. Pensare è apprendere quel che può un corpo non-pensante, le sue facoltà, i suoi atteggiamenti o posture. Con il corpo il cinema sposa lo spirito, il pensiero.²¹⁶

Nel cinema il corpo è un'entità che non si posiziona mai al presente, ma in sé contiene sempre un prima ed un dopo, è un divulgatore di storie, solo attraverso la sua essenza.

Gilles Deleuze per dimostrare questa tesi prende ad esempio diversi registi, in particolare sottolinea la capacità di Antonioni di mostrare l'interiorità dei personaggi tramite il loro comportamento, un metodo che passa necessariamente attraverso gli atteggiamenti e le posture del corpo. Ad esempio “la stanchezza forse è il primo e ultimo atteggiamento perché contiene insieme il prima e il dopo che Antonioni mostra, non il dramma della comunicazione, ma l'immensa stanchezza del corpo, la stanchezza sottesa al *Grido* e che propone al pensiero qualcosa da non-comunicare, l'impensato, la vita”²¹⁷.

Esistono quindi due poli ben distinti: vi è un corpo quotidiano, ed un corpo cerimoniale, ed essi sono facilmente individuabili in tutte le correnti del Cinema sperimentale a partire dagli anni Sessanta. La differenza sostanziale fra il cinema

215. G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, p. 220.

216. *Ibidem*,

217. *Ivi*, p.221

sperimentale, e l'altro cinema è "che il primo sperimenta, mentre l'altro trova, in virtù di una necessità *altra* da quella del processo filmico".²¹⁸

Nel cinema sperimentale, avviene molto spesso il processo in cui la cinepresa viene montata sul corpo quotidiano; sono celebri le opere di Warhol, sei ore e mezza, in piano fisso, sull'uomo che dorme.

Nel migliore dei casi, si direbbe piuttosto che il corpo quotidiano si appresti a una cerimonia che forse non avverrà mai, si prepari a una cerimonia che consisterà, forse, nell'attendere: vedesi la lunga preparazione della coppia di *Mechanics of love* di Maas e Moore, o quella del prostituto in *Flesh* di Morrissey e Warhol. Facendo degli emarginati i personaggi del proprio Cinema, l'underground si dava i mezzi di una quotidianità che travalicava nei preparativi di una cerimonia stereotipata. Con le proprie stanchezze e le proprie attese, ma anche con il momento di distensione, il gioco dei tre corpi fondamentali, l'uomo, la donna, il bambino, atteggiamenti e posture passano in questa lenta teatralizzazione quotidiana del corpo, come in *Flesh*, secondo il filosofo francese, uno dei più belli di questi film.

Ciò che è interessante qui analizzare è che la differenza non sta di fatto fra i due poli, cioè fra corpo quotidiano e cerimoniale, bensì conta il passaggio dall'uno all'altro "il passaggio insensibile da atteggiamenti o posture, al *gestus*"²¹⁹. Bertold Brecht fu il primo a coniare la nozione di *gestus*, facendola diventare l'essenza irriducibile del teatro, il *gestus* deve innanzitutto essere sociale.

In genere, viene indicato come *gestus*: "il legame o il nodo degli atteggiamenti fra loro, il loro coordinamento gli uni con gli altri[...] il *gestus* è lo sviluppo degli atteggiamenti stessi, e a questo titolo, opera una teatralizzazione diretta dei corpi"²²⁰.

Nel cinema di John Cassavetes - attore, regista e sceneggiatore statunitense -, ritroviamo questo primeggiare dei corpi e dei gesti sulla storia, egli, secondo quanto riportato da Deleuze, è stato in grado di riprendere la tesi del *gestus*²²¹ di Brecht, trasportandolo dal mondo teatrale a quello cinematografico, annullando l'intreccio,

218. Ivi, p.223.

219. Ibidem, corsivo di Deleuze

220. Ivi, pp.223-224.

221. Il *gestus*, secondo Bertold Brecht è ciò che sancisce, la comprensione dell'attore e del personaggio. Esso è l'unica cosa traducibile, lì dove la lingua non costituisce il codice comune di comunicazione. Cfr. B. Brecht, *Scritti teatrali*, trad. di Emilio Castellani, Roberto Fertonani e R. Mertens, Collana PBE, Torino, Einaudi, 2001.

l'azione, "perfino lo spazio, per giungere agli atteggiamenti come a categorie che mettono tanto il tempo dentro il corpo, quanto il pensiero dentro la vita"²²². Quando Cassavetes afferma che i personaggi non devono derivare dalla storia o dall'intreccio, ma che la storia deve derivare dai personaggi, riassume l'esigenza di un cinema dei corpi: il personaggio è ridotto ai propri atteggiamenti corporei e quel che deve risultarne è il *gestus*, vale a dire uno spettacolo, una teatralizzazione o una drammatizzazione valida per ogni intreccio.

Comolli parla di un cinema di *rivelazione*, in cui la sola schiavitù è quella dei corpi e la sola logica quella delle concatenazioni di atteggiamenti: i personaggi "si formano gesto dopo gesto e parola dopo parola, a mano a mano che il film procede, si fabbricano da sé, poiché la ripresa agisce su di essi come un rivelatore, ogni stadio del film permette un nuovo sviluppo del loro comportamento, in quanto la loro stessa durata coincide esattamente con quella del film"²²³.

Ogni volta, nei suoi film appare, secondo Deleuze, una ricerca che porta lo spazio della scena a formarsi in quanto somma di queste "escrescenze di corpi"²²⁴, in costante ricerca di una corrente, di un legame che passi da un corpo, all'altro.

Attraverso il movimento della Nouvelle Vague, si può osservare come, secondo il parere di Deleuze, questo movimento artistico abbia spinto e portato avanti un cinema di atteggiamenti e posture, in cui il corpo è il fulcro della narrazione. Il cinema di Jean Luc-Godard, uno fra i maggior esponenti di questo movimento, va dagli atteggiamenti del corpo, sia visivi che sonori, verso il *gestus* pluridimensionale, cioè pittorico, musicale i quali costituiscono il suo ordinamento estetico. L'atteggiamento del corpo è come un'immagine-tempo, quella che mette il prima e il dopo nel corpo, la serie del tempo; ma il *gestus* è già un'altra immagine tempo, l'ordine o l'ordinamento del tempo, la simultaneità dei suoi punti, la coesistenza delle sue falde. Nel passaggio dall'una all'altra Godard giunge dunque a una grande

222. Ivi, p.224.

223. Ibidem.

224.G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, p. 227.

complessità. Tanto più che può seguire il procedimento inverso e partire da un gestus continuo, dato prima, per scomporlo in atteggiamenti o categorie: vedi gli arresti d'immagine nel film *Si salvi chi può (la vita)*. Non c'è solo il gestus tra due atteggiamenti, ci sono anche il sonoro e il visivo negli atteggiamenti e nel gestus e tra gli atteggiamenti e lo stesso gestus, e viceversa, come la scomposizione visiva e sonora delle posture.²²⁵ Gli ambienti, vengono spesso costruiti in funzione degli atteggiamenti dei corpi e dei gradi di libertà che gli appartengono, corpi che si abbracciano e si picchiano, che si “allacciano e si urtano, animano le scene in *Prénom Carmen*, in cui i due amanti tentano di prendersi contro le porte e contro le finestre”²²⁶, non solo i corpi si urtano, perfino la cinepresa si ritrova ad urtare addosso ad essi: “in *Passion* ogni corpo non ha solo il proprio spazio, ma anche la propria luce. Il corpo è tanto sonoro quanto visibile. Tutte le componenti dell'immagine si raggruppano sul corpo”.²²⁷

3.5 Antonin Artaud, Carmelo Bene, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni e i loro CsO: il cinema del corpo, del cervello e la doppia composizione.

Diversi sono gli autori, cinematografici e non, che vengono citati dal filosofo francese a dimostrazione delle proprie tesi filosofiche. Fra i già citati Antonioni, Hitchcock e Pasolini, nel capitolo ottavo di *IT*, dal titolo *Cinema, corpo e cervello, pensiero*, l'autore più spesso citato è l'attore e regista italiano Carmelo Bene. Il suo cinema, costituito da soli cinque film, considerati dall'attore stesso come il suo “ciclo della dépense.[...] cinque film d'autore, autore in particolare del proprio disfacimento”²²⁸, è la perfetta dimostrazione cinematografica alla tesi deluziana sul CsO. Il cinema di Carmelo Bene comunica attraverso un Corpo senza Organi, in quanto nell'impresa cinematografica, secondo quanto viene affermato da Deleuze, egli è “il più affine ad Artaud. Conosce la medesima avventura: crede nel cinema, crede che il cinema possa operare una teatralizzazione più profonda del teatro stesso”²²⁹. Non è un caso, tra l'altro, che Carmelo Bene sia uno dei massimi

225. Cfr. Ibidem

226. Ivi, p.225

227. Ibidem

228. C. Bene, *Sono Apparso alla Madonna*, Bompiani, Milano, 2019, p. 87.

229. G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, p. 222.

costruttori di immagini cristallo: “degli occhi ossessionano il cristallo”²³⁰, gli scheletri di *Nostra Signora dei Turchi*, i vecchi di *Capricci*, il vecchio santo di *Salomé*: tutti personaggi che si sfiniscono in gesti inutili sempre ripresi, in atteggiamenti impediti e ricominciati, fino alla postura impossibile. Carmelo Bene riprende nella sua cinematografia una successione di gesti impediti:

come in *Nostra Signora*, dove manca di continuo la propria morte, mummia completamente bendata che non riesce più a farsi una puntura. La postura impossibile. È lui a dover profanare il corpo grazioso, o a servirsene per un qualche scopo, per acquisire finalmente il potere di scomparire, come il poeta di *Capricci*, che cerca la posizione migliore per morire. [...] Ma quando il protagonista ricomincia tutto, lo fa perché ha raggiunto quel punto di non-volere che definisce ora patetico, il punto shopenhaueriano, il punto di Amleto in *Un Amleto di meno*, là dove il corpo visibile scompare.²³¹

Nel non-volere si liberano nello spazio la parola e la musica, il loro intreccio in un corpo ormai soltanto sonoro, un corpo d'opera nuovo. Non sono più i personaggi padroni di una voce, ma sono le voci stesse, o meglio, le imprese vocali del protagonista: il mormorio, le grida, il respiro, a diventare i soli personaggi della cerimonia, in un ambiente diventato musica, come avviene in *Salomé*, dove i monologhi di Erode Antipa, si innalzano dal suo corpo ricoperto di lebbra, la sua voce va oltre il corpo malato, divenendo una potenza sonora audiovisiva. “La cerimonia in Bene comincia con la parodia, che concerne in ugual modo suoni e gesti, perché i gesti sono anche vocali e l'aprassia e l'afasia sono due facce della stessa postura”²³². Ciò che va oltre la parodia, e che emerge dal grottesco, sembra essere, secondo il parere del filosofo, il corpo grazioso della donna, quasi sempre interpretata dall'attrice Lydia Mancinelli, come meccanica superiore, sia attraverso la danza con atteggiamenti stilizzati, sia che si irrigidisca in postura d'estasi. La

230. Ibidem.

231. Ibidem.

232. Ivi, p.221.

grazia del corpo femminile ha il compito di liberare il terzo corpo, quello del protagonista, ovvero del maestro di cerimonia.

“Suo è già l’occhio che si insinua nel Cristallo, è lui che comunica con l’ambiente cristallino, come in *Nostra signora*, dove la storia del palazzo diventa autobiografia del protagonista”²³³. Il cinema di Carmelo Bene svolge la sua attività narrativa sulla spesa dei corpi e del proprio agire, in estremo servizio al desiderio e al di fuori di una logica che si fonda esclusivamente sul concetto di utile, per questo, è da considerarsi un cinema che è composto da CsO. Le immagini-tempo, o meglio le immagini-cristallo che lo compongono, rifiutano le convenzioni e i generi tradizionali, il suo cinema, si propone di esplorare nuove forme espressive: vi è un uso sperimentale dell’immagine e del suono, Bene non si limita a riprendere la realtà, ma la scompone e la ricomponde in modo nuovo e originale, l’immagine cinematografica è spesso frammentata, deformata o sovraesposta, mentre il suono può essere dissonante o cacofonico. Infine, vi è un’attenzione particolare al corpo dell’attore, che rappresenta il luogo privilegiato dell’espressione artistica di Bene. L’attore mette in scena il proprio corpo privo di inibizioni, in atteggiamenti estremi e provocatori.

Questi elementi conferiscono al cinema di Bene una natura inafferrabile e sfuggente. Le sue opere non possono essere facilmente classificate o interpretate, ma offrono allo spettatore un’esperienza sensoriale e intellettuale unica e irripetibile.

Il cinema è sempre servito a spacciare storielle, ma nessuno ha mai spacciato la pellicola, come ho fatto io in una lunga sequenza di *Nostra signora*. Alla lettera. Squartata, bruciata, fatta a pezzi. [...] Mutilare la pelle-pellicola, questo i cineasti non si sono mai azzardati a farlo. Avrebbero dovuto essere dei pittori nauseati, intanto. Bisogna saper dipingere molto bene per abdicare alla pittura, essere attori imperiali per abdicare sulla scena.²³⁴

233. Ivi, p.222.

234.C. Bene intervistato da G. Dotto in *Vita di Carmelo Bene*, op. cit.

Gilles Deleuze vede Carmelo Bene, o CB - come usa chiamarlo nel testo *un manifesto di meno* inserito nel saggio *Sovrapposizioni*, scritto a doppie mani insieme all'attore italiano - , come il massimo erede di Antonin Artaud, poiché in senso strettamente filosofico, il cinema di Bene può essere considerato come un testimone pratico della concezione di Teatro della crudeltà²³⁵. Entrambi gli artisti hanno cercato di creare un'arte diretta, immediata e provocatoria, in grado di andare oltre i confini del linguaggio e della narrazione tradizionale. Inoltre, l'attore italiano, secondo Deleuze, è il più brillante costruttore di immagini-cristallo, nella corrente del cinema sperimentale degli anni '60 e '70 del Novecento.

Un altro cinema legato al concetto di Corpo Senza Organi, è sicuramente quella forma di cinema intellettuale, di cui Alain Resnais è il massimo esponente. Il cinema sperimentale, secondo il parere del filosofo francese, si divide fra questi due ambiti: la fisica del corpo, e l'idea della mente, formale o informale. Il cinema sperimentale sviluppa la distinzione secondo due processi, uno concreto, l'altro astratto. Concreto e astratto sono coesistenti sia da una parte che dall'altra: altrettanto sentimento e passione, esistono in un cinema di cervello quanto in un cinema di corpo. Il filosofo si accorge di come, nel movimento delle Nouvelle Vague, Godard riesca a fondare un cinema del corpo, mentre Resnais un cinema del cervello, ma uno non è più astratto né più concreto dell'altro. Il cinema intellettuale del cervello e il cinema fisico del corpo troveranno altrove la radice della loro distinzione, radice molto variabile, sia negli autori attratti da uno dei due poli, sia in quelli che compongono le proprie opere attraverso entrambi i due canoni.

Durante la Seconda metà del Novecento, mentre in Francia la Nouvelle Vague lanciava un cinema dei corpi in grado di mobilitare tutto il pensiero, filosofico, socio-culturale e politico, Resnais creava un cinema del cervello, che investiva i corpi. In Resnais l'identità fra cervello e mondo "appare a livello di una membrana polarizzata che non cessa di far comunicare o di scambiare dei fuori e dei dentro relativi, di

235. Il "teatro della crudeltà" è un concetto sviluppato da Antonin Artaud, drammaturgo, regista e attore francese, nel suo libro *Il Teatro e il Suo Doppio* (1938). Artaud ha sostenuto una visione del teatro che rompesse con le convenzioni

tradizionali e creasse un'esperienza viscerale ed emotiva per gli spettatori. Il drammaturgo e attore proponeva un teatro che suscitasse emozioni intense attraverso azioni fisiche potenti, suoni forti e una messa in scena drammatica. Cfr, A. Artaud, *Il Teatro ed il suo doppio*, Einaudi Editore, Torino, 2016.

metterli in contatto gli uni con gli altri, di prolungarli e rinviarli gli uni negli altri”²³⁶. Queste due identità non sono un tutto, sono piuttosto simili a due zone che “tanto più comunicano quanto più cessano d’essere simmetriche e sincrone”²³⁷, ed è come se ci fosse una membrana in grado di istituire una comunicazione fra di esse. Questa membrana, che rende presenti queste due identità le une alle altre è, nel cinema di Resnais, secondo Deleuze, rappresentata dalla memoria: Se la memoria è il tema esplicito delle opere di Resnais, non è il caso di cercare un contenuto latente che sia più sottile. È più importante valutare la trasformazione che Resnais fa subire al concetto di memoria.

Perché la memoria certo non è più la facoltà d’avere dei ricordi, è la membrana che, nei modi più diversi(continuità ma anche discontinuità, avvolgimento, eccetera), fa corrispondere le falde di passato con gli strati di realtà, dato che le une emanano da un dentro sempre già là, gli altri risultano da un fuori sempre futuro, ed entrambi erodono il presente che ormai è soltanto il loro incontro. Questi temi sono stati analizzati in precedenza; e se il cinema dei corpi rinviava soprattutto a un aspetto dell’immagine tempo-diretta, serie del tempo secondo il prima e il dopo, il cinema del cervello sviluppa l’altro aspetto, l’ordine del tempo secondo la coesistenza dei rapporti.²³⁸

Nel cinema di Resnais i personaggi mostrano una duplice verità, “purché in forma diversa, sono filosofi, pensatori, creature di pensiero”²³⁹, in quanto i filosofi sono creature passate attraverso una morte. In un racconto, Pauline Harvey afferma di non capire nulla di filosofia, ma di amare molto i filosofi perché credono di essere morti, di essere passati attraverso la morte; e credono anche, benché morti, di continuare a vivere, con stanchezza e cautela²⁴⁰.

236. G. Deleuze, *L’immagine-tempo Cinema 2*, Einaudi editore, Torino, 2017, p.240.

237. Ivi, p.241.

238. Ivi pp, 240-241.

239. Ivi, p. 242

240. Cfr. Ibidem.

Seguendo questa scia di pensiero, Deleuze riflette sulla figura del filosofo: costui “è qualcuno che crede di essere ritornato dai morti, a torto o ragione, e che ritorna ai morti, con piena ragione. [...] Questa è stata la formula vivente della filosofia da Platone in poi.[...]”²⁴¹. Tra le due facce dell’assoluto, tra le due morti, morte del dentro o passato, morte del fuori o avvenire, le falde interne di memoria e gli strati esterni di realtà andranno ad abbracciarsi, a prolungarsi, a formare tutta una vita fluida, che è contemporaneamente quella del cosmo e del cervello, e che proietta lampi da un polo all’altro. Quando Deleuze afferma, in *IT* che i personaggi di Resnais sono filosofi, non intende, di fatto, dire che parlano di filosofia, nemmeno che il regista applica nel suo cinema idee e concetti filosofici, ma che egli è stato in grado di realizzare un cinema di filosofia: “un cinema del pensiero, del tutto nuovo nella storia del cinema, del tutto vivente nella storia della filosofia, perché dà vita con i suoi insostituibili collaboratori a un sodalizio tra filosofia e cinema”²⁴².

L’analisi prosegue, e Deleuze ritorna sul cinema di Antonioni, il quale, secondo il filosofo, riscontra una perfetta doppia composizione. “Si è spesso voluto trovare l’unità della sua opera nei temi precostituiti della solitudine e dell’incomunicabilità, come caratteristiche della miseria del mondo moderno. Eppure, a suo parere, noi camminiamo con passi molto diversi, uno per il corpo, uno per il cervello”²⁴³. Antonioni, secondo il filosofo, nei suoi film non fa altro che spiegare come la conoscenza non esita mai a rinnovarsi, mentre invece, la morale ed i sentimenti tendono ad essere schiavi e prigionieri di valori inadeguati, e per svincolarsi da essi, non fanno altro che cercare poveri espedienti, i quali risultano essere ricchi di cinismo. Il regista italiano non critica il mondo moderno, alle cui possibilità crede profondamente: “critica nel mondo la coesistenza di un cervello moderno e di un corpo stanco, consumato, nevrotico”²⁴⁴. La cifra stilistica del cinema di Antonioni ricade perfettamente nel dualismo che corrisponde ai due aspetti dell’immagine-tempo: un cinema del corpo, in grado di riporre in esso tutto il peso del passato, tutte le stanchezze del mondo, le sue posture, i suoi atteggiamenti, ma anche “un cinema

241. Ibidem

242. Ivi, p. 243.

243. Ivi, p. 238.

244. Ibidem.

del cervello, che scopre la creatività del mondo, i suoi colori originati da un nuovo spazio-tempo”²⁴⁵. Antonioni non è un autore che geme sull’impossibilità di comunicare nel mondo. Semplicemente, il mondo è dipinto a splendidi colori, mentre i corpi che lo popolano sono ancora insipidi e incolori. Il mondo attende i propri abitanti, ancora perduti nella nevrosi. Ragione in più per dare attenzione al corpo, per scrutarne le stanchezze e le nevrosi, per trarne delle tinte. L’unità dell’opera di Antonioni consiste nel confronto del corpo-personaggio col proprio tedio e il proprio passato e del cervello-colore con tutte le proprie potenzialità future, in quanto entrambi compongono un solo e medesimo mondo, le sue speranze e la sua disperazione.²⁴⁶

Questa formula, secondo il parere di Deleuze, risulta avere validità solo nel cinema del regista italiano, il quale è uno dei massimi divulgatori, del cinema Neorealista. I corpi non sono destinati ad usurarsi, non più di quanto il cervello sia destinato a ricevere e captare informazioni nuove. “Quello che conta è la possibilità di un cinema del cervello che raggruppi tutte le potenze, come faceva anche il cinema del corpo”²⁴⁷. Vi è altrettanto sentimento sia nel corpo, che nel cervello, il quale domina il corpo che consiste in una sua escrescenza, ma anche il corpo domina il cervello che è solo una sua parte: nei due casi, non si avranno i medesimi atteggiamenti corporei né il medesimo gestus cerebrale. Da qui nasce la specificità di un cinema del cervello in rapporto a quello del cinema dei corpi.

245. Ibidem.

246. Cfr. Ivi, pp.238-239.

247. Ivi, p.239.

Capitolo IV

filosofia e cinema: su alcuni regimi di Segni.

4.1. La definitiva istituzione del nuovo regime di segni: ritorno a *Millepiani*.

Fino a questo punto, la struttura di questa tesi ha avuto come obiettivo principale quello di cercare di dimostrare come Deleuze sia riuscito nell'intento di fondare una semiologia del cinema la quale si distingue da quelle fondate precedentemente, e quali sono i principali segni che ne costituiscono la base semiotica. Di conseguenza, per seguire e cercare di dimostrare questi punti focali all'interno dell'elaborato, si è dovuto analizzare minuziosamente i concetti filosofici, a volte conosciuti, a volte presi da altri pensatori e rielaborati dal filosofo francese, con cui Gilles Deleuze ha cercato di istituire una tassonomia dei segni e del linguaggio cinematografico: concetti come l'immagine-movimento, l'immagine-tempo, il Corpo senza Organi ed altri ancora. Per proseguire in questo studio, momentaneamente, si devono lasciare in sospeso i due volumi sul cinema, e continuare il percorso filosofico attraverso l'opera, citata precedentemente in questo studio: ovvero *Millepiani*. In particolare, è d'interesse per il lettore, sapere che bisogna necessariamente passare per alcuni piani di quest'opera, in modo da poter comprendere se la tesi che vuole dimostrare questo elaborato può essere considerata valida. *Millepiani* - il volume enciclopedico, costituito non da capitoli, bensì da piani, i quali non sono collegati in maniera cronologica gli uni fra gli altri -, permette un'analisi più dettagliata sulla questione dei segni: cosa essi siano, e come si possono classificare. Il supplemento di realtà che il cinema è in grado di creare attraverso la scoperta dell'immagine-tempo, si porta dietro di sé, alla base, anche un supplemento di pensiero: il quale non può essere solo ed esclusivamente circoscritto all'ambito concettuale e rappresentativo.

Secondo Gilles Deleuze, l'incontro con i segni dell'arte, in questo caso specifico quella cinematografica, sono in grado di costituire, per il pensiero logico, uno radicale scacco matto. Ciò che la filosofia può imparare dall'arte è il carattere di produzione, ovvero la sua *poiesis*, in quanto creazione del pensiero che lo sottrae a tutte le istanze che vorrebbero bloccarlo o fissarlo in una determinato schema concettuale.

Nel linguaggio, inteso come insieme di codici segnici e fonetici in grado di costituire un codice comprensibile ai più, c'è un altro aspetto di cui bisogna tenere conto. Nel Piano intitolato *5.587 a.C-70d.C Su alcuni regimi di segni*, Deleuze e Guattari riflettono sulle diverse figure che può assumere un significato.

il regime significante non deve far fronte soltanto al compito di organizzare in cerchi i segni emessi da ogni dove; deve incessantemente assicurare l'espansione dei cerchi o della spirale, rifornire del significante al centro, per vincere l'entropia del sistema[...] C'è dunque bisogno di un meccanismo secondario al servizio della significanza: l'interpretazione o l'interpretanza". [...] Questa volta, il significato assume una nuova figura [...] Si farà corrispondere a un segno o a un gruppo di segni una porzione di significato determinato come conforme e quindi conoscibile.²⁴⁸

Sicché il significato non cessa di restituire del significante, la forma viene sempre dal significante. Il significato estremo è dunque il significante stesso, nella sua ridondanza o nel suo eccedere. È inutile, secondo i due autori, pretendere di uscire dall'interpretazione e anche dalla comunicazione dell'interpretazione che serve sempre a produrre e riprodurre del significante. Non è certo in questo modo che si potrà rinnovare la nozione di produzione.

Il concetto di mancanza o quello di eccesso, non hanno alcun importanza in un nuovo regime di segni, in quanto, "è la stessa cosa dire che il segno rinvia al segno all'infinito o che l'insieme infinito dei segni rinvia ad un significante maggiore"²⁴⁹, il significante, regna sul significato, perciò Gilles Deleuze ci tiene ad esplicitare come il regime di segni in questione è a sua volta determinato da un regime significante del segno, il quale è definito da otto aspetti, o principi: il primo consiste nel segno che è in grado di rinviare al segno all'infinito; il secondo aspetto del segno è che esso è ricondotto dal segno e continua a ritornare; il terzo aspetto consiste nella sua capacità di saltare da un cerchio all'altro spostando continuamente il centro e al tempo stesso

248. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, p. 178-179.

249. *Ibidem*.

continuare a riferirsi a se stesso; il quarto principio vede l'espansione dei cerchi come assicurata sempre da interpretazioni che danno del significato e ridanno del significante; il quinto aspetto dimostra come l'insieme infinito dei segni rinvia ad un significante maggiore che si presenta tanto come mancanza quanto come eccesso (il significante distopico, ovvero limite di deterritorializzazione del sistema), per sesto, il viso è il corpo del significante, la sostanza attribuibile alla sua forma (principio dei tratti di viseità che costituisce una riterritorializzazione). Il penultimo principio è la linea di fuga del sistema la quale è segnata da un valore negativo, condannata come ciò che eccede la potenza di deterritorializzazione del regime significante. Infine, come ultimo principio, bisogna riconoscere che il segno è un regime di universale impostura, ad un tempo, nei salti e nei cerchi regolati, nelle regolamentazioni delle interpretazioni del divinatore, nella pubblicità del centro "viseificato"²⁵⁰, nel trattamento della linea di fuga²⁵¹.

Deleuze e Guattari affermano di voler "indicare molto brevemente alcuni caratteri di altre due semiotiche. In primo luogo la semiotica *presignificante* detta primitiva, molto più vicina alle codificazioni naturali operanti senza segni"²⁵² cioè un tipo di semiotica segmentaria, ma multilineare, in grado di combattere con largo anticipo ogni circolarità significante. Non viene preservata soltanto la polivocità degli enunciati, ma si è in grado di farla finita con un enunciato, ad esempio, un nome logoro che viene abolito, "e poi un'altra semiotica che chiameremo *contresignificante*. [...] Questa volta tale semiotica procede non tanto per segmentarietà quanto per aritmetica"²⁵³.

Di conseguenza nel regime significante, gli elementi presignificanti risultano essere costantemente attivi e gli elementi controsignificanti sempre presenti.

Le semiotiche e i loro incroci possono apparire in una storia in cui si affrontano e si mischiano i popoli, ma anche, secondo il parere di Deleuze e Guattari, in linguaggi nei quali molte funzioni concorrono, in una normale conversazione nella quale coloro che parlano la medesima lingua non parlano lo stesso linguaggio:

250. Termine utilizzato da Deleuze e Guattari in queste pagine.

251. Cfr. Ivi, p.182.

252. Ivi, p.183.

253. Ibidem, corsivo di Deleuze e Guattari.

“improvvisamente sorge un frammento di semiotica inattesa. Le varie semiotiche dipendono da concatenamenti che fanno sì che un popolo, un periodo o una lingua, ma anche uno stile, una moda, una patologia, un minuscolo evento in una situazione ristretta, possano assicurare il predominio dell’una o dell’altra”.²⁵⁴

Nella filosofia sul cinema, Deleuze, vuole individuare delle carte, ovvero le immagini, ordinate secondo regimi di segni: di modo che esse possano essere rovesciate, prendendo in considerazione queste o quelle coordinate, queste o quelle dimensioni e a seconda dei casi si avrà una formazione sociale, un evento storico, qualcosa da raccontare sempre di nuovo. Seguendo questa teoria, si può dimostrare come il cinema, sia in grado di emancipare in maniera definitiva l’immagine dalla sua condizione di mediazione fra l’oggetto e il concetto, conferendole uno statuto ontologico autonomo. Il cinema, secondo il filosofo francese, è la rappresentazione artistica più emancipata dalla propria ermeneutica in quanto può essere considerato direttamente pensiero, senza l’ausilio di mediazioni. La Settima Arte, si esprime attraverso una *Logica della sensazione*, per citare il lavoro omonimo del filosofo francese. Il cinema esige un pensiero in grado di muoversi a un livello puramente estetico, che sia immediatamente immagine-pensiero, anziché, un’immagine del pensiero.

4.2 Il cinema non segue le categorie estetiche e semiotiche delle altre arti.

Fin dalla sua prima apparizione, il mezzo cinematografico è stato una sorta di shock vero e proprio per il pubblico, una novità talmente prorompente da non poter essere pensata attraverso le categorie estetiche e semiotiche valide per le altre arti. Quando i Fratelli Lumière il 25 gennaio del 1896 proiettarono per la prima volta la corsa di un treno, il pubblico in sala - incapace di comprendere lo scarto fra reale e immaginario, a causa della potenza immediata del mezzo cinematografico -, si spaventò a tal punto da volersi allontanare dalla sala poiché convinto di essere inseguito da un treno in corsa. Da quella prima sequenza di immagini-movimento, il cinema ha attuato più di una rivoluzione semantica ed estetica all’interno del suo universo, e il pubblico ha cercato di abituarsi ai suoi codici.

254. Ivi, p.185.

Nonostante questa flessibilità dimostrata dallo spettatore, le continue innovazioni del mezzo lo portano, con non poca difficoltà, sempre ad interrogarsi nuovamente e a dover cercare di codificare nuovi codici di senso. Il cinema non è solo un approccio artistico ricco di complessità, ma esso, in quanto Corpo senza organi, è anche da considerarsi come una vera e propria macchina: essa è ricca di complessità e sfaccettature. Il cinema non segue, o meglio non è in grado di seguire le categorie estetiche e semiotiche di altre arti, a causa della sua complessità. Ciò avviene poiché il suo tratto fondamentale è la presentazione diretta del movimento, la quale, secondo Deleuze, produce “uno shock sul pensiero, comunica alla corteccia delle vibrazioni, tocca direttamente il sistema nervoso centrale. Il cinema rapisce e annulla la nostra capacità percettiva, ci costringe al pensiero suscitando in noi una sorta di automa spirituale”²⁵⁵.

Esso viene ad indicare come una sorta di movimento del pensiero, sul quale il soggetto non ha una completa padronanza. Autori come Antonioni, Wells, Murnau, attraverso i loro film, mostrano una totale comprensione di questo meccanismo, atteggiamento che sicuramente li ha spinti a porsi la questione etica su quanto un mezzo di comunicazione così potente, sia in grado di influenzare le masse, veicolando attraverso il mezzo cinematografico una loro visione soggettiva del Tutto: inteso come Storia, Natura o destino dell’umanità. Ma, come si è dimostrato attraverso l’analisi precedente, il Tutto è in grado di conoscere solo ed esclusivamente una rappresentazione indiretta: lo shock sul pensiero costringe lo spettatore a pensare la totalità senza farsene tuttavia un’idea diretta, poiché eccede le sue capacità di comprensione. In tal modo “il Tutto è un prodotto dell’immagine-movimento, un’unità di ordine superiore, la cui dimensione temporale deriva essenzialmente da una gestione del movimento operata attraverso il montaggio”.²⁵⁶ Se si basa questa riflessione su un punto di vista storico, la grande potenza del cinema ha trasformato il mezzo stesso in una forma di propaganda, di cui hanno saputo avvalersi in maniera efficace i totalitarismi moderni, e ciò ha portato gli individui che facevano il cinema ad interrogarsi sulla potenza comunicativa del mezzo stesso: questo pensiero è diventato la base di un problema etico e ontologico molto

255. G. Deleuze, *L’immagine-tempo Cinema 2*, p 176.

256. Ivi, p. 177.

più complesso, dove il cinema dovrebbe essere di per se stesso pensiero, e non, come capitò durante la Seconda Guerra Mondiale e durante altri conflitti, di diventare veicolo di un pensiero specifico.

Ciò ha messo sicuramente in crisi la pretesa autonoma del mezzo cinematografico, soprattutto del primo cinema, ovvero quello muto degli anni '20, fino alle prime opere sonore dal '35 in poi. Deleuze, legge questo passaggio storico come una trasformazione nell'interpretazione dello stesso statuto dell'immagine cinematografica: “dopo la guerra, una seconda funzione dell'immagine si esprimeva in una domanda del tutto nuova: che cosa si deve vedere sull'immagine? Non più: che cosa si deve vedere dietro l'immagine? Ma piuttosto: posso sostenere con lo sguardo quello che comunque vedo e che si svolge su un solo piano?”²⁵⁷.

Quali che siano i tagli o le rotture, soltanto la variazione continua libererà questa linea virtuale, questo continuum virtuale della vita, “l'elemento essenziale o il reale dietro al quotidiano”. In un film di Herzog c'è un enunciato splendido. Ponendosi una domanda, il personaggio del film dice: chi darà una risposta a questa risposta? Non ci sono domande, infatti, non si risponde mai se non a risposte. Alla risposta già contenuta in una domanda, si dovranno opporre domande che vengono da un'altra risposta. Si dovrà estrarre una parola d'ordine dalla parola ordine.²⁵⁸

Allora tutti gli agenti del cinema, i suoi autori, i suoi attori diventano a loro volta spettatori di un'azione che si scompagina e si dissolve: l'intricato mezzo cinematografico persuade le categorie estetiche e semantiche di ogni altro tipo di arte in quanto alla base non vi è solo il gesto artistico, ma il compito e l'obiettivo di comunicare qualcosa, di divulgare un messaggio, ciò rende il cinema libero di potersi identificare in qualsiasi, e nessuna categoria. Perché il compito del cinema non è solo quello di sconvolgere o essere esteticamente un prodigio visivo e sonoro, ma l'opera in sé stessa, che voglia o non voglia, è incline alla comunicazione, in quanto è la

257.G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, p.97.

258.G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, p. 174.

struttura alla base del suo pensiero. Laddove “l’artista classico opera con L’Uno-Due: l’uno-due della differenziazione della forma in quanto questa si divide[...]; l’uno-due della distinzione fra le parti in quanto si rispondono”²⁵⁹, il cinema si unifica nella sua complessità impedendo una scissione, esso prova su di sé lo scacco del proprio sublime, ma questo fallimento non ne provoca la morte del mezzo, o del suo rapporto con il pensiero, tutt’altro. Il cinema considerato da Deleuze come cinema classico, non aveva ancora trovato quel che Nietzsche, secondo la sua opinione, attraverso la scrittura aveva dimostrato: ovvero che l’ideale del vero è la finzione più profonda. La veridicità del racconto continuava a fondarsi sulla finzione. Quando si applicava l’ideale o il modello del vero al reale, molte cose cambiavano, perché la cinepresa si rivolgeva a un reale preesistente ma, in un altro senso, nulla era cambiato nelle condizioni del racconto: l’oggettivo e il soggettivo erano spostati, non trasformati, le identità si definivano altrimenti, ma restavano definite, il racconto restava veritiero, invece che falsamente vero. La rottura non è tra finzione e realtà, ma nella nuova modalità di racconto che riguarda entrambe.

Nella pittura, ad esempio, l'immagine è statica e il significato è dato dalla composizione, dal colore e dai soggetti rappresentati. Nella letteratura, il significato è dato dalla narrazione, dai personaggi e dai dialoghi. Nella musica, il significato è dato dal ritmo, dalla melodia e dall'armonia. Nel cinema, il significato è dato dal movimento delle immagini e dal tempo. Le immagini si susseguono in un montaggio che crea un ritmo e una temporalità specifici. Questo ritmo e questa temporalità danno al cinema un significato che non è presente in altre forme d'arte. Deleuze chiama questo significato senso. Il senso è qualcosa che si crea nel momento stesso della visione del film.

È qualcosa che non è dato in anticipo, ma che emerge dal movimento delle immagini e dal tempo, fra le diverse arti contemporanee.

Deleuze distingue due tipi di senso nel cinema. Il senso cinematografico, è il senso che è dato dal movimento delle immagini e dal tempo: è un senso soggettivo, che varia da spettatore a spettatore. Come secondo, il senso filosofico: è il senso che è dato dal cinema in quanto forma d'arte. È un senso universale, che è presente in

259. Ivi, p. 468.

tutti i film. Il cinema, secondo Deleuze, è una forma d'arte che ha il potenziale di creare nuove sensazioni, nuovi modi di vedere il mondo. È una forma d'arte che è ancora in via di sviluppo e che ha ancora molto da offrire. I segni del cinema sono immediatamente una pratica del pensiero e, in quanto tali, agiscono e trasformando la realtà. I segni che istituiscono il linguaggio cinematografico, sono in grado, secondo quanto affermato da Gilles Deleuze, di istituire un legame fra l'uomo e il mondo. Ciò è possibile grazie all'enorme impatto sociale e culturale che è sempre stato in grado, fin dai suoi albori, di avere, influenzando le masse.

Questa è la mossa filosofica finale volta a dimostrare, per il filosofo francese, l'importanza di individuare e istituire una semiologia del cinema che abbia alla base un approccio filosofico e non solamente linguistico. È infatti proprio il cinema dell'immagine-tempo - cronologicamente il cinema dagli anni '60 in poi, eccetto qualche raro autore precursore -, a scoprire in sé la capacità di ricostruire il rapporto fra uomo e mondo, attraverso il segno della credenza. Il cinema, chiosa Deleuze, “non si propone certo più di abbellire la natura, ma la spiritualizza al più alto grado d'intensità”²⁶⁰. Ciò sta a significare che non si tratta di credere ad un altro mondo, a un diverso al di fuori, ovvero a una dimensione in grado di trascendere il rapporto fra uomo e mondo ricomponendolo, bensì alla possibilità di ricostituire un diverso rapporto fra i due. Si prendano come esempio le opere cinematografiche del regista e sceneggiatore Glauber Rocha.

Deleuze è un attento cinefilo, e si rende conto facilmente come, nell'opera cinematografica del regista, i miti del popolo, profetismo e banditismo, assumono, simbolicamente, il rovescio arcaico della violenza capitalistica, come se il popolo rivolgesse e raddoppiasse contro se stesso, per un bisogno di adorazione, la violenza che subisce altrove. La presa di coscienza, per la visione di Rocha, è screditata, sia perché si compie in astratto, come nell'intellettuale, sia perché è schiacciata in un vuoto, come in Antonio das Mortes, in grado unicamente di cogliere la giustapposizione di due violenze e la continuazione di una da parte dell'altra.

Ciò che resta è “il più grande cinema d'agitazione che sia mai stato fatto: l'agitazione non deriva più da una presa di coscienza, ma consiste nel mettere in

260.G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, p.98.

trance tutto, il popolo e i suoi padroni, e la cinepresa stessa, nello spingere tutto all'aberrazione tanto per far comunicare le violenze quanto per far trascorrere il fatto privato nel politico e il fatto politico nel privato"²⁶¹. Da qui, è possibile dimostrare l'importanza del mito nella cinematografia di Rocha: la cinematografia non risiede nella volontà di voler analizzare il mito arcaico per scoprirne il senso ma, "di ricollegare il mito arcaico allo stato delle pulsioni in una società assolutamente attuale, la fame, la sete, la sessualità, la forza, la morte, l'adorazione"²⁶².

Il cinema, dunque, non si imita a registrare, la fine del mondo veramente, né sostituisce la fiducia nel mondo con la fiducia in un al di là o nel progetto di un mondo a venire, esso pensa la possibilità di un rapporto e in tal modo lo crea. L'immagine-tempo "rende il pensiero immanente all'immagine"²⁶³, questo significa che l'immagine-tempo rende il pensiero immanente all'immagine in quanto permette di pensare il tempo in modo non trascendente. Il pensiero, non è più considerato come qualcosa che si trova al di fuori dell'immagine, ma come qualcosa che è immanente ad essa. Il cinema non veicola più un determinato pensiero, ma è immediatamente una pratica del pensiero e, in quanto tale, un agente di trasformazione della realtà: da un lato vi è la presenza di un impensabile nel pensiero, che sarebbe insieme quasi la sua fonte e il suo sbarramento; dall'altro la presenza all'infinito di un altro pensatore nel pensatore, che spezza ogni monologo interiore di un io pensante.

L'essenza del cinema, ha come obiettivo il cercare di costruire un pensiero, nient'altro che il pensiero e il suo funzionamento.²⁶⁴

Nel libro *L'uomo comune del cinema*, il filosofo Jean-Louis Schefer cerca di rispondere alla domanda: in che cosa, e come il cinema riesce a costruire un pensiero la cui caratteristica è di non essere ancora. Egli afferma, che l'immagine cinematografica "non appena assume la propria aberrazione di movimento, opera una sospensione di mondo, o colpisce il visibile con un disturbo che, lungi dal rendere il pensiero visibile, si rivolgono al contrario a ciò che non si lascia pensare nel pensiero

261. G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, pp.254-255.

262. Ivi, p.255.

263. Ivi, p. 194.

264.Cfr. Ivi, p.196.

così come a ciò che non si lascia vedere nella visione”²⁶⁵. Secondo quanto riportato da Schefer, con il cinema, il pensiero è d’innanzi alla sua propria impossibilità, ma, tuttavia, da una posizione che potrebbe decretare una sconfitta, in realtà il pensiero ne trae una più alta potenza o nascita.

Deleuze, seguendo la falsa riga di Schefer, afferma: che “la condizione del cinema ha un solo equivalente: non la partecipazione immaginaria, ma la pioggia quando si esce da una sala cinematografica, non il sogno, ma il buio e l’insonnia, Schefer è affine ad Artaud”²⁶⁶.

Inoltre, la concezione di questo tipo di cinema si sposa pienamente con l’opera di Garrel: quei grani danzanti che non sono fatti per essere visti, quella polvere luminosa che non è una prefigurazione di corpi, quei fiocchi di neve e coltri di fuliggine. A condizione di riuscire a dimostrare, in modo convincente, che opere di tal genere, lungi dall’essere noiose o astratte, rappresentano quanto di più divertente, animato, inquietante, si possa fare al cinema.

Di conseguenza, più del movimento, è la sospensione del mondo, a “offrire al pensiero il visibile, non come un oggetto, ma come un atto che continuamente nasce e si sottrae nel pensiero[...] È la descrizione dell’uomo comune del cinema: l’automa spirituale, “uomo meccanico”, “fantoccio sperimentale”[...] corpo sconosciuto che abbiamo soltanto dietro la testa e la cui età non è né la nostra né quella della nostra infanzia, ma un frammento di tempo allo stato puro”²⁶⁷.

Questa esperienza del pensiero riguarda essenzialmente, anche se non esclusivamente, il cinema moderno, è in primo luogo in funzione del cambiamento che concerne l’immagine: l’immagine non è più senso-motoria. Artaud, secondo il parere di Deleuze, da un punto di vista specificatamente cinematografico, è un precursore in quanto invoca vere e proprie situazioni psichiche tra le quali il pensiero incastrato cerca una sottile via d’uscita.

La rottura senso-motoria trova la propria condizione a un livello superiore e risale a una rottura del legame fra l’uomo e il mondo. “La rottura senso-motoria fa dell’uomo un veggente colpito da qualcosa di intollerabile nel mondo e confrontato

265. Ivi, p.197.

266. Ibidem.

267. Ibidem.

con qualcosa di impensabile nel pensiero. Tra i due, il pensiero subisce una strana pietrificazione, che è come la sua impotenza a funzionare, a essere, lo spossamento di se stesso e del mondo. Non è infatti in nome di un mondo migliore o più vero che il pensiero coglie l'intollerabile in questo mondo, al contrario, è perché questo mondo è intollerabile che esso non può più pensare a un mondo né può pensare se stesso"²⁶⁸. L'intollerabile non è più una grave ingiustizia, ma lo stato permanente di una banalità quotidiana.

Il cinema moderno non è dunque costantemente in relazione a un tutto aperto che si determina attraverso il montaggio, ma con un fuori che irrompe nell'interstizio tra le immagini. Secondo Deleuze, la risposta a questa dicotomia interna consiste nel "credere non a un altro mondo, ma al legame fra uomo e mondo, all'amore o alla vita, credervi come all'impossibile, all'impensabile che tuttavia può essere soltanto pensato[...] Questa credenza fa dell'impensato la potenza propria del pensiero, per assurdo, in virtù dell'assurdo"²⁶⁹.

In questa dimensione, si riscontra la vera funzione pedagogica del cinema, o meglio, del buon cinema, in quanto "il cattivo cinema si accontenta di uno stato di sogno indotto nello spettatore, oppure, secondo molte altre analisi, di una partecipazione immaginaria"²⁷⁰. La sua funzione consiste nella capacità del cinema di essere in grado di filmare non il mondo, ma la credenza in questo mondo, ovvero l'unico legame.

4.3 Il cinema attraverso le rivoluzioni: il ruolo chiave del pensiero filosofico.

"Un giorno, il secolo sarà deleuziano"²⁷¹, così si esprimeva il filosofo e amico Michel Foucault, negli anni '70, riguardo alle innovazioni che Deleuze è stato in grado di portare in diversi ambiti del pensiero e contesti culturali. I destini della Filosofia e del Cinema, durante quegli anni, si incrociano.

Le battaglie, di cui parla spesso il regista Jean-Luc Godard che il cinema deve e ha dovuto combattere per affermarsi, sono le stesse che deve sostenere la filosofia.

268. Ivi, p. 198

269. Ibidem.

270. Ivi, p.197.

271 Cfr, S. D'Alessandro, *Per una politica senza generi/ le "con-fuse". Conversazioni tra Deleuze e Parnet*, 19 maggio 2019, www.doppiozero.com

Secondo il parere del filosofo e studioso Rocco Ronchi, filosofia e cinema si misurano su un'utopia che è la veggenza, ed entrambi si confrontano polemicamente su una cecità che si spaccia per visione, la doxa, ovvero la legge. Entrambi hanno a che fare con la costruzione di un terzo occhio, un occhio artificiale che sia in grado di vedere. La differenza fra la via fenomenologica e la via bergsoniana.

Quando si confronta con il cinema, la fenomenologia lo interpreta, dunque, come una modalità della coscienza intenzionale. L'obiettivo prolunga lo sguardo umano sul mondo. Ma quell'occhio che essa pone a fondamento in realtà non vede.

Ecco la lezione di scarto per tutti i fenomenologi, del primo capitolo di *MM*, alla quale Deleuze si attiene fedelmente. La percezione cosciente si genera, infatti, per sottrazione a partire da una visione infinita senza occhio umano. Si genera per contrazione a partire dalla visione assoluta che ogni cosa è, immediatamente, in quanto semplicemente è l'immagine in sé. Visione assoluta nella quale sono complicate tutte le sue visioni parziali, umane e soggettive.

L'enigma del visibile da cui, questo occhio, ovvero quello della cinepresa, verrebbe trafitto, non è altro che l'urgenza della vita che vuole vivere, l'azione poetica acceca gli individui.

Nel frattempo, la Filosofia, è in continua lotta con la doxa e su una difficile risalita: "alla fonte dell'esperienza o piuttosto al di sopra di quella *svolta* decisiva in cui, flettendosi nel senso della nostra utilità, diventa propriamente l'esperienza umana"²⁷².

Il cinema moderno e contemporaneo ha molto da dare alla filosofia, poiché anch'esso deve la sua costituzione sulla lotta contro la rappresentazione. Esso procede nella stessa direzione in cui va la filosofia, a ritroso, verso il suo stesso fondamento, prima di quella svolta in cui l'immagine in sé si è modellata in un'immagine di qualcosa per qualcuno.

Per questo, secondo Deleuze, la fenomenologia non può realmente comprendere l'esigenza che muove il mezzo cinematografico. "Se il cinema non ha affatto come modello la percezione naturale soggettiva, è perché la mobilità dei suoi centri, la variabilità delle sue inquadrature lo conducono sempre a restaurare vaste zone acentrate e disinquadrate: esso tende allora a raggiungere il primo regime

272. H. Bergson, *Materia e Memoria*, p.321, corsivo di Bergson.

dell'immagine-movimento, la variazione universale, la percezione totale, oggettiva e diffusa”²⁷³.

L'analisi che fa il regista francese Jean Luc Godard nel suo noto documentario *Historie(s) du cinèma*, risulta essere particolarmente interessante per la svolta in cui l'analisi di quest'elaborato è giunta fin ora.

Il regista francese, riassume le vicende storiche del cinema in questa maniera: dal momento in cui il cinema rappresentava l'unica arte che partiva dal visivo e che comunque riusciva nello stesso tempo ad essere popolare, i cineasti si ritrovarono ad avere in pugno un compito politico e filosofico inedito: trasformare il popolo parlante in popolo vedente, ma, dall'avvento del cinema sonoro, hanno rinunciato a questo compito.

Successivamente, ci sono stati dei movimenti come il Neorealismo italiano o la Nouvelle Vague, ma sono risultati essere, secondo il regista, solo l'espressione di minoranze resistenti.

Per Godard, l'immagine si distingue dalla parola per la sua duplice ricchezza: è in grado di trasmettere, allo stesso tempo, sia informazioni che energia. L'immagine è “saturazione di segni magnifici immersi nella luce della loro assenza di spiegazione”²⁷⁴, qui, il ritorno al segno, qui, il ritorno alla filosofia.

È proprio attraverso la via del cinema, che si precisa la natura della filosofia. Ciò che si viene a scoprire può apparire deludente, in quanto non possiede certo il fascino della novità. Si viene a scoprire qualcosa di antico almeno quanto la stessa filosofia, perché del filosofico vorrebbe essere l'instaurazione. La filosofia per Deleuze è costruzione di un terzo occhio capace di vedere il Reale, l'in sé assolto dalla sua relazione a una coscienza presupposta. I “concetti” sono gli operatori di questa veggenza che non solo non ha niente in comune con lo sguardo umano sul mondo, ma è in conflitto con esso. Un terzo occhio artificiale deve essere costruito perché quello naturale inganna, ovvero la doxa.²⁷⁵

273. G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema 1*, p. 83.

274. Godard et Oliveira sortent ensemble, in *Jean luc Godard par Jean luc Godard*, toma 2, 1984-1998, edizione stabilita da Alain Bergala, Cahiers du cinèma, Paris 1998, p.270.

275 Cfr. R. Ronchi, *Gilles Deleuze- Credere nel reale*.

Così, come la prospettiva, la fotografia ed il cinema sono dei dispositivi in grado di vedere anche laddove vi è assenza di sguardo, anche i concetti risultano essere, per Deleuze, come delle macchine per pensare, i quali possono funzionare anche senza un soggetto che li pensi: è lo splendore di un “si pensa” che non ha bisogno di una pagina memorabile, di un pensatore che pensi, è lo splendore di un pensare che coincide con lo splendore dell’essere.

4.4 Qual è la vera peculiarità della semiologia del cinema di Gilles Deleuze

L’intento del filosofo viene già espresso nella premessa al primo volume sul Cinema: il suo obiettivo sta nel ricostruire una tassonomia delle immagini e dei segni che caratterizzano il linguaggio del cinema. Fin dalle prime righe il filosofo afferma che “questo studio non è una storia del cinema. “È una tassonomia, un tentativo di classificazione delle immagini e dei segni”²⁷⁶. Questo tentativo, si è compiuto. Nonostante questo, se Deleuze abbia fondato o meno una semiologia del cinema dipende, da come si vuole definire la semiologia stessa. Se la si considera come lo studio scientifico dei sistemi di significazione, la risposta è no. Se invece la si considera come un’analisi più ampia del linguaggio e del significato, allora il suo lavoro può essere visto come un contributo importante alla semiologia del cinema. Deleuze ha sostenuto nei suoi studi che il cinema è un linguaggio e che le immagini cinematografiche possono essere analizzate come segni. Ha identificato due tipi principali di immagini cinematografiche, a loro volta divise in categorie che sono state analizzate precedentemente nell’elaborato: infatti i segni che fondano la sua semiologia sul cinema sono l’immagine-movimento e l’immagine-tempo.

Anche altri concetti conosciuti nella filosofia deleuziana fungono da segni di questa particolare semiologia, come si è potuto riscontrare in questo elaborato, come il concetto di Corpo Senza Organi e il rizoma risultano, essere dei segni ascrivibili alla semiologia del cinema.

Ciò nonostante il cinema fa parte della storia dell’arte e del pensiero, “sotto le forme autonome insostituibili che questi autori hanno saputo inventare e, malgrado tutto, imporre”²⁷⁷.

276. G. Deleuze, *L’immagine- movimento Cinema I*, p.1

277. Ivi, p 2.

Eppure, la semiologia istituita da Deleuze, riconosce che le immagini non sono solo rappresentazioni passive, ma sono in grado di formare un sistema di segni con una propria logica e significatività.

Il cinema, secondo Deleuze, non è una lingua, universale o primitiva, e nemmeno un linguaggio. Esso è in grado di aggiornare una materia intelligibile, che è come un presupposto, una condizione, un correlato necessario attraverso cui il linguaggio costruisce i propri oggetti, ovvero unità e operazioni significanti. Questo “correlato”²⁷⁸, pur inseparabile, è specifico: consiste in movimenti e processi di pensiero, immagini prelinguistiche, e in punti di vista presi su questi movimenti e processi e segni presignificanti.

“Costituisce tutta una psicomecanica, l’automa spirituale o l’enunciabile di una lingua, che possiede una logica propria. La lingua ne ricava enunciati di linguaggio con unità e operazioni significanti, ma l’enunciabile stesso, le sue immagini e i suoi segni sono di un’altra natura”.²⁷⁹

L’innovazione delle sue ipotesi risiedono nella capacità che ha avuto il filosofo di dimostrare come il cinema sia un’arte del tempo e non dello spazio, sottolineando la natura temporale e mutevole delle immagini-movimento.

4.5 Vi è una pedagogia del concetto, ma anche una pedagogia dell’immagine: l’opera cine-filosofica di Deleuze.

La domanda che dà il titolo al saggio *Che cos’è la filosofia?* È la domanda che dà il titolo all’ultimo saggio scritto insieme a Felix Guattari, poco prima della morte di Deleuze.

In questo saggio, scritto pochi anni dopo i due volumi sul cinema, Deleuze, cerca in tutti i modi di rispondere alla suddetta domanda.

Questo libro è un’opera di cine-filosofia, in quanto, il filosofo è creatore di concetti, i quali sono i “personaggi concettuali”, con il quale il filosofo può interfacciarsi al mondo, ma mai diventarne il padrone.

Nell’introduzione di *Che cos’è la filosofia?* Deleuze afferma di essere a favore di una pedagogia del concetto, l’unica via d’uscita dall’enciclopedia del concetto, ovvero l’

278. Termine di Deleuze.

279. G. Deleuze, *L’immagine-tempo Cinema 2*, p.308.

obbiettivo alla base dei grandi sistemi filosofici del passato. Egli, tuttavia, mette in guardia il lettore contro “una formazione professionale commerciale del concetto, che sarebbe un disastro assoluto per il pensiero”²⁸⁰.

In un'intervista al *Ciné-journal*, diversi anni prima, il filosofo aveva espresso la stessa preoccupazione in merito al destino dell'immagine cinematografica. La pedagogia della percezione rischia di convertirsi in una “formazione personale dell'occhio, un mondo di controllori e controllati che comunicano nell'ammirazione della tecnica, nient'altro”²⁸¹.

Il potere di controllo, per quanto riguarda il cinema, ha preso il posto di quello totalizzante dell'enciclopedia, per quanto riguarda la filosofia e i suoi concetti: ciò di cui si interroga il filosofo, è la funzione sociale della televisione, la quale si pone traguardi di pensiero radicalmente diversi rispetto al cinema. Non si tratta qui di generalizzare ai soliti discorsi per cui il piccolo schermo - fino agli anni novanta del secolo scorso, e ora le piattaforme streaming, sempre più in voga, di cui Deleuze non vedrà mai la nascita -, uccide il cinema privandolo del suo pubblico, bensì la riflessione che fa Deleuze è molto più radicale: la televisione è in grado di creare degli “spettatori professionisti”, formati a una ben precisa grammatica del vedere. È la perfezione della fruizione del piccolo schermo a spaventare Deleuze, poiché in essa non c'è posto per nessun supplemento, per nessuna avventura della percezione.

Il cinema considerato in quanto pisco meccanica, o automa spirituale, si riflette nel proprio contenuto, nei propri temi, nelle proprie situazioni, nei propri personaggi. Ma il rapporto non è semplice, perché questa riflessione dà luogo a opposizioni, a inversioni, così come a risoluzioni o riconciliazioni.

La scommessa di Deleuze è che si possa essere in grado di parlare di una dimensione del pensiero che non appartiene solo ed esclusivamente al concetto, bensì anche all'immagine, immanente all'immagine.

Tuttavia, questa immagine, diventa irrazionale, non si concatena più con le altre secondo schemi logici prefigurati, viene tagliata dal mondo. Eppure, proprio partendo da questo taglio, da questa rottura, vi è la possibilità di cogliere la potenza del pensiero, un principio genetico, nonché creatore del cinema stesso:

280 G. Deleuze, F. Guattari, *che cose è la filosofia?*, pp. xvii-xxi

281. G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, p.100.

Abbiamo visto che la potenza del pensiero faceva posto , allora, a un impensato nel pensiero a un impensato nel pensiero, a un irrazionale proprio del pensiero, punto del fuori aldilà del mondo esterno, ma in grado di restituirci la credenza nel mondo. La domanda non è più se il cinema ci dia l'illusione del mondo, ma in che modo il cinema ci restituisce la credenza nel mondo²⁸²

È seguendo quest'affermazione che si può riconoscere in cosa consiste la funzione di supplemento del cinema, in quanto esso ha un doppio carattere: sia come supplemento di realtà, che come supplemento di pensiero.

Il cinema è in grado di allargare il mondo, da come lo si conosce, e attraverso il suo atteggiamento di intolleranza verso la quotidianità è in grado di modificare, il rapporto che gli individui istituiscono con il mezzo cinematografico. In questo compito più che mai, il cinema non risulta affatto diverso dalla filosofia sicchè, c'è sempre un'ora, mezzogiorno-mezzanotte, in cui non bisogna più chiedersi che cos'è il cinema? ma che cos'è la filosofia? Deleuze, con la sua opera, sfida il lettore a considerare il cinema non solo come un'arte visiva, ma come un mezzo di pensiero autonomo. Il cinema, quindi, diventa una forma di riflessione che può agire come un supplemento sia della realtà che del pensiero. Esso ha la capacità di espandere la nostra comprensione del mondo e, attraverso la sua intolleranza verso la banalità quotidiana, di modificare il rapporto tra gli individui e il mezzo cinematografico. In questo compito, il cinema risulta affine alla filosofia, poiché entrambi mirano a interrogarsi non solo sulla loro essenza ma anche sulla loro funzione e sul loro impatto sulla realtà e sul pensiero filosofico.

282.G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, p. 203

Conclusione

La nozione di segno nel contesto della filosofia di Gilles Deleuze rivela una profonda connessione sia semiotica che semiologica. Analizzando l'opera di Marcel Proust, Deleuze individua il segno come elemento essenziale per comprendere la verità attraverso la lente del tempo, sottolineando come la ricerca di essa sia condizionata dall'incontro con un segno e dalla sua interpretazione.

Nel cinema, la tassonomia delle immagini-segni, elaborata da Deleuze, introduce l'immagine-movimento come cardine per comprendere la dinamica cinematografica. Attraverso l'analisi delle teorie di Henri Bergson sulla coscienza e la percezione, Deleuze mostra come il cinema sia un sistema che riproduce il movimento, traducendolo in immagini che riflettono la complessità della durata. In questo quadro, le tre varietà fondamentali dell'immagine-movimento - percezione, azione, affezione -, costituiscono i pilastri di una comprensione più ampia del cinema come arte del divenire.

Nonostante ciò, il filosofo francese evidenzia un'altra peculiarità del cinema: esso è in grado di catturare non solo il movimento fisico, ma anche la qualità emotiva e la percezione soggettiva. Attraverso il montaggio e l'uso creativo delle immagini, il cinema diventa un mezzo per esprimere la complessità del tempo e delle esperienze umane. Le diverse varietà dell'immagine-movimento permettono al cinema di essere un linguaggio fluido e dinamico, in cui le connessioni tra segni aprono a infinite possibilità interpretative. Seguendo questa riflessione filosofica, il Capitolo II di questo elaborato, si sposta verso l'esplorazione di come queste idee si manifestino nel cinema moderno, esaminando il ruolo del montaggio e dell'immagine-tempo nel creare nuove forme narrative e artistiche. I legami tra la filosofia deleuziana e il cinema, evidenziano il ruolo chiave del segno come elemento di collegamento tra l'esperienza visiva e la comprensione concettuale del tempo e del movimento. La conclusione del Capitolo II risponde in maniera affermativa a quest'ipotesi: la riflessione di Gilles Deleuze sull'immagine-tempo rappresenta una svolta significativa nel modo in cui viene compreso il cinema e la sua capacità di rappresentare il tempo in modo complesso e non lineare.

Il confronto tra Deleuze e altri teorici, avvenuto in quest'elaborato nel secondo capitolo, come Christian Metz, ha evidenziato come la filosofia di Deleuze offra una prospettiva unica, in cui il Cinema è concepito come un'esperienza sensoriale e intellettuale che sfida le convenzioni tradizionali del linguaggio. La transizione verso l'immagine-tempo rappresenta un passo avanti nella capacità del Cinema di evocare emozioni e riflessioni profonde, dimostrando che il mezzo cinematografico può essere un potente strumento di esplorazione filosofica.

Nel Capitolo III di questa tesi, è stato dimostrato come il cinema moderno, con il suo rifiuto alla struttura narrativa classica del montaggio senso-motorio, ha introdotto nuove forme di narrazione incentrate sulla profondità del tempo.

La distinzione tra immagine-movimento e immagine-tempo, come illustrato da Deleuze, delinea un'evoluzione nella semiotica cinematografica. L'immagine-movimento, associata al cinema classico, si fonda sul principio del movimento come rappresentazione indiretta del tempo, dove il montaggio svolge un ruolo cruciale nel legare le immagini tra loro. Tuttavia, con l'immagine-tempo, il cinema moderno esplora una dimensione più profonda del tempo, presentandolo direttamente attraverso flashbacks, piani-sequenza e altre tecniche narrative. In questo contesto, il Cinema diventa un mezzo per esplorare la complessità del tempo, consentendo allo spettatore di entrare in contatto con una narrazione che va oltre il semplice montaggio senso-motorio. Deleuze sottolinea come il cinema sia una forma di pensiero, capace di catturare l'essenza del tempo.

Ciò significa, che attraverso il Cinema moderno, l'immagine-tempo, si allontana dal paradigma classico del montaggio e del movimento, per abbracciare un modo più complesso e multidimensionale di rappresentare il tempo.

Questa evoluzione rappresenta una nuova frontiera nella semiotica cinematografica e nella comprensione filosofica del tempo e dello spazio. Deleuze, con la sua filosofia del cinema dimostra che la Settima Arte è in grado di offrire una visione profonda e unica della realtà. Nel Capitolo III, si è esplorato il concetto di immagine-cristallo e la sua relazione con il tempo. La tesi si è focalizzata sulla concezione del Corpo senza Organi (CsO) e sulla sua manifestazione nella cinematografia moderna.

Questa sezione ha svelato come l'immagine-cristallo sia una parte fondamentale del cinema sperimentale, in grado di rappresentare la complessità del tempo attraverso la duplicità di attuale e virtuale, concetti ripresi e rimodellati da Deleuze attraverso la filosofia bergsoniana.

Deleuze sottolinea come l'immagine-cristallo crei un circuito unico tra l'attuale e il virtuale, fondendo passato e presente in una relazione dinamica. Il concetto di Corpo senza Organi, tratto dal lavoro di Antonin Artaud *Per farla finita con il giudizio di Dio*, permette di comprendere come il cinema possa essere un mezzo di sperimentazione libera da vincoli, dove il desiderio e le potenzialità del corpo e della mente possono esprimersi senza limitazioni. Il capitolo in questione, evidenzia la differenza tra un cinema del corpo, come quello di Carmelo Bene, e un cinema del cervello, rappresentato da Resnais e Antonioni. In entrambi i casi, il cinema diventa uno spazio di esplorazione delle possibilità del CsO, sia attraverso la teatralizzazione dei corpi e dei gesti, sia tramite la riflessione sul pensiero e sulla memoria.

Il cinema di Carmelo Bene, con le sue immagini-cristallo frammentate e deformate, mostra un'arte che sfida le convenzioni, portando il corpo e la voce a livelli estremi. Al contempo, il cinema di Resnais esplora il cervello come un luogo di memoria e pensiero, dove il tempo e lo spazio si intrecciano in una complessa rete di significati. Antonioni, invece, crea un Cinema che unisce il corpo e il cervello, rivelando le tensioni tra le potenzialità del mondo moderno e le limitazioni dei corpi stanchi e nevrotici.

In definitiva, il concetto di Corpo senza Organi offre una lente attraverso cui osservare il Cinema moderno, dimostrando che esso può essere un potente mezzo per esplorare le profondità del pensiero e del desiderio umano. L'immagine-cristallo diventa il simbolo di questa libertà creativa, unendo attuale e virtuale in un gioco di riflessi e possibilità che apre nuove strade per la narrazione cinematografica. Attraverso questo capitolo, il Cinema emerge come un'arte in grado di rivelare la complessità del tempo e dello spazio, offrendo allo spettatore esperienze uniche e spesso provocatorie. È un invito a guardare oltre le apparenze, a esplorare nuovi orizzonti e a liberarsi dai vincoli del pensiero convenzionale, proprio come fa il Corpo senza Organi.

Nel Capitolo IV si è approfondito il rapporto tra filosofia e cinema, esplorando come Gilles Deleuze abbia cercato di costruire una semiologia del cinema attraverso concetti chiave, indagando se fosse riuscito a creare un nuovo regime di segni per il Cinema. La risposta di questa tesi è affermativa. Deleuze ha rielaborato idee preesistenti e introdotto nuovi concetti, come l'immagine-movimento, l'immagine-tempo e il Corpo senza Organi, per comprendere e spiegare la natura del Cinema e il suo funzionamento. L'analisi di *Millepiani* ha permesso di esplorare più in profondità il concetto di significato e il ruolo che i segni giocano nella costruzione del linguaggio cinematografico.

La semiologia del cinema è vista come un processo in evoluzione, in cui ogni segno può essere interpretato in modo diverso e rivelare significati nuovi. Il Cinema, per Deleuze, non segue le categorie estetiche e semiotiche delle altre arti. Questo perché il esso si basa sul movimento e sulla temporalità, che gli permettono di produrre uno shock sul pensiero. La complessità del cinema risiede nella sua capacità di presentare immagini in movimento e di comunicare una visione unica del mondo. Queste immagini sono capaci di agire sulla realtà, trasformandola attraverso la loro forza evocativa.

In questa prospettiva, il cinema diventa uno strumento pedagogico unico, in grado di trasformare la realtà e il pensiero. La funzione sociale del Cinema, la sua capacità di restituire la credenza nel mondo e di creare nuovi significati, dimostrano il potenziale rivoluzionario del mezzo cinematografico. Deleuze ha dunque gettato le basi per una semiologia del cinema che esplora il suo ruolo nell'ampliare le frontiere del pensiero, offrendo una prospettiva inedita e preziosa del mezzo cinematografico.

BIBLIOGRAFIA:

Bibliografia primaria (in ordine alfabetico)

- H. Bergson, *Materia e Memoria*, a cura di Adriano Pessina, Edizioni Laterza, Frosinone, 1996.
- G. Deleuze, C. Bene, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata, 2002.
- G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, tr. It. Clara Lusignoli e Daniela De Agostini, Einaudi, Torino, 1986.
- G. Deleuze, *L'immagine- movimento Cinema 1*, tr. It. Jean-Paul Manganaro, Einaudi, Torino, 2016.
- G. Deleuze, *L'immagine-tempo Cinema 2*, tr. It. Jean-Paul Manganaro, Einaudi editore, Torino, 2017
- G. Deleuze, G. Parnet, *Comversazioni*, tr. it. Giampiero Comolli, Ombre Corte, Verona, 2019.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, tr. It. Angela De Lorenzis, Einaudi, Torino, 2002,
- G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997
- G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, tr. it. Giorgio Passerone, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017.
- C. Metz, *Semiologia del cinema*, Bompiani, Milano 1975.

Bibliografia secondaria (in ordine alfabetico)

- N. Abbagnano, *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino, 1999.
- C. Bene, *Sono apparso alla madonna*, Bompiani, Milano, 2005.
- C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998.
- D. Cantone, *Dal segno all'immagine*, Meltemi Editore, Milano, 2022.
- J.F. Hirose, *Il cine-capitale, Il cinema di Gilles Deleuze e il divenire rivoluzionario delle immagini*, Ombre Corte, Verona, 2020.
- F. Truffaut, *Il Cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2014.
- P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.
- R. Ronchi, *Gilles Deleuze- Credere nel reale*, Feltrinelli editore, Padova, 2015.

SITOGRAFIA:

T.Tuppini, *Le linee di fuga del cinema, L'antifenomenologia dell'immagine-movimento e dell'immaginte-tempo, da poco ripubblicati*, 12 giugno 2017:

[Le linee di fuga del cinema – Fata Morgana Web](#)

P.Fabbri, *Semiotica una e bina, Intervista con Sergio Benvenuto*, in *Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche*, 2001:

[Semiotica una e bina – Paolo Fabbri](#)

S. D'alessandro, *Per una politica senza generi/ Le “con-fuse”. Conversazioni tra Deleuze e Parnet*, 19 maggio 2019:

[Le “con-fuse”. Conversazioni tra Deleuze e Parnet | Simone D'Alessandro \(doppiozero.com\)](#)