

**Recensioni**

**D. Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012**

Il testo *Deleuze e i concetti del cinema* è una sorta di dizionario tematico dei concetti fondamentali della filosofia di Deleuze e, in modo particolare, della riflessione legata al cinema e all'immagine. Dieci capitoli (*Movimento, Tempo, Virtuale, Modernità, Falso, Vita, Ripetizione, Simulacro, Sadismo e Caso*) animano quella che può essere considerata una vera e propria proposta didattica: spiegare la filosofia di Deleuze attraverso le sue parole chiave, senza dover rimanere necessariamente intrappolati nella sua eterogenea produzione. Il testo è snello e scorrevole: chiunque voglia avvicinarsi al pensiero di questo grande filosofo contemporaneo, può farlo senza alcun problema di comprensione.

Come è noto, Deleuze ha proposto un radicale cambiamento nel modo di "fare" filosofia, rileggendo e capovolgendo alcuni dei concetti della filosofia classica (per fare un esempio, pensiamo al concetto di Nietzsche di *eterno ritorno dell'uguale*, che Deleuze rilegge come *eterno ritorno del differente* a partire dall'idea di una differenza generata dalla ripetizione). Come dichiara lo stesso filosofo nel testo del 1991 *Che cos'è la filosofia?*, scritto insieme allo psicoanalista e psichiatra Félix Guattari, "la filosofia, più rigorosamente, è la disciplina che consiste nel creare concetti". Capire la filosofia di Deleuze significa, prima d'ogni cosa, comprendere il significato di ogni nozione messa in campo. I dieci capitoli diventano così le dieci voci di un ipotetico *dizionario deleuziano*. Ogni voce si esaurisce al proprio interno e, allo stesso tempo, grazie ai numerosi rimandi tra una voce e l'altra, tutte insieme costituiscono la trama più profonda e completa del pensiero di Deleuze.

Come dichiara l'autrice nella premessa, «l'idea che anima questo libro è quella espressa nelle pagine finali dei volumi sul cinema di Gilles Deleuze, in cui viene affermata la coincidenza tra arte cinematografica e filosofia. [...] Tra cinema e filosofia si instaura invece un rapporto di radicale analogia, per cui si può dire che entrambi si occupano, ognuno con i propri strumenti e i propri mezzi di espressione, degli stessi problemi» (p. 7). Per questo motivo i primi due capitoli sono dedicati al *Movimento* e al *Tempo* che rimandano, rispettivamente, ai due volumi in citazione *L'immagine-movimento* (1983) e *L'immagine-tempo* (1985), e aprono la strada per una riflessione più generale. Come si crea, quindi, questa struttura di cerchi concentrici che, come si è detto, si intersecano in più punti tanto da costituire un percorso attraverso l'intero pensiero di Deleuze? Proviamo ad analizzare il capitolo *Tempo* e a vedere come questo ritorni nei capitoli a seguire, creando una sorta di reazione a catena.

Questo capitolo appare come una breve sintesi del testo *L'immagine-tempo*, dove vengono indagati i punti e i riferimenti più importanti dell'opera stessa: i commenti a *Materia e memoria* di Bergson, dai quali il testo prende avvio; la sostanziale differenza con l'immagine-movimento; la spiegazione dell'immagine-cristallo che rappresenta il fulcro centrale dell'immagine-tempo. Se, come scrive l'autrice, «l'immagine senso-motoria (l'immagine-movimento) nasce dal nesso tra percezione e reazione, assecondando nel cinema un procedimento narrativo» (p. 25), e mostra il movimento in sé, l'immagine-tempo, quella che caratterizza il cinema moderno, che è fatta di situazioni ottiche e sonore pure, che non prevede una concatenazione di eventi logici, è diretta rappresentazione del tempo. Questo tempo «che si scinde continuamente in passato che si conserva e presente che passa tendendo verso il futuro» (p. 27), e che si muove su due livelli, quello dell'attuale e quello del virtuale, è rappresentato dal cristallo: «attuale e virtuale attuano un continuo scambio, cosicché i due momenti, sebbene distinti, non sono discernibili, poiché trovano la loro esistenza e definizione soltanto nel reciproco presupporre, nell'essere relativi l'uno all'altro» (p. 26).

Il film – evidenzia l'autrice – che apre lo scenario al cinema della modernità, secondo Deleuze, è *Citizen Kane* (*Quarto potere*) di Orson Welles. In questo film il regista mostra «un'immagine-tempo che esplora intere sezioni di passato nella loro coesistenza» (p. 30), vale a dire che è possibile vedere la messa in atto dell'immagine-cristallo. Ed ecco che siamo così arrivati a uno di quei tanti punti di contatto dei quali abbiamo parlato e che aprono la strada a una nuova riflessione: Orson Welles e i suoi film sono i protagonisti del quinto capitolo, dal titolo *Falso*. Bisogna però a questo punto ricordare anche il terzo capitolo, *Modernità* dove si approfondiscono le caratteristiche dell'immagine-tempo: «La conseguenza generale di questa

esibizione immediata della temporalità è che il tempo in sé, cronico e non più cronologico, mette in crisi il concetto di verità. [...] È questa norma della nuova narrazione falsificante del cinema cristallino, che sostiene e amplifica una modalità di descrizione in cui reale e immaginario sono indiscernibili, destituendo la veridicità narrativa e le concatenazioni senso-motorie dell'immagine-movimento. [...] La potenza del falso [...] diventa quindi il principio generale del nuovo regime cinematografico» (pp. 49-51).

I tre capitoli, *Tempo*, *Modernità* e *Falso*, singolarmente analizzano tre concetti fondamentali della riflessione deleuziana: il primo è una chiara illustrazione dell'immagine-tempo, il secondo indaga i tratti caratteristici del cinema moderno pur riferendosi all'immagine-tempo, e il terzo chiarisce cosa è per Deleuze la potenza del falso. Nel loro insieme i capitoli sono l'espressione del pensiero di Deleuze sul cinema della modernità. Tuttavia, se, in modo particolare, questi tre capitoli, si riferiscono a una riflessione sul cinema, il capitolo sul falso dà avvio a una riflessione più ampia che ritroviamo nel settimo capitolo, *Ripetizione*. Qui, infatti, Daniela Angelucci, pur riferendosi all'arte in generale e al cinema in particolare, analizzando l'opera deleuziana del 1968 *Differenza e ripetizione*, chiarisce cosa è la ripetizione per Deleuze e qual è l'autore che ha ispirato tale definizione: Nietzsche e il concetto dell'eterno ritorno. Scrive l'autrice: «se con Nietzsche Deleuze ha più di una causa in comune, qui ancora una volta agisce il tema dell'eterno ritorno, che precisamente «consiste nel pensare lo stesso a partire dal differente». [...] Ed è proprio all'arte che approda Deleuze [...] dopo aver ipotizzato una coesistenza tra ripetizione meccanica e ripetizione nascosta, spostamento differenziale» (pp. 88-89). E ancora citando Deleuze: «L'arte non imita perché innanzi tutto ripete, e ripete tutte le ripetizioni per conto di una potenza interiore (se l'imitazione è una copia, l'arte è simulacro, potere di rovesciare le copie in simulacri)» (p. 89). Per il filosofo la ripetizione è differenza, generatrice di simulacri e non di singole copie. Questo si può vedere in maniera esplicita nell'arte, e ancor di più nel cinema. Alla fine del capitolo Angelucci propone l'esempio del remake, prendendo in considerazione *Psycho* (1960) di Hitchcock: il remake del 1998 di Gus Van Sant e la videoinstallazione del 1993 di Douglas Gordon *24-hours Psycho*. Nonostante Gus Van Sant riproponga lo stesso film di Hitchcock con gli stessi tagli di montaggio anche se «con alcune significative differenze: il film è a colori, è spostato nella contemporaneità, è più esplicito in alcune scene sessuali» (p. 94) e questo «sembra essere insieme troppo e non ancora abbastanza simile» (p. 95) al suo modello. Per quanto riguarda la videoinstallazione, invece, l'artista propone l'originale rallentato a una velocità di 2 fotogrammi al secondo, tanto da farlo durare 24 ore. Questo significa che, malgrado la volontà di ri-copiare una pellicola esistente, ne risultano due opere nuove e differenti.

Poiché temi della ripetizione come differenza così come quello della potenza del falso attraversano tutta la riflessione di Deleuze non solo quella sul cinema potremmo – a partire dalla citazione sull'arte come simulacro e da capitolo sul falso – aprire un ulteriore spiraglio di riflessione sul capitolo dal titolo *Simulacro*, ma ci fermiamo qua per lasciare al lettore la possibilità di esplorare le innumerevoli intersezioni che il testo propone.

*Valentina De Filippis*

### **Aldo Masullo, *La libertà e le occasioni*, Jaca Book, Milano 2011**

Per Aldo Masullo fare filosofia è stato sempre, insieme, impegno teorico e confronto storico-critico, elaborazione di concetti, anche duri e dirimpenti, e, al tempo stesso, analisi filologica scrupolosa e tenace. Una delle grandi fatiche nella lettura di un suo testo è, infatti, seguire le argomentazioni che lo vedono confrontarsi con i filosofi del passato. Nel caso de *La libertà e le occasioni* incontriamo Vico, che più direttamente ispira il titolo, poi Fichte, Heidegger, e non mancano i riferimenti a Kant, a Jaspers, a Valéry, per citare solo i maggiori. L'analisi dei grandi pensatori accompagna, così, l'elaborazione di teorie proprie, di proposte teoriche poderose, che possono dirsi, dell'autore, «creazione di concetti» o, come avrebbe detto Deleuze, «centri di vibrazione», «estranea prossimità» con i concetti ripresi e discussi. E non c'è dubbio che il confronto con Vico, con Fichte, con Heidegger e con altri va in questa direzione. Ma sarebbe forse utile prestare anche attenzione al confronto che l'autore fa con se stesso, un confronto che egli propone, seppure in forma criptata e forse taciuta, con i «propri» concetti. La domanda è, allora: quali sono, rispetto ai più recenti scritti