

*Daniela Angelucci*

## **Il rizoma e il cristallo.**

### **Deleuze da *Mille piani* a *Immagine-tempo*, e ritorno**

Sono passati ormai più di quaranta anni da quando Gilles Deleuze ha pubblicato il primo volume dei suoi due testi sul cinema, cioè *Immagine-movimento. Cinema 1* (1983). Oggi si può osservare con facilità l'influenza che questo dittico ha avuto negli studi sul cinema, ma si può forse anche affermare con più nettezza che si tratta soprattutto della presentazione di una ontologia. Attraverso una classificazione allo stesso tempo rigorosa e paradossale delle immagini cinematografiche, Deleuze descrive l'essere come divenire, cioè le modalità di produzione del reale che aveva proposto nel decennio precedente nei suoi lavori con Félix Guattari e prima ancora, da solo, nei suoi scritti degli anni Sessanta. Le pagine che seguono vogliono esplicitare in particolare il legame tra i due libri sul cinema e il volume immediatamente precedente, quel libro-*monstre* che è *Mille piani* (1980) – secondo volume dopo l'*Anti-Edipo* (1972) del progetto scritto a quattro mani dal titolo complessivo *Capitalismo e schizofrenia* –, un libro-macchina, plurale, stratificato, pullulante di concetti e di sperimentazioni. E vogliono farlo evidenziando il nesso tra il lavoro sull'immagine cinematografica e la figura del rizoma, termine mutuato dalla botanica e reinventato dai due autori per descrivere il movimento dell'essere e del pensiero in una teoria dell'immanenza, prescindendo dunque da qualunque criterio trascendente. In queste pagine, al fine di portare in primo piano la natura ontologica dei testi sul cinema, i numerosi riferimenti filmici rimarranno sottotraccia, sebbene sempre presenti e operanti nel pensiero di chi scrive.

#### **Il commento numero zero a Bergson**

Ancora prima del lavoro sulle diverse tipologie delle immagini cinematografiche, elaborato in *Immagine-movimento* ma anche in *Immagine-tempo. Cinema 2* (1985) attraverso i commenti alla filosofia di Bergson, è l'idea bergsoniana di immagine che Deleuze assume completamente a permettere la ripresa di una ontologia non sostanzialista, minoritaria

nella storia del pensiero occidentale. Si potrebbe dire quindi che prima dei quattro commenti alla filosofia di Bergson che danno il titolo ai capitoli dei libri cinematografici di Deleuze è individuabile sottotraccia una premessa teorica non del tutto esplicitata, una sorta di commento numero zero che precede i quattro commenti dichiarati. Potremmo definirlo, prendendo in prestito le parole con cui Deleuze nomina la possibilità di presupporre un'origine del movimento in *Differenza e ripetizione* (1968), un "precursore oscuro", un fondamento non fondativo ma gravido di conseguenze. È la nozione di immagine la causa in comune tra Deleuze e Bergson, che produce una sorta di indiscernibilità dei punti di vista tra i due (un discorso libero indiretto, una enunciazione collettiva), consentendo a Deleuze un commento filosofico al tempo stesso puntuale e spregiudicato e la stesura di un libro così stratificato e ricco.

Ma di quale idea di immagine stiamo parlando? In *Materia e memoria* (1896) Bergson definisce come insieme di immagini la materia nella sua realtà e nel suo fluire, così come viene intesa dal senso comune, restio ad accettare sia l'ipotesi del realismo ingenuo sia l'ipotesi dell'idealismo severo. L'immagine significa una cosa la cui esistenza non è totalmente indipendente da chi la percepisce (la res dei realisti), ma anche un oggetto che esiste in sé, al di là del fatto di essere percepito (la rappresentazione degli idealisti). Prima di ogni filosofare, di ogni realismo o idealismo, si parla allora di immagine, "una certa esistenza che è di più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa – un'esistenza situata a metà strada tra la 'cosa' e la 'rappresentazione'"<sup>1</sup>, come scriveva Bergson nella *Pre-fazione* alla settima edizione del libro.

Nei volumi sul cinema di Deleuze la materia è quindi fatta di immagini intese come entità né solide né evanescenti, concrete ma in continua trasformazione. Il piano dell'essere e nello stesso tempo il piano cinematografico sono entrambi caratterizzati da un divenire così costitutivo da indurre Deleuze a inserire nel titolo un trattino tra i due termini, immagine e movimento. Non immagini in movimento, ma immagine-movimento, non essere in divenire ma un essere che è divenire. È solo a partire da questa vicinanza sostanziale che è possibile per Deleuze prendere le mosse da Bergson e, paradossalmente, dalla sua critica nei confronti del cinema, definito nell'ultimo capitolo dell'*Evoluzione creatrice* come un esempio tipico del falso movimento. Scriveva Bergson: "Questo è l'artificio del cinema e anche quello della nostra conoscenza. Invece di accostarci all'intimo divenire delle cose, ce ne poniamo all'esterno per poi ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa". Siamo nel 1907, ed è

<sup>1</sup> H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 5.

una delle prime volte che il cinema viene inserito in un testo di filosofia così importante, di un autore consacrato, ma è inserito come esempio che illustra un modo scorretto di descrivere il tempo. Deleuze riprende queste pagine usando Bergson contro Bergson, per affermare invece il bergsonismo profondo dell'arte cinematografica, in quanto immagine cui il movimento – inteso non come attributo di una sostanza fissa ma come costitutiva imprevedibilità – appartiene già da sempre. Il cinema non è infatti una somma di sezioni immobili ricomposte a posteriori con l'aggiunta del movimento, in quanto la mobilità appartiene già alla sua unità più piccola, al piano-sequenza. Il piano cinematografico è quindi per Deleuze una sezione di quel divenire che nel pensiero di Bergson prende il nome di *durée*, una durata che esperisce un continuo cambiamento qualitativo.

Seguendo ancora il percorso di *Materia e memoria*, nei due volumi sul cinema quella “certa esistenza” della materia pensata come insieme di immagini viene declinata nelle sue varie tipologie: la percezione nel suo legame causa-effetto con l'azione, l'affezione come espressione degli affetti nel momento in cui la risposta allo stimolo percettivo si fa esitante. Se Bergson aveva mostrato queste tipologie di immagine sul piano attuale della sua ontologia, Deleuze le riprende e le descrive anche come variazioni interne al cinema classico, evidenziandone la frequenza e la diffusione nei differenti generi, stili, epoche cinematografiche. Della triade percezione-azione-affezione, usata a volte dai lettori di Deleuze anche cercandone un'applicazione troppo meccanica alle produzioni di questo o quel regista, la caratteristica che interessa dal punto di vista teorico è che si tratta di un'ulteriore figura che consente l'abbandono del dualismo soggetto-oggetto. La percezione, l'azione, l'affezione non sono attività di un soggetto esterno al mondo, ma fanno parte dell'immagine stessa in cui il soggetto si muove, anzi di cui il soggetto è parte, sia quando Bergson e Deleuze parlano della percezione naturale sia quando Deleuze descrive l'“essere insieme” dei personaggi e della cinepresa, delle immagini e dello sguardo.

Si tratta di superare il soggettivo e l'oggettivo verso una Forma pura che si erge come visione autonoma del contenuto. Non ci troviamo più davanti a immagini soggettive o oggettive; siamo presi in una correlazione tra un'immagine percezione e una coscienza-cinepresa che la trasforma...<sup>2</sup>

La triade percezione-azione-affezione – che non è davvero una triade, e non ha nulla di dialettico – da subito comincia a proliferare, a moltiplicarsi generando figure quali l'immagine-pulsione, riflessione, relazione, in una tassonomia irregolare e ipertrofica. Fino al punto in cui l'immagine-

<sup>2</sup> G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1985, p. 94.

movimento, che descrive i rapporti nel piano dell'attualità e nello stesso tempo la narrazione del cinema classico, si dissolve, si disfa nell'immagine mentale che prelude al passaggio dall'attualità alla virtualità, dalla materia alla memoria bergsoniana, ovvero all'immagine-tempo protagonista del secondo volume. Il terzo e il quarto commento a Bergson, elaborati in *Immagine-tempo*, analizzeranno il senso profondo di questa presentazione del tempo in sé, sganciato dall'azione e dalla narrazione, e delle sue due dimensioni del passato e del presente, nei film della modernità. Qui la trama del film passa in secondo piano, i legami narrativi tra una scena e l'altra si allentano, e Deleuze vede in questa circostanza la possibilità dell'emersione di una immagine diversa, che mostra il tempo in sé, svincolato dall'azione. Se il tempo non appare più attraverso il racconto del film classico, che si svolgeva appunto sul piano dell'azione, dell'attualità, della materia bergsoniana, ciò che il cinema moderno ci mostra è piuttosto la virtualità, quella dimensione che nel testo di Bergson veniva definita la memoria pura, ontologica.

### Un'interiorità inorganica

Il passaggio dal piano dell'attualità e della narrazione lineare, classica, al piano della virtualità e della narrazione moderna, in cui si allentano i rapporti causa-effetto, viene sviluppato attraverso la figura del "riconoscimento attento" proposta da Bergson per descrivere la percezione naturale: quando perdiamo l'automatismo della risposta che lega nell'abitudine il nesso causa-effetto nell'azione il riconoscimento da automatico diviene attento, cosicché ci insediamo – saltiamo, scrive Bergson – nella dimensione della memoria pura. La ricerca di quel ricordo che ci sfugge, di quella reazione che non troviamo più meccanicamente come un semplice prolungamento dell'azione, ci permette, o forse ci costringe a passare dal piano della nostra attualità, del presente, al piano della virtualità, del passato, della memoria.

Al cuore di questo passaggio c'è un punto di scambio e indiscernibilità tra le due dimensioni ontologicamente differenti della materia presente e della memoria del passato, che viene "impersonato" nel libro di Deleuze dal personaggio concettuale del cristallo. La materia cristallina dalla forma poliedrica, con le sue rifrazioni, mostra infatti lo scambio continuo, il punto di indiscernibilità in cui si attua una circuitazione, una "ricerca reciproca, cieca e brancolante, della materia e dello spirito"<sup>3</sup>. Qui attuale e virtuale instaurano un continuo scambio,

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 90.

cosicché i due momenti, sebbene distinti e differenti tra loro, non sono distinguibili, poiché trovano la loro esistenza e definizione soltanto nel reciproco presupporre, nell'essere relativi l'uno all'altro: una virtualità è tale solo in rapporto, in opposizione all'attualità di cui si costituisce come virtuale, e viceversa.

Tale indiscernibilità non risulta da un'impressione soggettiva, psicologica (si tratterebbe in questo caso semplicemente di indistinzione, frutto di confusione, di un errore), ma è «un'illusione oggettiva» dell'immagine, poiché la duplicità le pertiene per natura. La sfida, qui, è quella di cogliere la natura dello slancio che permette il passaggio alla virtualità nella sua irriducibile diversità ontologica dall'attuale: non si tratta certo di un processo intellettuale, o psicologico, quanto di uno smarcamento, una sospensione dell'abituale, che fa uscire il tempo «*out of joint*», come diceva Amleto, fuori dai cardini. D'altra parte, questo sganciamento dall'attualità non è mai totale, se è vero che tra le due dimensioni c'è una continua circuitazione, che sono contemporaneamente indiscernibili.

Nella genesi e nella struttura dell'immagine cristallo c'è inoltre in bella vista un'affermazione radicale e tutt'altro che ovvia: quella dell'esistenza della virtualità in sé, grazie alla quale Deleuze può smentire le letture della durata bergsoniana come vita interiore, come stato psicologico. Se il tempo si sdoppia continuamente in presente e passato, se ogni momento della vita ha in sé, contemporaneamente, i due elementi della percezione e del ricordo, che il cristallo esibisce “in persona” nella sua costitutiva doppiezza, la virtualità – che è quanto dire il ricordo puro, il passato, la memoria, lo spirito – esiste *fuori* dalla soggettività e dalla coscienza, *nel* tempo. È invece la coscienza che, ricordando, si installa nel virtuale, si muove nel tempo, il quale, dunque, non è all'interno del soggetto, ma si configura come forma di interiorità in cui il soggetto *abita* e da cui non può uscire. In questo senso, l'idea del cristallo, in quanto minerale, inorganico, rimarca efficacemente la sovrappersonalità, l'a-soggettività del tempo deleuziano, la messa in questione dell'identità individuale e il rifiuto di una temporalità come vissuto psicologico e interiore.

Il secondo volume prosegue con la descrizione delle variazioni possibili di questa visione del tempo in sé che il cinema moderno permette, cioè il passato che si conserva mostrandosi nelle profondità di campo, il presente che si mostra quasi estatico e compossibile ad altri presenti, nella poetica di alcuni autori, così come l'eventualità sempre dietro l'angolo del passaggio e della metamorfosi da una dimensione all'altra. Anche qui, l'insieme delle immagini cinematografiche racconta della connessione tra elementi eterogenei e molteplici che popolano il piano orizzontale dell'essere, così come Deleuze aveva scritto, con Guattari, pochi anni prima.

## Una exteriorità vegetale

L'introduzione di *Mille Piani*, dal titolo *Rizoma* – unico piano del libro che i due autori consigliano di leggere per primo, liberando invece tutti gli altri da un ordine di lettura prestabilito (pubblicato da solo nel 1976 e poi inserito all'inizio del volume del 1980) – propone quello che potremmo chiamare un sistema non sistematico, ovvero un insieme aperto costituito da una infinità di connessioni incrociate. Tale sistema descrive la configurazione del reale, che in una filosofia anti-dualista è costituito da un unico piano dell'essere e del pensiero, ma descrive anche il libro stesso che i due autori stanno scrivendo. Il primo capoverso, molto conosciuto e citato, alludendo alla scrittura a quattro mani del progetto afferma che questa ha come obiettivo non tanto, o non soltanto, non dire più Io, bensì arrivare al punto in cui dire Io o non dire Io non ha alcuna importanza. Moltiplicarsi e nello stesso tempo rendersi impercettibili, essere in tanti ma anche essere irricognoscibili, non essere nessuno.

Infatti, in primo luogo, un libro è un concatenamento (*agencement*), termine chiave che nel pensiero di Deleuze e Guattari indica una unione di elementi tra loro eterogenei, successione di termini differenti che si costruisce nel suo farsi, senza elementi preesistenti al suo divenire<sup>4</sup>. È questa relazione l'unità minima del reale, non la parola, il concetto o l'idea, e in quanto unità minima del reale essa è esterna ai suoi termini ed esiste come tale. Il concatenamento non è legame per filiazione, ma per alleanza, non è subordinazione ma congiunzione, non è una eredità ma un incontro contro-natura, un contagio, addirittura un'epidemia. Data l'eterogeneità degli elementi che *l'agencement* unisce – una differenza per natura, scrive a volte Deleuze in altri testi – l'indiscernibilità tra i due termini della relazione non significa una fusione e non descrive un rapporto sereno. L'incontro di cui si parla è piuttosto uno scontro, una cattura.

Il libro in quanto concatenamento, o meglio insieme di concatenamenti così come il linguaggio, il pensiero, l'essere, non è dunque attribuibile a nessuno, se non si vuole trascurare il lavoro delle sue “materie diversamente formate” e “l'esteriorità delle relazioni”<sup>5</sup> che lo compongono. Operatore decisivo in un pensiero che descrive l'essere in modo orizzontale, immanente, come superficie in movimento che non prevede un altro piano oltre a se stessa, il concatenamento è infatti macchinico, molteplice

<sup>4</sup> Se nelle traduzioni italiane il termine *agencement* è reso con concatenamento, è in uso anche la parola assemblaggio, dall'inglese *assemblage*. Sul concetto e le sue riprese nella ricezione anglofona, cfr. Ian Buchanan, *Assemblage theory and its Discontents*, in “Deleuze and Guattari Studies”, 9, 2015, pp. 382-392.

<sup>5</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2014 p. 48.

ce, composto di linee differenti. Le linee di cui il concatenamento è formato tracciano, o meglio instaurano una relazione che è sempre primaria rispetto ai suoi termini, inaspettata, in divenire.

Così come le modalità di relazione tra le immagini del cinema classico e di quello moderno costituiranno differenti tipologie di narrazione nei due volumi sul cinema (i rapporti causa-effetto tra una scena e l'altra del cinema classico, i rapporti allentati nel cinema moderno), anche in questo libro le linee presentate sono di differenti tipi, come scriveranno i due autori nel piano dedicato a *Micropolitica e segmentarietà*. Ci sono le linee molarì o segmentarie, tagliate in diversi punti, che per esempio descrivono il corso della vita umana in una successione spezzata, rigida, fatta di elementi separati: “la famiglia, poi la scuola, poi l'esercito, poi la fabbrica, poi la pensione”<sup>6</sup>. Poi ci sono le linee molecolari o fluide, che agiscono all'interno delle linee segmentarie, fluidificandole e imponendo loro una turbolenza: qui i due autori citano Gabriel Tarde – “bisognerebbe sapere quali contadini e in quali regioni, hanno cominciato a non salutare più i proprietari del vicinato”<sup>7</sup> – per seguire il dipanarsi dei micromovimenti di una linea molecolare che racconti la storia di un paese, con l'inizio della dittatura, con la nascita della resistenza e poi della repubblica. Ci sono infine le linee di fuga, che anziché disfare dall'interno la linea segmentaria, come fa la linea molecolare, ne procurano l'esplosione, la deflagrazione, come per esempio il Maggio '68, destituzione delle opposizioni binarie, uscita da un territorio chiuso. Ogni linea presenta i suoi rischi: non c'è solo il rischio di rigidità e chiusura della linea segmentaria, ma anche la minaccia del dissolvimento della linea di fuga, che può prendere il largo rischiando di non trovare una nuova connessione, o il pericolo dell'anima bella, cioè dell'accontentarsi dei piccoli cambiamenti, un pericolo sempre possibile nella linea molecolare.

Questa rete irregolare, senza centri, fatta di linee che instaurano concatenamenti inaspettati, in connessione con altri concatenamenti, produzione di nuove realtà in continua metamorfosi, è il rizoma, cioè un sistema a-centrato che “fa” il molteplice, non aggiungendo nuove dimensioni, ma facendo pullulare di differenze l'unico piano di immanenza, per arrivare infine alla equivalenza, alla “formula magica”, monismo= pluralismo. Il rizoma si oppone quindi al libro-radice, al libro-albero, che imita il mondo e lo rappresenta secondo una logica binaria, ma anche a quello che i due chiamano il libro-radice, ovvero la falsa molteplicità di quella letteratura che nega l'unitarietà solo fintamente, continuando però a presupporla. Ma entrambi questi modi di scrittura, e di pensiero, ripropongono un principio identitario, che il rizoma

<sup>6</sup> G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, Ombre corte, Verona 2019, p. 137.

<sup>7</sup> Deleuze, Guattari, *Mille piani*, cit., p. 313.

vuole superare: “l’albero o la radice ispirano un’immagine triste del pensiero che imita il molteplice a partire da una unità superiore, di centro o di segmento. [...] I sistemi arborescenti sono sistemi gerarchici che comportano centri di significanza e di soggettivazione”<sup>8</sup>. Il rizoma invece non riproduce ma connette, è concatenamento con il fuori, non è filiazione ma alleanza.

Come la classificazione delle immagini cinematografiche nel dittico sul cinema è e vuole essere una classificazione tutt’altro che rigorosa – d’altra parte, lo stesso Deleuze dirà nell’intervista *Il cervello è lo schermo* (1986) che la classificazione sono mobili, rimaneggiabili, retroattive, fatte di alcune caselle vuote e altre sovraffollate<sup>9</sup> –, così i caratteri del rizoma elencati nelle prime pagine di *Mille piani* sono esplicitamente annunciati come “approssimativi”. I principi del rizoma sono la connessione e eterogeneità: “qualsiasi punto del rizoma può essere connesso a qualsiasi altro e deve esserlo”<sup>10</sup>; la molteplicità, fatta di connessioni in cui nessun punto è il centro, il perno, in cui piuttosto “non ci sono che linee”; la rottura asignificante, che implica la possibilità della rottura in ogni punto, ma non separazioni che istituiscano separazioni o significati; la cartografia e decalcomania, contro l’idea che vi sia una profondità, una struttura invariante, al cui posto troviamo invece una carta che “ha molteplici entrate, contrariamente al calco che torna sempre allo ‘stesso’”<sup>11</sup>.

## Immanenza e depotenziamento del soggetto

L’invenzione del rizoma, non inorganico come il cristallo, ma vegetale – dunque altrettanto inumano, come gli infiniti concatenamenti macchinici che lo costituiscono – precede di pochi anni l’ontologia delle immagini cinematografiche, ulteriore tentativo di immaginare un piano dell’essere unico ma molteplice, in continuo movimento. Quali sono i tratti, mobili, non rigorosi, ma anche stranamente precisi, che le due descrizioni condividono? La risposta a questa domanda è importante non tanto per la ricostruzione del percorso della filosofia deleuziana, quanto per evidenziare l’urgenza che anima un pensiero di questo tipo, e anche la necessità di una sua ripresa. Provo quindi a superare il luogo comune della filosofia come di una attività che fa domande senza dare risposte, per proporre due aspetti dell’alleanza tra *Mille piani* e *Cinema 1 e 2*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>9</sup> G. Deleuze, *Il cervello è lo schermo*, in *Che cos’è l’atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2010, p. 31.

<sup>10</sup> Deleuze, Guattari, *Mille piani*, cit., p. 51.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 57.

In primo luogo, protagonista di entrambi i progetti è l'essere come piano immanente e in divenire, un piano che non prevede criteri trascendenti né sostanze fisse. Per arrivare a cogliere questa dimensione senza snaturarla il pensiero deve evitare il dualismo di ogni sistema rappresentativo, poiché se essere ed enti coesistono su uno stesso piano, il modo per cogliere questa coesistenza non può essere quello di un soggetto separato dalla vita, che si erge al di sopra di essa. In questo senso il piano dell'essere (e del pensiero, dato che non c'è dualismo) non è un programma, che organizza gli enti secondo un'essenza presupposta, ma un piano di composizione che si fa via via. L'essere come divenire e il pensiero come produzione di novità si caratterizzano come movimenti di superficie, linee e connessioni intrecciate che si configurano come radici sotterranee diffuse in modo reticolare ed orizzontale.

Tutto questo emerge certamente nel concetto di rizoma mutuato dalla botanica, ma ritorna pochi anni dopo da un'altra prospettiva nei due volumi sul cinema. In particolare, ciò che si può cogliere in *Immagine-movimento* e *Immagine-tempo* è il costruttivismo di un pensiero dell'immanenza, poiché le immagini si producono, si susseguono in un divenire continuo, sono sempre in via di composizione. La sostanza qui non si identifica con la cosa, ma appunto con quella "certa esistenza a metà strada tra la cosa e la sua rappresentazione" che è l'immagine presa a prestito da Bergson, qualcosa che emerge come un event, dall'incontro tra elementi eterogenei, nel tracciarsi e nell'instaurarsi delle linee e dei concatenamenti. Anche l'uso del trattino nei titoli dei due libri sul cinema evidenzia la priorità della relazione, dello scambio, che in *Mille piani* veniva proposto per esempio attraverso la figura del filo d'erba, che nasce sempre dal centro dello stelo. Si tratta di saper "muoversi tra le cose, instaurare una logica dell'E', rovesciare l'ontologia, destituire il fondamento, annullare inizio e fine"<sup>12</sup>. Se il rizoma è la configurazione di un sistema fatto di linee e connessioni che concregono, il cristallo è un altro modo per descrivere il concatenamento come incontro di due dimensioni ontologicamente differenti, che addirittura si rendono indistinguibili nel punto più stretto dello scambio.

Sebbene l'univocità del piano di immanenza abbia indotto qualche interprete, in particolare Alain Badiou, a parlare di un monismo deleuziano, addirittura di un platonismo<sup>13</sup>, il piano descritto attraverso il rizo-

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>13</sup> Secondo Badiou l'esistenza di un passato che si conserva in sé determina nel pensiero deleuziano una «detemporalizzazione del tempo» che lo renderebbe un seguace involontario di Platone. Questo tempo che passa ma che è eterno come memoria ontologica e virtuale diverrebbe allora la verità stessa, che Deleuze sostituisce alla idea di verità

ma e i rapporti tra le immagini cinematografiche si configura piuttosto come popolato da molteplicità, attraversato da forze dissimili, differenze di intensità, di qualità, che Deleuze si diverte a classificare, a raccontare, arrivando però sempre alla conclusione che l'una si può metamorfizzare nell'altra, perché appunto non si tratta di una ontologia sostanzialista. Ognuna di queste tipologie – l'immagine classica e quella moderna, la linea molare, molecolare, di fuga – prevede diverse tendenze e capacità così come diversi rischi, ed il giudizio di valore sulla loro riuscita non dipende da alcun criterio prestabilito, ma è piuttosto relativo alla loro funzione, è una sorta di pragmatica.

In secondo luogo, in entrambi i progetti, il soggetto appare depotenziato nella sua centralità, diviene esito di relazioni, eventi, incontri su cui non ha un completo potere, essendo soltanto un movimento di soggettivazione che risulta dall'incontro con altre forze. Se l'obiettivo di disfare l'io sembra più esplicito nei due volumi sulla schizoanalisi – una sorta di psicoanalisi liberante che vuole assecondare la produzione del desiderio – la proposta dei due testi sul cinema relativa al superamento del binomio soggetto-oggetto è per certi versi ancora più radicale. Tanto che l'estetica cinematografica descritta da Deleuze, forse unica da questo punto di vista nel panorama delle trattazioni teoriche sul cinema, non è un'estetica dello spettatore né del creatore, e la nozione di sguardo tipica delle estetiche cinematografiche, che reintrodurrebbe una distanza rappresentativa contro cui il filosofo combatte, viene abbandonata e sostituita da quella di un occhio che è "già nelle cose".

Il tema del concatenamento e della enunciazione collettiva, che in *Capitalismo e schizofrenia* indicava l'inassegnabilità del discorso, rifluisce nei due volumi sul cinema nella questione della inquadratura soggettiva libera indiretta. Qui Deleuze riprende la nozione da Pasolini, che nel suo scritto *Cinema di poesia* (1965), a proposito dello stile di Godard, Antonioni e Bertolucci, parlava della possibilità nel cinema di una contaminazione tra il punto di vista oggettivo e quello soggettivo a causa di un'immersione, di un'adesione affettiva dell'autore rispetto alle vicende dei suoi personaggi. Secondo Pasolini tale visione è in grado di liberare possibilità artistiche represses nella for-

intesa come categoria normativa e astratta. Credo però che il differenziarsi attraverso la relazione è per Deleuze molto più che una modalità della memoria, ma è, per l'appunto, la sua struttura cioè la memoria stessa. Il fatto che la virtualità pura sia concepita come in continua comunicazione, in una incessante relazione con l'attuale, con cui realizza uno scambio che implica una trasformazione qualitativa, ci dice che la memoria è eterna, poiché non smette di esistere, ma non immobile, poiché continua a cambiare. Cfr. A. Badiou, *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, Torino, Einaudi, 2004, cfr. il capitolo *Il tempo e la verità*, pp. 62-76.

ma narrativa tradizionale e realizza la natura costitutivamente poetica del cinema, la sua finalità onirica, barbarica, visionaria. Il modello era il discorso libero indiretto in letteratura, composto di quelle parti del testo letterario che, pur non essendo tra virgolette, mantengono il punto di vista e la tonalità propria dei personaggi protagonisti della narrazione. Si tratta quindi di un discorso in terza persona che mantiene però i caratteri della prima persona, producendo una “indecidibilità” tra i due punti di vista.

Nel cinema il concatenamento collettivo si manifesta attraverso una nuova modalità di racconto inteso come inedito rapporto di indiscernibilità tra soggetto e oggetto, laddove per inquadratura oggettiva si intende ciò che la macchina da presa vede (e dunque in un certo senso il punto di vista dell'autore) e per soggettiva ciò che vede il personaggio. Anche in questo senso il cinema moderno rende impossibile ogni identificazione certa e distinta dei due punti di vista, poiché la macchina da presa adotta una visione interiore che simula i modi e i punti di vista dei personaggi in una relazione mimetica e affettiva, cosicché oggettiva e soggettiva di mescolano e si contaminano, divenendo indistinguibili. Parlare a proprio nome attraverso il nome di qualcun altro, ovvero intercedere, ponendosi in un doppio concatenamento, sono operazioni che mirano a un operare linguistico, letterario, cinematografico, filosofico in grado di sottrarsi all'autorialità e al dogmatismo, a sfilare l'io dal suo ruolo centrale. Questo anti-soggettivismo si fa anti-umanismo, mettendo in primo piano le relazioni di esteriorità tra le cose, additando la velocità dei movimenti macchinici di produzione del reale, e le figure del rizoma e del cristallo, vegetale e minerale, si richiamano reciprocamente nel partecipare a questa operazione liberatoria.

**Il rizoma e il cristallo.  
Deleuze da *Mille piani* a *Immagine-tempo*, e ritorno**

L'articolo vuole esplicitare il legame tra i due libri sul cinema di Deleuze e il volume immediatamente precedente, *Mille piani* (1980), secondo volume dopo l'*Anti-Edipo* (1972) del progetto scritto a quattro mani con Guattari, dal titolo complessivo *Capitalismo e schizofrenia*. Si evidenzierà in particolare il nesso tra la figura del rizoma, termine mutuato dalla botanica e reinventato dai due autori per descrivere il movimento dell'essere e del pensiero in una teoria dell'immanenza, e quella del cristallo, punto di indiscernibilità tra la materia e la memoria nei libri sul cinema. Il compito che le due figure condividono è quello di proporre una filosofia dell'immanenza, anti-sostanzialista e anti-umanista.

PAROLE CHIAVE: Deleuze e Guattari, immagine, immanenza, rizoma, cristallo

**Il rizoma e il cristallo.  
Deleuze da *Mille piani* a *Immagine-tempo*, e ritorno**

The article aims to make explicit the link between Deleuze's two books on cinema and the immediately preceding volume, *A Thousand Plateaus* (1980), the second volume after *Anti-Edipus* (1972) of the project written four-handedly with Guattari, with the overall title *Capitalism and Schizophrenia*. The connection between the figure of the rhizome, a term borrowed from botany and reinvented by the two authors to describe the movement of being in a theory of immanence, and that of the crystal, i.e. the point of indiscernibility between matter and memory in books on cinema, will be particularly highlighted. The task the two figures share is to propose a philosophy of immanence, anti-substantialist and anti-humanist.

KEYWORDS: Deleuze and Guattari, image, immanence, rhizome, crystal