
Cinefilosofia

Un ripensamento dell'estetica a partire da Deleuze

Katia Rossi

«La caverna platonica, è noto, è già una sala buia. E le immagini in movimento proiettate sullo schermo sembrano renderci visibile “un po’ di tempo allo stato puro”. Il cinema sarebbe dunque in potenza un’arte ontologica; starebbe alla filosofia manifestarne l’evidenza. Eppure tra il cinema e la filosofia c’è dell’altro: un’affinità, una collusione o una composizione delle loro potenze che si accorda alla *filia*; una maniera di legare il sensibile all’idea in una pratica che è anche un’esperienza di pensiero»¹.

Filosofi al cinema

Sembra che oltralpe si stia sempre più affermando una sorta di *cinefilosofia*, che riconosce finalmente al cinema il ruolo di inventore di nuove maniere di sentire e di pensare, grazie allo speciale corto-circuito che mette in atto tra esperienza estetica e pensiero. È quanto sancisce il numero tematico della celebre rivista francese «Critique», consacrato un paio di anni fa ad alcuni grandi *cinefilosofi* tra i quali Gilles Deleuze, Stanley Cavell, Jacques Rancière, Alain Badiou, ma anche Serge Daney, Orson Welles, Louis Skorecki, Jean-Luc Godard. Nell’introduzione a firma di Marc Cerisuelo e Elie During, i due curatori del numero, il cinema viene addirittura definito come un’*arte ontologica*, ma in che senso?

La rivista apre significativamente con un articolo di Badiou, «Du cinéma comme emblème démocratique», che tratta del cinema come arte di massa paragonandolo alla tragedia greca, il *cinema dell’antichità*, «di cui noi abbiamo l’idea più nobile e falsa che ci sia, poiché le innumerevoli pizze che si recitavano negli anfiteatri non ci sono state trasmesse. Abbiamo soltanto qualche decina di capolavori, qualcosa come tre Murnau, un Lang, due Eisenstein, quattro Griffith e sei Chaplin»². Operando «un

¹ M. Cerisuelo e É. During, Présentation a *Cinéphilosophie*, in «Critique», 2005, n. ?, pp. 692-693, p. 3.

² Trad. it. di A. Simoncini, *Del cinema come emblema democratico*, in «Carte di cinema», 17, 2005, p. 58.

incrocio tra le opinioni ordinarie e il lavoro del pensiero», la portata politica del cinema si esplica per Badiou nel fatto che esso «democratizza il movimento attraverso cui l'arte si estirpa dalla non-arte facendo di questo movimento un margine, facendo dell'impurità la cosa stessa».

Tale confine tra l'arte e ciò che arte non è si ritrova nella lunga intervista a Jacques Rancière³ – che lo ha messo a tema nel suo *Malaise dans l'esthétique* (Paris, Galilée, 2004) – autore, tra l'altro, di *La fable cinématographique*⁴, nonché critico prestato ai «Cahiers du cinéma». Rancière propone a sua volta di definire il cinema in quanto essente «il nome di un rapporto tra l'arte e ciò che non lo è, dunque il nome di un'ambiguità», rinviando forse un po' troppo velocemente a Gilles Deleuze. Se questi rifiuta la nozione di «filosofia del cinema»⁵, Rancière suggerisce che la sua «maniera di concepire il lavoro filosofico è probabilmente cinematografica in questo senso: è una maniera d'essere in agguato, di cercare in un paesaggio dato le soglie o i punti di passaggio che permettono di tagliarlo altrimenti, di iscrivervi un tragitto, una traversata».

In realtà, al di là del suggestivo rinvio di Rancière, il peso che il pensiero di Deleuze ha avuto per quella che potremo definire una vera e propria *rivoluzione* del rapporto tra cinema e filosofia è ben più radicale di quanto quell'intervista non lasci intendere; e del resto Badiou comincia il suo intervento collocandosi proprio «dopo Deleuze», volendo significare con ciò una vera e propria *rottura epistemologica*⁶ avvenuta grazie ai due volumi deleuziani: *L'image-mouvement* e *L'image-temps*. I due *Cinéma* infatti, 1 e 2, pur non definendo una filosofia *del* cinema, ossia un sistema d'interpretazione che si applicherebbe dal di fuori ai film, testimoniano di un'affinità, di una collusione o composizione delle *potenze* del cinema e della filosofia, rivoluzionando completamente l'approccio alla settima arte e scardinando definitivamente il *teatro della rappresentazione*, eterno paradigma di tutte le riflessioni che si presumono filosofiche sull'oggetto cinema, trasformando in sostanza lo statuto stesso dell'estetica⁷.

³ Cfr. *Entretien avec J. Rancière, L'affect indécis*, raccolta da P. Blouin, É. During e D. Zabunyan, in *Cinéphilosophie*, cit., pp. 141-159.

⁴ Cfr. J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil 2001, trad. it. *La favola cinematografica*, Pisa, Ets, 2006.

⁵ Cfr. G. Deleuze, *Le cerveau, c'est l'écran*, in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, a cura di D. Lapujade, Paris, Minuit, 2003, p. 263, trad. it. *Il cervello è lo schermo*, in *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault e altri intercessori*, intr. e cura di U. Fadini, Verona, Ombre Corte, 1999², p. 122: «Ero studente in filosofia, e non così stupido da voler fare una filosofia del cinema [...]».

⁶ Cfr. F. Revault d'Allonnes, *Deleuze et le cinéma. Mises au point, lignes de fuite, à-côtés*, in «Revue d'esthétique», 35, 1999, pp. 115-117.

⁷ Cfr. in generale il n. monografico della «Revue d'esthétique», 45, 2004, *Ce que l'art fait à la philosophie: le cas Deleuze*; e, in particolare, AA.VV., *Falsi raccordi. Cinema e filosofia in Deleuze*, Pisa, Ets, 2007, in uscita.

Dunque se è pur vero che questo nuovo secolo ha visto aumentare le pubblicazioni dedicate al cinema da filosofi – basti pensare alla vasta produzione filosofica suggerita dal film *Matrix* dei fratelli Wachowski ad esempio, «una sorta di protocollo che definisce le condizioni di una sperimentazione filosofica»⁸ prestandosi ai più disparati riferimenti: da Platone a Cartesio o Baudrillard –, se di *cinefilosofia* si può oggi parlare lo si deve essenzialmente a Deleuze. E non si tratta certo di una riflessione, seppur degna di interesse, alla Stanley Cavell, secondo cui il cinema arricchirebbe niente meno che la nostra comprensione morale, come dimostrerebbero le commedie americane del *rimatrimonio* fiorite negli anni 1930-1940, quali espressioni di un perfezionismo morale⁹. E nemmeno si tratta dell'idea che nel cinema ci sia fin dall'inizio della sua storia un elemento intrinsecamente speculativo, indipendentemente dal fatto che un film tratti direttamente un tema o un problema filosofico (anzi, più questo rimane nascosto, meglio è), come vuole Julio Cabrera, che da Buñuel ad Antonioni, da Resnais a Tarantino, da Murnau a Bergman, chiama in causa i grandi registi per affrontare le domande fondamentali della filosofia dal punto di vista di una critica della *ragione logopatica*¹⁰.

Tali approcci reiterano fundamentalmente l'atteggiamento canonico al quale la filosofia non dovrebbe mai ridursi secondo Deleuze, ovvero quello riconducibile alla riflessione *su* un determinato oggetto, *posto* dal soggetto pensante quale mero *contenuto* del pensiero che pensa se stesso. È quanto accade alle analisi narrative che il più delle volte i filosofi ci forniscono dei film, pretendendo di definire nuovi modelli di rappresentazione; analisi che, quando non si rifanno alla *semiologia del cinema* inaugurata da Christian Metz – rea di ridurre l'immagine cinematografica

⁸ A. Badiou, É. Diring, D. Rabouin, *Matrix machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003. Cfr. anche W. Irwin, *The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real*, Chicago, Open Court, 2002, trad. it. a cura di V. Cicero, *Pillole rosse. Matrix e la filosofia*, Milano, Bompiani, 2006 e M. Cappuccio (a cura di), *Dentro la matrice. Filosofia, scienza e spiritualità in Matrix*, Alboversorio, Milano, 2004.

⁹ Cfr. S. Cavell, *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage*, Cambridge (Mass.)- London, Harvard University Press, 1981, trad. it. di E. Monreale, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Torino, Einaudi, 1999 (dove vengono utilizzati Kant, Emerson, Nietzsche, Wittgenstein e Freud) e Id., *Le cinéma nous rend-il meilleurs?*, a cura di É. Domenach, trad. fr. di C. Fournier e É. Domenach, Paris, Bayard, 2005. Su Cavell cfr. l'intervista biografico-teorica a cura di D. Sparti, *Stanley Cavell. Una filosofia per il giorno a venire*, in «Iride», 48, 2006, pp. 237-256.

¹⁰ Cfr. J. Cabrera, *Cine: 100 anos de filosofia: una introduccion a la filosofia a traves del analisis de peliculas*, Barcelona, Gedisa, 1999, trad. it. a cura di M. Di Sario, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Milano, Mondadori, 2000, dove si sostiene che il cinema potrebbe conferire senso cognitivo alle teorie di alcuni filosofi che «non si sono limitati a tematizzare una componente affettiva, ma l'hanno di fatto inserita nella razionalità come una chiave essenziale d'accesso al mondo», *ibidem* p. 6.

a un enunciato¹¹ –, si rifanno grosso modo all'approccio realista – si pensi al *realismo ontologico* di André Bazin che fa del cinema *un'altra faccia del reale che quasi ne coglie l'anima*¹². Per ciò che concerne l'approccio fenomenologico, protagonista indiscusso del secolo passato rispetto alle analisi sulla percezione, in quanto riassumibile in una filosofia o metafisica dello sguardo che mette a tema un vedere originario e trascendentale, esso impedisce, secondo Deleuze, di comprendere non soltanto il cinema, ma con esso l'intera realtà.

Il caso Deleuze

Che la nostra realtà sia letteralmente un universo cinematografico, universo che ci viene *naturalmente* restituito dal cinema piuttosto che dalla percezione soggettiva – ricondotta a un soggetto trascendentale –, è quanto ha scoperto inconsapevolmente Bergson nel primo capitolo di *Matière et mémoire*, ponendo un'identità assoluta tra movimento, immagine e materia. L'intera teoria deleuziana sul cinema è improntata da questa concezione bergsoniana, che fa della materia un insieme di *immagini che esistono in sé*, che non hanno atteso un soggetto per esistere. Partendo dalla proposta di una descrizione cinematografica risolutamente non-fenomenologica, Deleuze arriva così a definire non soltanto il cinema moderno, ma più profondamente a delineare la modernità filosofica quale rottura con la metafisica dello sguardo di stampo fenomenologico. In tal modo il filosofo francese partecipa interamente a quella che è stata recentemente definita da François Zourabichvili la *svolta estetica della filosofia*, trasformandosi da *filosofo-scienziato* in *filosofo-artista*¹³.

Nell'ottica che Deleuze articola a partire dall'inedita lettura che fa di Bergson in *Cinema 1*, le immagini non sono delle copie mentali degli oggetti esteriori, delle rappresentazioni, poiché fanno invece parte del mondo. Del resto le *cose* sono comunque delle immagini, poiché la percezione non vi aggiunge niente, ma toglie semmai una parte delle loro relazioni reciproche. In tal modo Bergson dimostra come il contenuto delle nostre rappresentazioni faccia parte integrante della stessa materia dell'universo. Tuttavia, definire le cose *immagini* non significa trasformare il mondo in rappresentazione, come voleva Heidegger, poiché il cinema non convoca affatto, come ha puntualizzato Paola Marrati, un mondo-immagine davanti allo sguardo di un soggetto-spettatore: «Contrariamente alla moder-

¹¹ Cfr. Cr. Metz, *Essais sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, trad. it di A. Aprà e F. Ferrini, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1980.

¹² Cfr. E. Bruno, *Film. Antologia del pensiero critico*, Roma, Bulzoni, 2004², pp. 122-123.

¹³ Cfr. F. Zourabichvili, *Kant avec Masoch*, in «Multitudes», 25, 2006, p. 95.

nità descritta da Heidegger, nell'universo bergsoniano-deleuziano non vi è alcun soggetto per divenire il maestro della rappresentazione e piegare il mondo diventato immagine intorno al suo sguardo»¹⁴.

Al contrario, definire le cose *immagini* significa piuttosto inscrivere ogni nostra rappresentazione, ogni carattere della coscienza, nel mondo, sottraendo ogni privilegio fenomenologico alla percezione soggettiva per dispiegare il programma *curiosamente* materialista di Bergson – in quanto scaturito da un autore considerato soprattutto per il suo *spiritualismo*. L'autore di *Matière et mémoire* coniuga così la coscienza e la materia con modalità alternative rispetto alla fenomenologia, tanto da autorizzare Renaud Barbaras a parlare di *svolta bergsoniana* nel suo libro dedicato a *La percezione*: «L'apporto inestimabile di Bergson consiste nell'aver aperto questa via e tratteggiato l'articolazione tra una percezione colta direttamente dalla vita e un'ontologia delle immagini. La linea di demarcazione e di articolazione essenziale non passa più tra il reale e la sua rappresentazione, ma tra un reale che contiene già la sua rappresentazione e una vita che, a suo momento, lo farà apparire»¹⁵.

Nei testi sul cinema Deleuze minimizza al massimo il tema bergsoniano della coscienza, che riprende spersonalizzandola, traducendo la differenza ontologica materia/durata individuata da Bergson nella vibrazione attuale/virtuale. Ne consegue che l'immagine non è l'atto privato della coscienza, che anzi si rivela quale *nebulosa* che riceve la luce più che proiettarla: la fonte della luminosità non è nel soggetto, è nelle cose, nelle immagini. In questo modo Deleuze ha potuto fare definitivamente i conti con la coscienza rendendola *opaca*, elemento imprescindibile per la ricezione della luminosità in un mondo di immagini il cui modello *sui generis* ci è fornito dal cinema.

L'affermazione di una tale tesi cinematografica riposa su una differenza di fondo delle indagini bergsoniane, da Deleuze riprese e rivalutate, rispetto a quelle fenomenologiche. Se per la fenomenologia si tratta di giungere alle condizioni generali e astratte di un'esperienza solo possibile, invocando l'esperienza di tutti, essenzialmente ordinaria e quotidiana, per Bergson si tratta invece di «cogliere le condizioni dell'esperienza reale, che non sono più larghe di ciò che è condizionato»¹⁶. Deleuze sottolinea

¹⁴ Cfr. P. Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, Paris, Puf, 2003, p. 58. Cfr. anche *ibidem*, p. 9.

¹⁵ R. Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, Haitier, 1994, trad. it. di G. Carissimi, *La percezione. Saggio sul sensibile*, Milano, Mimesis, 2002, p. 95.

¹⁶ Cfr. G. Deleuze, *La conception de la différence chez Bergson*, in «Les études bergsoniennes», IV, 1956, pp. 79-112, trad. it. a cura di P.A. Rovatti e D. Borca, in G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 133: «È proprio perché sono le condizioni dell'esperienza reale, perché *non sono più larghe di ciò che è condizionato*, e ancora perché il concetto che formano è identico al suo oggetto, che le condizioni possono e devono essere colte in un'intuizione» (corsivo mio).

che si tratta di cogliere qualcosa di assolutamente *nuovo* grazie a un' *esperienza trascendentale*, la quale non può che essere creata da un *incontro*. Se si tiene presente che pensare è anzitutto per Deleuze *fare la differenza*, e se orientarsi nel pensiero con Kant significa riconoscere le condizioni per cui qualcosa è pensabile, questo qualcosa di assolutamente *nuovo* diventa pensabile soltanto all'interno di una *creazione*, dando ragione della suddetta trasformazione del filosofo in *filosofo-artista*. L'opera d'arte avviene così *esperienza reale* abbandonando il campo della rappresentazione e facendosi *empirismo trascendentale*¹⁷.

È questo uno dei nodi centrali del pensiero di Deleuze, nato da un'ispirazione kantiana, e precisamente dalla teorizzazione di un uso *superiore*, discordante delle facoltà: vedere, parlare, pensare, immaginare. Una *dottrina della facoltà* non più kantiana ma deleuziana, in cui si tratta non più del loro accordo ma del loro disaccordo, del loro riconcatenamento sempre e comunque dissonante. Riprendendo e valorizzando tale tema deleuziano, Dork Zabunyan ha recentemente analizzato i differenti tipi di comunicazione che intercorrono tra le facoltà esponendole *al rischio del cinema*, conformemente a una pedagogia del concetto provocata dall'arte delle immagini, per comprendere la quale è opportuno passare anzitutto per l'uso superiore della facoltà di parlare: «[lo scrittore] eleva la facoltà di parlare a un uso superiore che si distingue dal suo uso empirico o ordinario, poiché fa “*nascere*” un'altra lingua – una “*lingua straniera*” – nella lingua. E se scrivere non si separa neppure da un “*problema di vedere e ascoltare*”, è perché uno scrittore non raggiunge il “*limite*” del linguaggio senza che il limite si rapporti, nella discordanza, ai limiti di queste altre facoltà [...]»¹⁸.

È quello che Zabunyan definisce il *metodo trascendentale operatorio* di Deleuze, a partire dal quale delinea una vera e propria *pedagogia del concetto cinematografico* in cui si tratta di disgregare le facoltà per imparare a vedere e ascoltare, attraverso un *divenire veggente*. Tale pedagogia dell'immagine emerge significativamente all'inizio di *Cinema 2*, dove Deleuze si domanda come definire il neorealismo. E non è un caso che il film in cui egli riconosce il primo segno del neorealismo sia *Ossessione* di Visconti (1943), emblema di un cinema che si qualifica esso stesso come *veggente*, poiché «introduce tra la percezione e la reazione questo piccolo momento straordinario che non esisteva prima del cinema dove il personaggio non sa come reagire e ha bisogno di appropriarsi negli occhi e nelle orecchie di ciò che gli è dato da vedere e da ascoltare»¹⁹.

¹⁷ Cfr. F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, pp. 33-36 e R. Sasso, A. Villani (a cura di), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, «Lea Cahiers de Noesis», 3, 2003, pp. 127-129.

¹⁸ D. Zabunyan, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006, p. 20.

¹⁹ Cfr. *Gilles Deleuze Cinéma*, coffret 6 CD, Gallimard, «à voix haute», 2006, CD5,

Il cinema e, segnatamente, il cinema delle *immagini-tempo*, introduce tra la percezione e la reazione – deleuzianamente tra l'*immagine-percezione* e l'*immagine-azione* – questo piccolo momento straordinario – l'*immagine-afezione* – dove ci si prende il tempo di appropriarsi *negli* occhi e *nelle* orecchie di ciò che è dato a vedere e da ascoltare. È ciò che emerge eminentemente nelle immagini-tempo, in cui il tempo è direttamente tematizzato e il cui elemento immediatamente riflessivo e autoriflessivo turba il corso narrativo abituale, aprendo a delle vere e proprie *aberrazioni* della visione. All'attenzione distratta con cui veniva percepita indirettamente la temporalità della narrazione nel cinema delle *immagini-movimento*, subentra un'attenzione acuita, sorpresa, riflessiva, scaturita dall'emergere delle *immagini ottiche e sonore-pure*, dati puri non relativi a un soggetto preesistente, costituito, dotato di schemi senso-motori pronti all'uso, che reagirebbe in funzione dei propri sentimenti e convinzioni. Immagini ottiche e sonore pure in cui i personaggi cessano di essere attori per divenire *visionari*, spettatori spaesati che invece di reagire – riflettendo analizzando, valutando – osservano, scrutano, registrano.

L'uso intensivo del cinema nell'arte contemporanea

Tale cinema della veggenza può contribuire a ridefinire l'intero spettro dell'arte contemporanea. Se l'ascesa delle situazioni ottiche e sonore pure, dove la percezione non si prolunga più in azione ma in *immagini sensibili in se stesse*, caratterizza il cinema dell'immagine-tempo diretta, tale ascesa delinea al contempo un'estetica visionaria la cui finalità è *insegnare a vedere*, trasformando lo statuto stesso dell'estetica. Dato che, come spiega Deleuze in *L'Immagine-tempo*, «la narrazione non è mai un dato apparente delle immagini, o l'effetto di una struttura che le sottende; è una conseguenza delle immagini apparenti stesse, delle immagini sensibili in sé, così come si definiscono, prima di tutto, per sé»²⁰, questa problematizzazione delle immagini spinta fino all'«astrazione» (Deleuze azzarda il termine di «immagine astratta» nei corsi ripresi nei CD) introduce a un uso «intensivo» del cinema nell'arte contemporanea e attraverso di essa.

Ormai da anni gli artisti si avvalgono della fotografia e del video per dare figura a delle immagini che sono sempre più direttamente collegate all'illusione dello spazio cinematografico. Né video arte, né cinema spe-

traccia 8. Cfr. anche G. Deleuze, *Portrait du philosophe en spectateur*, in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, cit., p. 198, tr. it. *Ritratto del filosofo da spettatore in Divenire molteplice*, cit., p. 118: «Sono le immagini che impongono allo spettatore un tale uso dei suoi occhi e delle sue orecchie».

²⁰ G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Minuit, Paris 1985, trad. it. di L. Rampello, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 39.

rimentale, ma *installazioni* che non danno più esattamente luogo a delle proiezioni in senso classico, ovvero che non configurano il visibile per un soggetto già dato, installazioni fatte da immagini irriducibili al modello di una percezione soggettiva. Per Deleuze il cinema non eserciterebbe tanto un potere sulla rappresentazione – e di conseguenza su degli spettatori già costituiti come tali –, quanto si identificherebbe con la vita²¹. L'illusione di entrare in una vita impersonale alla quale partecipare, che è la grande attrazione del cinema, si è popolarizzata nella televisione e diffusa nella rete per estendersi all'intero campo dell'arte contemporanea. Un'arte sempre più contaminata dalle nuove tecnologie di cui occorre sottolineare il carattere *inclusivo*, come ha puntualizzato Ubaldo Fadini relativizzando la posizione di Enrico Baj e Paul Virilio sull'*orrore dell'arte*: «In questo senso, anche nel rinvio alla rete come nuovo “ambiente” (una vera e propria *Umwelt*) della produzione di immagini deve essere fatto valere il principio tipico dell'inclusione (e non dell'esclusione) che contraddistingue un campo, come quello del cyberspazio, che “è votato a interconnettere e mettere in interfaccia tutti i dispositivi di creazione, registrazione, comunicazione e simulazione”»²².

A proposito delle recenti installazioni di Ugo Rondinone e Yayoi Kusama²³, Francesca Pasini spiega che «i video sono sempre più di frequente installati in modo da creare un tutto tondo dove l'osservatore non si trova più solo davanti a una storia», perché la narrazione avente un inizio e un compimento è divenuta relativa e il fruitore di un'opera d'arte si trova ad essere inserito «dentro un flusso di immagini che lo avvolge», immagini il cui tratto *intensivo* sfugge alla sequenza temporale. L'arte perde insomma definitivamente il suo carattere totalizzabile, dialettizzabile in una narrazione, per disgregarsi in processi singolari testimonianti un nuovo rapporto tra l'uomo e il mondo. L'ordine narrativo è divenuto superfluo, così da consentire la fruizione in qualsiasi momento e da qualsiasi punto spaziale per captare le immagini che sappiamo far parte di ogni vita, ma che non

²¹ Cfr. A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Puf, Paris 2005, p. 43: «l'obiettivo dell'arte è di esplorare le *allures* vitali senza irrigidirsi in un'attitudine moralizzatrice, ma captandone al contrario e rendendo sensibili i complessi anormali del vitale»; e R. De Gaetano, *Deleuze e il cinema come arte biopolitica* (estratto da «Fata Morgana» numero zero, 2006), in «Alias» (41), 21 ottobre 2006, p. 9, che definisce la vita in termini di «modulazione continua, creazione, espressione di una virtualità irriducibile, apertura di continui processi di individuazione».

²² U. Fadini, *Arte, cyberspazio e socialità. Alcune osservazioni*, in «Iride», 46, 2005, p. 596, il riferimento è al testo di E. Baj, P. Virilio, *Discorso sull'orrore dell'arte*, trad. it. a cura di E. Baj, Milano, Eleuthera, 2002.

²³ Cfr. F. Pasini, *Magnifiche ossessioni*, in «Linus», ottobre 2006, p. 85, sulle personali di Ugo Rondinone, *Giorni felici* (a cura di M. Farronato) e di Yayoi Kusama, *Metamorfosi* (a cura di A. Vettese), entrambe visibili fino al gennaio 2007 alla Galleria Civica di Modena (Palazzo Santa Margherita e Palazzina dei Giardini).

abbiamo modo di vedere a occhio nudo. Quando letteralmente si entra in un'opera d'arte, ormai sempre più dislocata al di fuori dei luoghi tradizionalmente ad essa deputati, più che porsi davanti ad essa diventandone spettatori, ci si trasforma in *flâneur* (come aveva già rilevato Benjamin). È sufficiente ascoltare le parole di Vito Acconci, fra i protagonisti dell'arte e dell'architettura contemporanee, che ha dichiarato: «Voglio che le persone si imbattano in qualcosa piuttosto che andare in un luogo dove le cose vengono presentate per essere solo guardate. Sono maggiormente interessato al passante casuale in città, a chi si arresta davanti a qualcosa non perché questo qualcosa viene denunciato come arte, ma perché coincide con la propria vita personale»²⁴.

A differenza di molte realizzazioni contemporanee, in cui lo spazio pubblico riflette un *immaterialismo trionfale*²⁵ a vocazione consensuale, lontano da ciò che la gente vede e ascolta, prova e sente, Acconci realizza spazi di vita che hanno qualcosa in comune con l'esperienza cinema. Rispetto al proliferare dei clichés relazionali di *partecipazione* e di *comunicazione* denunciati insistentemente da Deleuze, gli spazi vitali di certa arte contemporanea tentano così di ricollegare l'essere umano a ciò che vede e che sente. È questa forse una delle lezioni lasciataci dal filosofo francese, che ha investito la modernità radicalizzandola in un'immagine del pensiero in rottura col teatro della rappresentazione che, pretendendo di raccogliere l'esperienza della maggioranza, non ha in mano quella di nessuno.

Katia Rossi
 Università di Firenze
 katiarossi@tele2.it

²⁴ In occasione dell'incontro *Reinventare lo spazio pubblico*, iniziativa dell'Osservatorio sull'Architettura della Fondazione Targetti, curato da Pino Brugellis e Patrizia Mello, svoltosi lunedì 12 febbraio 2007 nel Salone Brunelleschi dell'Istituto degli Innocenti a Firenze.

²⁵ Cfr. M. Pezzella, *Un mondo ipermoderno*, prefazione a E. Livraghi, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del non-lavoro produttivo*, Roma, DeriveApprodi, 2006, p. 7.

