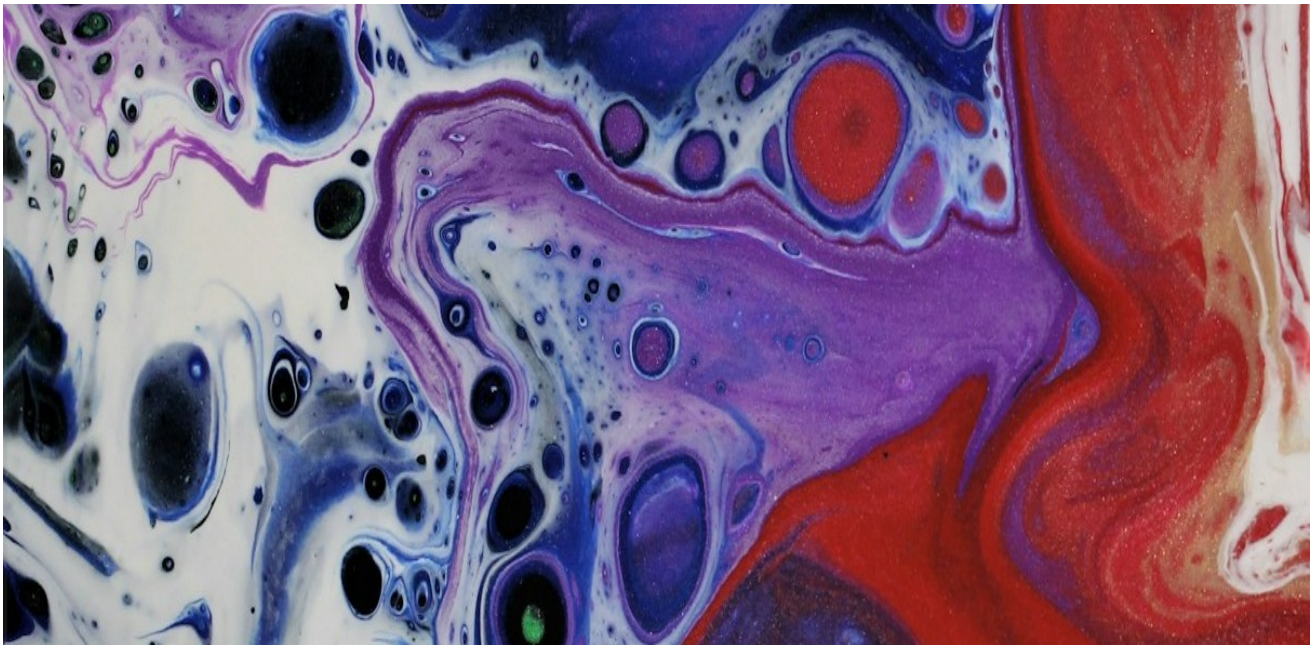
SENZA CATEGORIA

“Cos’è il cinema cerebrale?”

Su Deleuze e la modernità cinematografica.

di *Dork Zabunyan* — 12 Maggio 2025



Il cervello gioca un ruolo decisivo nelle opere di Gilles Deleuze dedicate al cinema. Il termine, come sappiamo, compare nel titolo dell’ottavo capitolo de *L’immagine-tempo*: “Cinema, corpo e cervello, pensiero”. La congiunzione “e” separa sobriamente la parola “cervello” dalla parola “corpo”, che corrispondono entrambe a due momenti della modernità cinematografica, le cui coordinate storiche e concettuali sono esposte nel settimo capitolo, “Il pensiero e il cinema”. Nell’immediato dopoguerra, il cinema si confronta con un mondo in cui l’uomo fatica a proiettarsi, un mondo fatto di tempi fluttuanti e spazi indifferenziati. Conosciamo tutti la diagnosi formulata nell’ottavo capitolo, che è importante descrivere anche in termini di affetti: il nostro legame col mondo è spezzato, e questa rottura è il problema fondamentale che il cinema moderno deve affrontare, consapevolmente o meno. Il pensiero dei cineasti è influenzato in modi diversi dalla rottura di questo legame: **secondo Deleuze, il loro compito è quello di ripristinarlo e, attraverso questo ripristino, di credere nuovamente nel mondo per contrastare la sensazione di esserne espropriati**.

Se osserviamo con attenzione il titolo del capitolo ottavo, ci rendiamo conto che i termini “cinema” e “pensiero”, già presenti nel capitolo precedente, questa volta hanno

perso gli articoli determinativi, ed il loro ordine è stato invertito ("cinema" precede ora "pensiero"). Come comprendere l'inserimento, tra i due estremi, delle parole "corpo" e "cervello", anch'esse private dei rispettivi articoli? **La risposta risiede in parte nel post-kantismo di Deleuze, che ha letto da vicino l'autore delle tre *Critiche* e gli ha dedicato un'opera monografica (*La Filosofia critica di Kant*, sottotitolata *Dottrina delle facoltà*, pubblicata nel 1963)**. Senza entrare nei dettagli della ripresa di una terminologia kantiana da parte di Deleuze, è possibile formulare le seguenti ipotesi. Da un lato, il pensiero è inseparabile da un'istanza problematica che ne condiziona l'interesse ad essere esercitato, ciò che Kant chiama le *Idee della ragione*. Questa istanza è "indeterminata", non nel senso di una vuota astrazione o di una chimera, ma perché le *Idee* in questione permettono di assegnare "l'orizzonte o il focolare" da cui si pensano i fenomeni dell'esperienza: l'Idea dell'anima per concepire la soggettività come "sostanza", l'Idea del mondo per prospettare la "serie completa" a cui si riferiscono i suoi rapporti di causalità, l'Idea di Dio come "l'intera realtà in relazione alla comunità" degli uomini.

Per Kant, "l'Idea non è una finzione". Al contrario, "ha un valore oggettivo, possiede un oggetto", e questo oggetto appartiene al campo insistente della "problematica". **Nella scia kantiana, l'elemento della problematica diventa, più globalmente per Deleuze, l'evento del pensiero, il suo vettore sotterraneo**. In esso risiede l'Idea che lo guida, o dovrebbe guidarlo, verso ciò che è veramente importante per l'esercizio del pensiero. *Differenza e ripetizione* tornerà cinque anni dopo sull'articolazione di questi diversi concetti: «L'Idea non è affatto l'essenza. Il problema, in quanto oggetto dell'Idea, si trova dalla parte degli avvenimenti, delle affezioni, degli accidenti piuttosto che dell'essenza teorematica» (Deleuze 1971, p. 303). Trasponendo questo sistema concettuale alla prospettiva de *L'immagine-tempo*, si può dire che la rottura del legame con il mondo designa l'Idea principale di questo secondo volume: è l'ossessione che lo attraversa da un capo all'altro. È l' "indeterminato" del settimo capitolo, che si dissemina in tutto l'ottavo capitolo. **Il legame reciso con il mondo è infatti il nodo problematico attorno al quale si organizza il pensiero della modernità cinematografica; è il suo "affetto", l'evento che lo attraversa, l'elemento ineludibile del pensiero che tuttavia rimane sempre aperto a essere mancato, sofferto o eluso**.

Se il settimo capitolo de *L'immagine-tempo* presenta il pensiero che ha animato i cineasti prima e dopo la guerra – un mondo colto prima come un tutto (cinema classico), poi come spezzato (cinema moderno) – il capitolo ottavo, invece, propone soluzioni positive al problema della rottura con il mondo. **O, più precisamente, analizza le condizioni in cui la convinzione di un legame con il mondo diventa tangibile**. Infatti, come abbiamo detto, «la reazione di cui l'uomo è privato può essere sostituita

unicamente dalla credenza. Solo la credenza nel mondo può legare l'uomo a ciò che vede e sente» (Deleuze 2017, p. 200). **L'operatore di collegamento, ciò che ci "lega" a ciò che "vediamo e sentiamo", è il corpo, il cinema del corpo, ma anche il cervello, il "cinema cerebrale".** In questo caso, il corpo e il cervello costituiscono le "determinanti" attraverso le quali avviene l'attualizzazione del cinema (determinazione) in relazione al problema che avvolge il cinema moderno (indeterminazione). Il cinema del cervello analizzato ne *L'immagine-tempo* è l'elemento filmico spazio-temporale che assicura il passaggio tra l' indeterminatezza, intrisa di una certa gravità – il nostro spossessamento di noi stessi e del mondo – e la determinazione della modernità cinematografica, il cui compito costruttivo è proprio quello di uscire dallo spossessamento.

Tale costruzione è un'invenzione e i film della modernità ci permettono di tracciare una mappa di ciò che ci lega al divenire del mondo, nel bene e nel male. **Che il tema del cervello incontri il funzionamento della memoria (come in Resnais), l'intelligenza della macchina (come in Kubrick), i meccanismi di scelta (come in Godard), o la ridondanza del visivo e del sonoro nel videoclip (che porta a una "deficienza del cervelletto", nonostante il suo potenziale espressivo), ciò è inseparabile dalle "connessioni e dagli iati" attraverso i quali si gioca il nostro adattamento o disadattamento al mondo, la nostra connessione o disconnessione con la vita moderna**. È significativo a questo proposito il caso di Antonioni, a cui Deleuze dedica alcune pagine ispirate proprio all'inizio del capitolo ottavo. Il regista italiano ha la particolarità di combinare un cinema del corpo e un cinema del cervello, intersecandoli strettamente nei suoi film (quando il corpo è stanco, e il pensiero si esaurisce, come nella *Notte*), oppure prendono strade distinte, addirittura opposte (il cervello favorisce una speranza ritrovata, mentre il corpo persevera nei suoi schemi nevrotici, come ne *Il Deserto rosso*).

Antonioni «non critica il mondo moderno», nota Deleuze, «alle cui possibilità crede profondamente», piuttosto «critica nel mondo la coesistenza di un cervello moderno e di un corpo stanco, consumato, nevrotico» (*ivi*, p. 238). Da qui deriva il suggestivo dualismo di Antonioni che, senza privilegiare una forma di cinema rispetto a un' altra, ci permette di comprendere il rapporto emotivo che possiamo avere con il cervello:

> La sua opera passa fondamentalmente attraverso un dualismo che corrisponde ai due aspetti dell'immagine-tempo: un cinema del corpo, che ripone nel corpo tutto il peso del passato, tutte le stanchezze del mondo e la nevrosi moderna; ma anche un cinema del cervello, che scopre la creatività del mondo, i suoi colori originati da un nuovo spazio-

tempo, le sue potenze moltiplicate dai cervelli artificiali (*ibidem*).

La "creatività del mondo" non implica un'entusiasta dipendenza da tecnologie sempre più potenti nei nostri ambienti di vita. Sarebbe come confondere la "novità" con l'"innovazione": la prima sonda il potenziale formale racchiuso in nuove immagini, la seconda troppo spesso implica l'idea di abilità tecnica. Se il cervello può diventare un elemento di comprensione nella determinazione di un "nuovo spazio-tempo" sullo schermo, è innanzitutto perché esiste una "adeguatezza" tra il cervello e "il mondo moderno, anche", dice Deleuze, "nelle sue possibilità di brulicare di cervelli elettronici o chimici".

Alle "speranze" portate da questo legame ritrovato, costruito in modo diverso dal "cervello a colori" di Antonioni, dal "cervello emotivo" di Resnais (attraverso il quale i nostri sentimenti vengono scrutati, spesso con umorismo, in *Je t'aime, je t'aime* o *Mon oncle d'Amérique*), o il "cervello-mondo" di Kubrick (come abbozzato nel "voyage initiatique" alla fine di *2001: Odissea nello spazio* «perché ogni viaggio nel mondo [e ai suoi confini] è un'esplorazione del cervello» *ivi*, p. 239), c'è un rovescio della medaglia che rischia sempre di vanificare «tutte [queste] potenzialità future» (*ibidem*).

Ciò non vuol dire che la connessione con il mondo esterno sia impedita; al contrario, può essere molto efficace, ma facendo appello ai "circuiti già pronti" di un cervello che agisce, o meglio reagisce, in modo riflesso agli stimoli dell'ambiente circostante.

Deleuze non smette di insistere su questa oscillazione tra un cervello che costruisce o inventa "nuove connessioni, nuovi sfrangiamenti, nuove sinapsi" e un altro di tipo quasi pavloviano, con circuiti "che possono far trionfare i più rudimentali riflessi condizionati". In quest'ultimo caso, un legame con i fenomeni esterni esiste, il mondo non è perduto, ma si tratta di un rapporto inevitabilmente impoverito e, spesso, questo impoverimento è organizzato da forze che hanno interesse a farlo: il capitale, i poteri forti, tutte le forme di controllo sulle coscienze, sui gusti e sulle sensibilità. La *Lettera a Serge Daney*, un anno dopo la pubblicazione de *L'immagine-tempo*, ritorna su questi due cervelli antagonisti, la "creazione cerebrale" o la "deficienza del cervelletto", un antagonismo che non si riferisce però a una gerarchia di gusti. Lo conferma un paragrafo molto conciso della stessa lettera, in cui si parla, uno accanto all'altro, del cinema di Hans J. Syberberg e dei video musicali, ancora agli albori. Il cinema di Syberberg e i video musicali, il cui futuro avrebbe potuto essere ben diverso:

> Forse i videoclip, fino alla loro rottura con i tentativi onirici, avrebbero potuto partecipare a questa ricerca di "nuove associazioni", che Syberberg reclama, abbozzare i nuovi circuiti cerebrali di un cinema dell'avvenire, se non fossero stati immediatamente catturati da un mercato della canzonetta, fredda organizzazione della debolezza del cervelletto, crisi di epilessia minuziosamente controllata (Deleuze 1996)

La "debilità" o "deficienza del cervelletto" applicata al campo delle immagini non è un giudizio di valore nei confronti di una sottocultura che il filosofo guarderebbe dall'alto in basso. **La distinzione di Deleuze è soprattutto l'estensione di una riflessione su una pratica medica in piena espansione negli anni ottanta: la biologia del cervello, la biologia molecolare. "Circuiti", "associazioni", "sinapsi", "connessioni": sono tutti termini che rimandano a una "conoscenza scientifica del cervello" che all'epoca era in rapida evoluzione e che Deleuze seguiva da vicino**. Tra *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, un evento editoriale influenzò notevolmente la stesura del dittico sul cinema: *L'homme neuronal* di Jean-Pierre Changeux, pubblicato nel 1983. Se il tema del cervello è molto presente in *Cinema 1*, in particolare attraverso il "secondo commento" al primo capitolo di *Materia e memoria* di Bergson – dove il cervello è descritto come un «intervallo, scarto tra un'azione e una reazione», come un «centro d'indeterminazione» in un «universo acentrato» (Deleuze 2016, p. 80) di immagini di cui facciamo parte –, in *Cinema 2* assume un ruolo più decisivo. Non solo per l'economia generale di questo secondo volume, ma anche per le prospettive etiche che il cervello apre nel senso de *L'immagine-tempo*, cioè di un'arte che «testimonia la vita, in questo mondo così com'è» (Deleuze 2017, p. 202).

Nell'intervista *Sur la philosophie*, pubblicata tre anni dopo, Deleuze torna sulle conquiste di questa "microbiologia del cervello" in piena trasformazione, rivelando l'importanza di uno "stato di conoscenza del cervello" che va oltre i libri di cinema. Iniziando a paragonare il cervello al "rizoma", sottolinea che, grazie alle nuove conoscenze della neurobiologia, abbiamo a che fare con "meccanismi probabilistici, semicasuali, quantistici". **Questo elemento di casualità non può essere considerato isolatamente, in quanto costituisce il presupposto di una dimensione produttiva, persino inventiva, che rimane essenziale**. Come dice Deleuze nella stessa intervista, continuando a mettere in relazione la domanda "Che cos'è il pensiero?" con le nuove coordinate del cervello: «Non è che pensiamo in base alla conoscenza che abbiamo del cervello, ma ogni nuovo pensiero traccia dei solchi sconosciuti nel cervello, lo contorce, lo piega o lo incrina» (Deleuze 1990, p. 214).

Il nuovo qui esposto non è il privilegio dell'arte, ma più in generale di un "fatto cerebrale" che Deleuze riconosce e che non è estraneo ai potenziali legami che possiamo costruire con il mondo in frantumi tracciato nel capitolo settimo de *L'immagine-tempo*.

Riferimenti bibliografici

G. Deleuze, *Pourparlers* (1972-1990), Les Editions de Minuit, Paris 1990.
Id., *Lettera a Serge Daney*, in "Bianco & Nero. Rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia", vol. LVII, n. 1-2, 1996.
Id., *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1997.
Id., *L'immagine-movimento, Cinema 1*, Einaudi Editore, Torino 2016.
Id., *L'immagine-tempo*, *Cinema 2*, Einaudi Editore, Torino 2017.