

**Daniela Angelucci**

Montaggi e concatenamenti. Il movimento aberrante nel cinema e nel reale

L'intreccio tra filosofia e cinema incontra spesso detrattori proprio tra i registi e gli operatori del mondo cinematografico, infastiditi da ciò che a volte si configura come una messa a servizio delle immagini, usate spesso dai filosofi per illustrare concetti e argomentazioni. Non è sempre facile in effetti tenere ferma la rilevanza degli specifici strumenti e delle possibilità delle due pratiche, il cinema e la filosofia, quando se ne vuole seguire la risonanza, la vicinanza nella capacità di pensiero. Avere un'idea in filosofia e avere un'idea nel cinema producono pratiche diverse, perché le idee nascono già segnate dalla situazione in cui fanno la loro comparsa, già qualificate dal mezzo in cui e con cui le si pensa, già impegnate in un certo modo di espressione. E tuttavia, è innegabile che cinema e filosofia pensano e *danno da pensare*, per usare una espressione kantiana (e «avere un'idea è un evento che accade raramente, è una specie di festa»<sup>1</sup>, dirà Deleuze). Seguire le avventure e gli incontri di queste due pratiche di pensiero, senza disconoscerne le modalità differenti, può generare emergenze inaspettate e necessarie, discutibili ed esaltanti.

In questo contesto erompe con la sua radicalità il lavoro teorico di Gilles Deleuze, che riesce nell'impresa di occuparsi di cinema – di ontologia e persino di storia della filosofia – con un unico gesto, ovvero la scrittura dei due volumi *L'immagine-movimento* (1983) e *L'immagine-tempo* (1985). A partire dalla definizione di materia come flusso di immagini data da Bergson in *Materia e memoria* (1896)<sup>2</sup>, in questi testi deleuziani lo scorrere delle immagini sul piano cinematografico coincide con il piano immanente dell'essere. Questa coincidenza procede appunto da una manipolazione storico-filosofica, cioè da una ripresa della filosofia di Bergson che contraddice Bergson stesso, il quale del cinema aveva parlato come di un falso movimento, usando come esempio negativo di una temporalità prodotta dalla

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, tr. it. a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2003 p. 9.

<sup>2</sup> H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, tr. it. a cura di A. Pessina, Laterza, Bari-Roma 2001.

### Abstract

The article establishes a connection between the aberrant movement of montage as discussed by Gilles Deleuze in his two-volume work on cinema and the concept of assemblage [*agencement*], as presented by the author in collaboration with Félix Guattari in their published works. Aberrant montage and assemblages are, first and foremost, modes of movement and production that inform the ways in which beings and thoughts emerge and unfold. Furthermore, and most significantly, the temporal dimension of the self as manifested in cinema through the “aberrant” dynamics of montage resonates with Deleuze’s explicit ontological explorations of intensive experience and pure qualities.

### KEYWORDS

ASSEMBLAGE  
-  
MONTAGE  
-  
IMAGE-TIME  
-  
IMAGE-MOVEMENT  
-  
DELEUZE

somma di istanti tutti uguali. L'ontologia pura di Deleuze – in cui l'essere non è sostanza in divenire, ma divenire in sé, e in cui enti ed essere coesistono su un unico piano, seguendo Spinoza oltre che Bergson – si coniuga orizzontalmente, in superficie, e viene presentata in questi lavori come tassonomia delle immagini che fluiscono sul piano cinematografico.

In *Cinema 1*, Deleuze si dedica al cinema classico, quello in cui le scene si susseguono in modo lineare, collegate l'una all'altra da ciò che Bergson chiamava “schema senso-motorio”, cioè da un rapporto causa-effetto. In *Cinema 2* Deleuze si occupa invece di quella trasformazione dell'immagine cinematografica che vede emergere un impedimento nell'azione e nel progredire della trama, e dunque un mutamento in senso riflessivo. Le scene non sono più consequenziali e incastrate l'una nell'altra – come una catena sulla ruota del pignone, scriveva André Bazin nel suo testo sul neorealismo italiano<sup>3</sup>, descrivendo in questo modo il cinema precedente alla svolta della scuola della Liberazione – ma prevedono delle soste, momenti che non servono allo sviluppo narrativo ma che hanno soprattutto una pregnanza estetica. Il tempo, che nella prima modalità dell'immagine appariva attraverso l'azione, può ora apparire in sé – in persona – nel suo sganciarsi dal racconto, nelle forme delle falde di passato e delle punte di presente, e come serie e trasmutazione continua da una dimensione all'altra. Il tempo del cinema moderno, trattato nel secondo libro del dittico, è un tempo “fuori dai cardini”, un tempo che vale in sé e si presenta da sé, svincolandosi dalla narrazione e uscendo dalla linea sequenziale passato-presente-futuro.

Prima di soffermarci sul modo in cui viene trattato il montaggio nel lavoro filosofico-cinematografico di Deleuze, occorre precisare la qualità del rapporto tra le formule che danno il titolo ai due volumi. Come in tutti i binomi presenti nei libri di Deleuze – scritti da solo o con altri autori, come Félix Guattari, o Claire Parnet – non si tratta di considerarli isolatamen-

---

3 A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, tr. it. di A. Apra, Garzanti, Milano 1973, p. 297.

te, o come esistenti “in purezza” e stabilmente, né tantomeno di distinguere un polo buono da uno cattivo. Questi due titoli descrivono due modalità di immagine cinematografica che si intrecciano, per cui una è la premessa dell'altra e l'altra è la vocazione, quasi il destino della prima, e viceversa. Si tratta quindi di considerarle insieme, ognuna come possibilità dell'altra, con l'altra concatenata in una eventuale metamorfosi.

Questo carattere si evidenzia nella lettura che Jacques Rancière propone dell'immagine-affezione, cioè quella particolare modalità dell'immagine classica in cui una sospensione, un arresto momentaneo nella risposta attiva permette l'emergere di pure qualità affettive. Ne *La favola cinematografica*, Rancière afferma che la somiglianza tra l'immagine-affezione e l'immagine riflessiva della modernità cinematografica relativamente all'interruzione dello schema percezione-azione ci fa comprendere che immagine-movimento e immagine-tempo non sono due dimensioni separate. Si tratta piuttosto della stessa dimensione, scrive Rancière, vista dalla parte della natura e dalla parte dello spirito, al punto tale da poter affermare che vi è

una quasi indiscernibilità fra una logica dell'immagine-movimento e una logica dell'immagine-tempo, fra il montaggio che orienta gli spazi secondo lo schema 'senso-motorio' e quello che li disorienta affinché il prodotto del pensiero cosciente diventi identico in potenza al libero dispiegarsi delle potenzialità delle immagini-mondo<sup>4</sup>.

La circolazione di figure e idee tra le due modalità di immagine risulta evidente anche dal modo in cui il montaggio viene trattato nei due volumi: già nel montaggio classico – quel tipo di montaggio che serve alla continuità della trama, al progredire del tempo attraverso l'azione – ciò che interessa a Deleuze sono in realtà i momenti di apertura, di interruzione, di rot-

4 J. Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it. a cura di B. Besana, ETS, Pisa 2006, p. 172.

tura. Nelle pagine dedicate a “Piano e quadro, quadratura e sezionamento” Deleuze evidenzia come, nello stato primitivo dell’immagine fissa, già sia insito il passaggio al movimento, prima attraverso la mobilità della cinepresa e poi, in particolare, attraverso il montaggio. La mobilità della cinepresa produce il movimento tra le parti, all’interno della inquadratura, causando un cambiamento solo relativo; il montaggio invece produce il movimento verso il fuori, risolvendosi in un cambiamento che Deleuze chiama “assoluto”. In questo regime cinematografico, quello della linearità e della classicità, della narrazione e dell’azione, ci aspetteremmo che il montaggio venga presentato come essenzialmente impercettibile e lineare. E invece Deleuze scrive:

Ma anche se la continuità si ristabilisce a cose fatte, ci saranno sempre interruzioni e rotture che mostrano come il tutto non si trovi da questa parte. Il tutto interviene da una altra parte e in un altro ordine, come ciò che impedisce agli insiemi di chiudere su di sé o gli uni sugli altri, il che testimonia di una apertura irriducibile non solo verso le continuità ma anche verso le loro rotture. [...] Appare nei falsi raccordi come polo essenziale del cinema [...]. Il falso raccordo è una dimensione dell’Aperto<sup>5</sup>.

La dimensione dell’aperto, del tutto, sono modi per alludere a una potenza del fuori campo che si realizza anche nel cinema classico, emergendo dalle sue discontinuità e dai suoi raccordi irregolari, inaspettati, come mostra bene l’esempio della *Gertrud* di Dreyer, eroina dell’amore che finisce a tratti «nella giunta di montaggio»<sup>6</sup>. Tra una inquadratura e l’altra Gertrud sparisce dal luogo della scena dove ci aspetteremmo di trovarla,

<sup>5</sup> G. Deleuze, *L’immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Ububri, Milano 1989, p. 43.

<sup>6</sup> *Ibidem*. Così affermano Jean Narboni, Sylvie Pierre e Jacques Rivette in una conversazione sul montaggio nei «Cahiers du cinéma», n. 210, marzo 1969.

per andare ad abitare un altrove là fuori, “la quarta o la quinta dimensione”.

Nella prima parte di *Immagine-tempo* Deleuze ricapitola il passaggio da un volume all’altro, cioè da un regime cinematografico all’altro, proprio dal punto di vista del montaggio. La prima tesi pone il montaggio come atto principale del cinema, un atto che permette la rappresentazione indiretta del tempo legando un’immagine-movimento all’altra. La seconda tesi completa la prima, e in qualche modo al tempo stesso la contraddice, affermando che nel piano c’è già un montaggio potenziale: che la sintesi del montaggio è dunque già presente nei caratteri intrinseci ad ogni immagine. La terza tesi, infine, evidenzia che il movimento deve avere un centro da cui partire e a cui riferirsi. Ma è qui che entra in campo un’altra possibilità, «un movimento aberrante, che si sottrae alla centratura», che «rimette in questione lo statuto del tempo come rappresentazione indiretta o numero del movimento»<sup>7</sup>.

Tale decentramento dell’immagine produce una trasformazione che non lacera il tempo, ma gli permette di apparire direttamente, distruggendo la sua subordinazione al movimento e all’azione. Appare così il “tempo in persona”, la possibilità che venga percepito in sé, sganciato dal racconto. Ma se la vera assunzione del movimento aberrante emerge nel cinema moderno – che rompe lo schema senso-motorio dal di dentro, condannando la narrazione a mancare il concatenamento e i personaggi ad errare – l’immagine classica, con i suoi effetti di rallentamento e accelerazione, i primi piani, i cambiamenti di scala, porta già con sé questa possibilità. È nel mezzo della propria evoluzione che la settima arte svela ciò che custodiva in sé fin dalle origini. Nel passaggio dal regime classico (“organico”) a quello moderno (“cristallino”) si attua un cambiamento che porta da il movimento aberrante verso un’aberrazione autonoma e valida per sé stessa, e che però «fa rileggere tutto il cinema

<sup>7</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 49.

come già fatto di movimenti aberranti e di falsi raccordi»<sup>8</sup>. È il montaggio che cambia senso, lavorando non alla sua sparizione e impercettibilità né a decentrare i movimenti per presentare indirettamente il tempo attraverso le azioni – come accade nel regime classico trattato nel primo volume – bensì a liberare il tempo in sé, a sganciarlo dall'azione.

David Lapoujade ha messo recentemente in luce l'importanza del tema dell'"aberrazione del movimento" come tratto distintivo del pensiero di Deleuze: «Creare un concetto significa creare la logica che lo lega ad altri concetti», ma «logico non vuol dire razionale», anzi si potrebbe addirittura dire che per Deleuze un movimento «è tanto più logico quanto più sfugge a ogni razionalità»<sup>9</sup>. Questa struttura logica paradossalmente schizofrenica percorre tutti i testi deleuziani, in quanto tentativi sistematici di «catalogare i movimenti aberranti che attraversano la materia, la vita, il pensiero, la natura, la storia delle società»<sup>10</sup>. La logica irrazionale dei movimenti aberranti si dipana quindi nei testi sul cinema come specificità di una tipologia di film, ma anche in quanto l'insieme di immagini cinematografiche è anche immagine dell'essere e del pensiero. Il montaggio qui è la modalità di composizione di una esperienza del tempo inizialmente ordinaria, lineare, ma presto diviene sperimentazione, forzatura che può valere sul piano strettamente cinematografico come anche nel delineare l'andamento dell'essere e del pensiero, fatto di concatenamenti decentrati e di rotture inattese. Tratteggiare un legame senso-motorio già ricco di interruzioni e aperture, da una parte, e un montaggio che produce discontinuità, dall'altra, significa descrivere un movimento non dialettico, cioè una produzione di realtà che non perviene a sintesi, che non ci è data, ma va costruita. E questa costruzione procede per strappi e dismisure, per imprevisti e tagli, in modo, appunto, aberrante.

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>9</sup> D. Lapoujade, *Deleuze. I movimenti aberranti*, tr. it. di C. D'Aurizio, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 19.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 15.

Capire a quale logica obbedisce questa costruzione è ciò che ossessiona Deleuze: quello che è certo – come scrive Lapoujade – è che ciò che sembra un’eccezione, una stranezza, diviene ben presto costitutivo di una nuova e diversa sintassi niente affatto arbitraria. Proprio l’eccezione, l’esperienza fuori dall’ordinario è infatti l’oggetto di una filosofia che vuole essere sperimentazione e non dogmatismo.

Ecco allora che i libri sul cinema, che a una lettura disattenta sembrano testi inaugurali di una terza fase deleuziana, interamente estetica<sup>11</sup>, appaiono come una conseguenza dei precedenti lavori scritti con Guattari, cioè ai due volumi dedicati a *Capitalismo e schizofrenia* e al testo su *Kafka. Per una letteratura minore* (1975). Mentre le protagoniste del primo volume, *l’Anti-Edipo* (1972), sono le macchine desideranti – “macchinazioni del desiderio” produttrici di molteplicità reali – in *Mille piani* (1980), e ancora prima in *Kafka*, a insistere è il concetto di concatenamento [*agencement*]<sup>12</sup>. Questo operatore concettuale sembra contiguo al montaggio e a ciò che ne abbiamo scritto finora, in quanto descrive la produzione di molteplicità e di novità come messa in relazione tra due o più elementi eterogenei.

11 Deleuze stesso ha convalidato questa distinzione della sua opera in tre fasi: il primo periodo che va dal suo apprendistato storico-filosofico alla elaborazione di una filosofia a proprio nome, il secondo che corrisponde agli anni Settanta e all’incontro con Guattari, il terzo a partire dagli anni Ottanta, che lo vede dedicato prevalentemente all’estetica, cfr. G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, tr. it. di D. Borca, Einaudi, Torino, 2010, p. 180. Questa suddivisione retrospettiva, “bioconcettuale”, non implica ovviamente una discontinuità di pensiero; in particolare, l’estetica e l’ontologia si sostengono in un intreccio inestricabile (cfr. F. Domenicali, P. Vignola, *Deleuze. Filosofia di una vita*, Carocci, Roma 2023, p. 15).

12 “Concatenamento” è il termine invalso nelle traduzioni italiane del sostantivo francese *agencement*. Come tutte le traduzioni, questa soluzione ha un problema, in particolare quello di nascondere il carattere multidimensionale dell’*agencement* per suggerire una linearità che si dispiega tra i diversi anelli di una “catena”. La traduzione inglese *assemblage* proposta da Brian Massumi (che ha avuto fortuna anche ritradotta nell’italiano “assemblaggio”) corre invece il rischio di perdere il tratto contingente per offrire la visione di un tutto concluso. Per le varie possibili traduzioni inglesi cfr. I. Buchanan, *Assemblage theory and Schizoanalysis*, «Panoptikum», n. 13 (20), 2014, pp. 126-134.

Il concatenamento è macchinico, come connessione di corpi, azioni, passioni, ed è concatenamento collettivo di enunciazioni, come connessione di enunciati ed eventi incorporei; è una congiunzione e non una subordinazione, un'alleanza e non una filiazione. Se nell'*Anti-Edipo* le macchine desideranti sembrano occupare a volte un piano ancora trascendentale, in *Mille piani* l'abbandono di questa prospettiva risulta più netto, in quanto i produttori di molteplicità reale e le molteplicità che vengono da essi prodotti si situano e si muovono su uno stesso piano. Il concatenamento è l'operatore primario di un'ontologia della composizione immanente, che descrive una molteplicità di configurazioni e ne distingue le differenze in modo intensivo, qualitativo e non quantitativo<sup>13</sup>, senza presupporre criteri o posizioni trascendenti.

Due questioni relative al concatenamento presenti in *Mille piani* riverberano in particolare con il montaggio e i libri sul cinema di pochi anni successivi. In primo luogo, la prospettiva cartografica attraverso cui vengono studiati i concatenamenti nel volume del 1980 porta con sé una diversa idea di temporalità, non lineare ma punteggiata di eventi. L'essere come divenire e il pensiero come produzione di novità si caratterizzano come movimenti di superficie, linee di fuga, connessioni intrecciate che formano rizomi. Dall'ambito della botanica i due autori mutuano la figura del fusto sotterraneo a sviluppo orizzontale – il rizoma appunto – differente dall'albero verticale ma anche da una rete regolare, con dei centri fissi, non solo per sottolineare il rifiuto di una gerarchia di piani, ma anche per evidenziare l'imprevedibilità delle connessioni in continua crescita. Il rizoma è l'immagine del pensiero del molteplice che si oppone al libro-radice (cioè al libro classico, "organico") così come al libro-radicella, figura della modernità che produce un

<sup>13</sup> È stato François Zourabichvili a sottolineare come l'uso a prima vista ampio e indeterminato del concetto di *agencement* si concretizza in una prospettiva immanente in una disparità di casi in cui è indissociabile dalla variabilità delle connessioni che non smettono di prodursi: cfr. F. Zourabichvili, *Il vocabolario di Deleuze*, tr. it. di C. Zaltieri, Negretto, Matova 2012, p. 25 e ss.



falso molteplice, in realtà rimpiangendo o sottintendendo sempre un'unità nascosta.

Nell'introduzione al testo, il rizoma ha tra i suoi "caratteri approssimativi" il principio di cartografia, l'essere "carta, e non calco". Il calco rinvia infatti a un modello, si rifà allo "stesso", rimanda a un pensiero dualista e a un procedimento rappresentativo, laddove la carta ha molteplici entrate, non riproduce ma costruisce, «è aperta, è connettibile in tutte le sue dimensioni, smontabile, reversibile, suscettibile di costanti rimaneggiamenti. Può essere strappata, rovesciata, può adattarsi a montaggi di ogni natura»<sup>14</sup>. Un pensiero rizomatico, fatto di concatenamenti eterogenei, molteplici, asignificanti e cartografici, rifiuta quindi ogni modello strutturale e generativo, abbandona l'asse genetico, che «è analogo a un'unità perno oggettiva sulla quale si organizzano stadi successivi»<sup>15</sup>. Sulla carta invece gli eventi storici non si susseguono ma sono coesistenti, le differenze di natura temporale sono sospese, gli stadi e le successioni lasciano il posto a un tempo non cronologico ma topologico. La memoria lunga, che ricorda, ricalca e traduce, lascia il posto allo "Splendore di una idea corta": «La memoria corta non è per nulla sottomessa a una legge di continuità o di immediatezza rispetto al suo oggetto, essa può essere a distanza, andare e ritornare molto tempo dopo, ma sempre in condizioni di discontinuità, di rottura e di molteplicità»<sup>16</sup>.

La memoria corta, rizomatica, cartografica coglie qualcosa di completamente diverso dalla memoria lunga, arborescente, esattamente come accade nel passaggio tra *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, dove a una comprensione del tempo che passa a partire dall'azione che in esso si dispiega si sostituisce un'altra temporalità, che non segue né orienta la linea del racconto. Il montaggio discontinuo, aberrante di *L'immagine-tempo*, cui già allude a volte l'immagine del cinema classico, crea un tempo

14 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di G. Passerone, Castelvecchi, Roma 2014, p. 57.

15 *Ivi*, p. 56.

16 *Ivi*, p. 60.

topologico, cartografico, disseminato di eventi che non rimandano a un prima e un dopo, una temporalità fatta di situazioni e di spazi qualsiasi, di eccitata e di intensità, già presente in *Mille piani* nel rifiuto del calco e dell'asse genetico che implica.

La seconda questione che permette di tracciare una connessione diretta tra *Mille piani* e i due testi sul cinema, facendo incontrare concatenamento e montaggio, è la nozione di “linea”<sup>17</sup>. Il concatenamento, in quanto composto da differenti linee, non è infatti costituito dai termini che connette ma dalla relazione tra di loro, dalla linea che viene tracciata tra due elementi eterogenei non pre-esistenti ma instaurati dalla linea stessa. Nel piano 13 di *Mille piani*, dal titolo “1933. Micropolitica e segmentarietà”, Deleuze e Guattari descrivono le diverse tipologie di linea, e soprattutto ne segnalano i pericoli. La linea molare è rigida, tagliata in diversi punti, e organizza i segmenti in modo duale, binario, tratteggiando dei grandi insiemi. La linea molecolare è fluida, e lavora all'interno delle linee segmentarie, le mette in contatto, imponendo loro una turbolenza. Infatti, quanto più una organizzazione è rigida e chiusa tanto più suscita una molecolarizzazione, facendo emergere qualcosa di inassegnabile, che scorre, sfugge e fluidifica. Gli autori si soffermano in queste pagine sull'opera di Gabriel Tarde: «bisognerebbe sapere quali contadini, e in quali regioni del Mezzogiorno, hanno cominciato a non salutare più i proprietari del vicinato»<sup>18</sup>. Un rifiuto che si configura come un flusso molecolare minuscolo, che attraversa però un'intera organizzazione molare, la sottende, la erode, trasformandola lentamente. Tuttavia,

17 Per una ripresa contemporanea di questa nozione, rinvio al lavoro dell'antropologo Tim Ingold, in particolare, al volume *Siamo linee. Per un'ecologia delle relazioni sociali*, tr. it. di D. Cavallini, Treccani, Roma 2020. Si veda anche S. Catucci *Sul filo. Esercizi di pensiero materiale*, Quodlibet, Macerata 2024, dove l'autore propone un'immagine del pensiero basata sui fili più che sulle linee, evitando il rischio di un'eccessiva astrazione corso a volte da alcune ontologie relazionali grazie all'osservazione e alla descrizione della materia reale di cui sono fatti i fili che ispirano le nostre immagini del pensiero.

18 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 273.

la differenza tra queste due tipologie di linea non è solo di scala, ma anche di natura, di sistema di riferimento: da una parte «il campo molare delle rappresentazioni, siano esse individuali o collettive», dall'altra «il campo molecolare delle credenze e dei desideri»<sup>19</sup>. La differenza di natura tra questi due tipi di linee fa affermare a Deleuze e Guattari che forse solo per quella molare si può parlare davvero di linea, e di segmenti, mentre la molecolarità si esprime per flussi e *quanta* che mutano e sfuggono perpetuamente.

Infine, c'è la “linea di fuga”, che anziché lavorare trasformando dall'interno la linea molare la fa esplodere, la fa collassare destituendone i confini, come il Maggio '68 con la distruzione gioiosa delle opposizioni binarie che irrigidivano la società. Se è la linea di fuga, la deterritorializzazione per eccellenza, quella che gode di buona stampa tra i lettori di Deleuze, occorre ricordare ancora una volta che le tre linee non esistono stabilmente e in purezza, ma si intersecano e si metamorfizzano l'una nell'altra; e soprattutto, che nessuna delle tre è buona o cattiva per natura, ognuna ha i suoi pericoli il cui studio è compito della schizoanalisi. La chiusura e l'irrigidimento della molarità, la chiarezza della molecolarità e il compiacimento che ne deriva, la passione di abolizione che può catturare la linea di fuga sono i rischi insiti in ogni tipo di concatenamento, e le pagine che gli autori dedicano a descrivere le qualità e gli intrecci di questa rete irregolare e in composizione sono tra le più dense del volume.

Le tre diverse tipologie di linea che vanno a comporre in modo differente i concatenamenti sembrano riapparire nelle diverse tipologie di montaggio dei testi sul cinema: il montaggio classico della continuità, poi quello dell'emersione delle interruzioni e dei falsi raccordi come trasformazione interna già nell'immagine del cinema classico, e infine il montaggio aberrante del cinema moderno, con la sua presentazione del tempo “in persona”, cioè la creazione di un tempo estatico che esce dalla linea del racconto facendolo deflagrare come una

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 275.

linea di fuga. Anche in questo caso, non c'è giudizio di valore nella tassonomia cinematografica deleuziana, solo una pratica di osservazione e descrizione delle variazioni che si producono grazie alle differenti modalità di montaggio, di inquadratura, di racconto. Nella sua ripresa dei caratteri del concatenamento, operatore ontologico per eccellenza dei volumi su *Capitalismo e schizofrenia*, il montaggio è allora non tanto una pratica che rimanda al pensiero come modalità percettiva o di esperienza (come a volte è accaduto nella storia delle teorie del cinema, anche producendo elaborazioni importanti), ma il meccanismo del divenire dell'essere e del pensiero. Questo può essere colto dal punto di vista della natura, come schema senso-motorio, legame organico, oppure dal punto di vista del pensiero, che scioglie o fa deflagrare ciò che ci appare solido, quantitativo, stabile.

Abbiamo collegato il movimento aberrante del montaggio con quello dei concatenamenti che descrivono il modo di procedere dell'essere e del pensiero. Montaggi e concatenamenti aberranti, che mostrano la possibilità schizofrenica già nel loro operare ordinario producono un divenire reale – come accade in *L'immagine-movimento*, ma anche nelle linee molari – non un falso movimento come Deleuze definisce quello della dialettica. Ma soprattutto, la dimensione del tempo in persona che appare nella tassonomia cinematografica grazie alle aberrazioni del montaggio e del racconto è un'altra delle figure concettuali volte a descrivere la possibilità di esperienze intensive, la sperimentazione di qualità pure. Così in *Mille piani* e in altri testi più letteralmente ed esplicitamente ontologici di Deleuze lo strappo dell'esperienza ordinaria della realtà conduce alla possibilità di un contatto diretto con le forze vitali, con la vita in sé. Contatto pericoloso e insieme necessario con quel fuori campo assoluto di cui si scriveva all'inizio di queste pagine.