

## L e t t u r e   C r i t i c h e

Daniela Angelucci, **Filosofia del cinema**, Roma Carocci Editore, 2013, pp. 124.

di Enrico Terrone

### 1. DESCRIZIONE

“Pensiero”, “Immaginario”, “Reale”, “Visione e racconto” sono i titoli dei quattro capitoli di cui si compone *Filosofia del cinema* di Daniela Angelucci. Quattro capitoli che individuano quattro aspetti cruciali del rapporto fra filosofia e cinema. A fare da filo conduttore vi è l’idea che il cinema sia una pratica di *pensiero* che può concernere sia l’*immaginario* sia il *reale*, e che si attua mediante una combinazione di *visione e racconto*. All’interno di questo assetto generale, il primo capitolo difende la tesi per cui il cinema è «un luogo di produzione del pensiero» (p. 11), e lo fa evidenziando le analogie fra pensiero e cinema, e argomentando a favore della loro rilevanza. Il secondo capitolo spiega in che senso il cinema come pratica di pensiero possa concernere l’immaginario. Il terzo capitolo procede in maniera speculare interrogandosi sul cinema come pensiero del reale, con particolare attenzione alle mutazioni del rapporto fra cinema e realtà nell’era dell’immagine digitale. Infine il quarto capitolo si concentra sui

«due regimi rappresentativi del cinema, quello visibile e quello narrativo» (p. 11), argomentando che è soltanto nella dialettica fra visione e racconto che il cinema può costituirsi come pratica di pensiero.

## 2. AMBITO

Il libro di Angelucci si inserisce in un ambito, quello del discorso filosofico sul cinema, che negli ultimi anni si è rivelato particolarmente vivace. Questo ambito presenta due articolazioni interne che è bene mettere in luce. La prima corrisponde a una declinazione locale della classica distinzione fra analitici e continentali. Mentre la filosofia continentale ha una consolidata tradizione di studi sul cinema, con pietre miliari come il saggio sulla riproducibilità tecnica di Benjamin [1936] o il dittico su immagine-movimento e immagine-tempo di Deleuze [1983, 1985], la filosofia analitica del cinema si è affermata principalmente negli ultimi vent'anni, a partire da *Image and Mind* di Currie [1995] e *Theorizing the Moving Image* di Carroll [1996], passando per *The Power of Movies* di McGinn [2005] e *Thinking on Screen* di Waterberg [2007], per arrivare sino a *Cinema, Philosophy, Bergman* di Livingston [2009], *A Philosophy of Cinematic Art* di Gaut [2010] e *Seeing Fictions in Film* di Wilson [2011]. Proprio all'interno della filosofia analitica del cinema si è precisata una seconda distinzione importante, quella fra la *philosophy of film*, che si interroga sulla natura e sul funzionamento dei film, e la *film philosophy* che si chiede in quale misura i film siano in grado di suscitare o affrontare questioni filosofiche di vari ambiti (ad esempio etica, metafisica, filosofia della mente).

Queste distinzioni sono ormai moneta corrente nel dibattito su cinema e filosofia, e funzionano come una piccola bussola con cui orientarsi di fronte a un'offerta editoriale che, anche in Italia, si sta progressivamente ampliando e differenziando. Sul versante analitico, ad esempio, si collocano *Aesthetics and Film* di Thomson-Jones [2008], che si focalizza sulla *philosophy of film*; *Filosofia del film* di Terrone [2013], che si propone di trattare unitariamente la *philosophy of film* e la *film philosophy*; e *Pourquoi aime-t-on un film ?* di Pignocchi [2015], che analizza l'esperienza dello spettatore cinematografico nel quadro teorico delle scienze cognitive. Un tentativo di mediazione fra impostazione analitica e tradizione continentale è compiuto da Sinnerbrink in *New Philosophies of Film* [2011]. Più schierati sul fronte continentale risultano invece *Tecnologie della sensibilità* di Montani [2014], che si interroga su natura e mutazioni delle immagini a partire da un'estetica di matrice kantiana, e *Microfilosofia del cinema* di Bertetto [2013], che va alla ricerca di significati filosofici nei film eleggendo Nietzsche e Deleuze come propri numi tutelari senza porsi il problema di paradigmi alternativi.

Angelucci condivide con Bertetto la scelta di campo a favore della tradizione continentale e in particolare dell'opzione deleuziana, ma lo fa motivando esplicitamente la propria scelta. «La *philosophy of film*» – scrive l'autrice esaminando gli studi di matrice analitica:

accoglie come punto di partenza una programmatica chiarezza e il ricorso alle scienze cognitive, con l'intento sistematico di chiarire i presupposti concettuali del fenomeno cinematografico in esplicita polemica con le analisi di matrice continentale. Facendo del cinema un vero e proprio 'oggetto' della filosofia, in una sorta di dibattito infinito fra le molteplici, diverse risposte alle medesime domande, sconta a volte la ripetitività di un approccio intenzionalmente ingenuo e astorico, che sembra non voler capitalizzare l'eredità del pensiero (pp. 161-162; cfr. anche Angelucci [2008 pp. 107-108] e Angelucci [2009]).

Per quanto riguarda il versante della film philosophy, Angelucci considera in particolare il lavoro pionieristico di Cavell [1981] sulla commedia hollywoodiana, formulando anche in questo caso una critica circostanziata che comporta una sostanziale presa di distanza: sebbene la film philosophy riveli un genuino interesse per il cinema, «il motivo di questo interesse filosofico per il cinema è ricercato più nei dialoghi e nella narrazione del prodotto filmico finito che nei meccanismi propri del dispositivo, nel suo aspetto estetico o nella dinamica che si instaura con gli spettatori» (p. 34).

Ricapitolando, la critica che *Filosofia del cinema* muove all'impostazione analitica si articola in due punti principali: «l'approccio intenzionalmente ingenuo e astorico» e la sottovalutazione dei «meccanismi propri del dispositivo». A questa critica si potrebbe obiettare che i problemi individuati non riguardano la filosofia analitica del cinema nel suo complesso, ma solo alcuni suoi testi, seppure molto rappresentativi, in particolare i lavori ormai classici di Currie [1995] e Carroll [1996] su cui *Filosofia del cinema* si sofferma. Altri testi analitici più recenti – come ad esempio *The Power of Movies* di McGinn, *Cinema, Philosophy, Bergman* di Livingston, o *A Philosophy of Cinematic Art* di Gaut – resistono meglio a questo genere di critiche, e addirittura fanno leva su argomenti simili a quelli di Angelucci (la storicità e la specificità del medium cinematografico) per criticare le posizioni rivali. Dunque, gli aspetti problematici messi in luce non sono tratti essenziali della filosofia analitica del cinema, ma al più tratti tipici di alcuni testi analitici. Per tenere conto della storicità e della specificità del medium cinematografico non occorre per forza abdicare alla filosofia analitica.

### 3. METODO E OBIETTIVO

Detto questo, va riconosciuto ad Angelucci il merito di valorizzare la storicità e la specificità del medium cinematografico in una prospettiva originale, che si pone consapevolmente al di fuori dell'impostazione analitica, ma nemmeno si lascia ricondurre agli schemi canonici della tradizione continentale. Il metodo di *Filosofia del cinema* consiste nel portare l'attenzione non direttamente sul cinema in sé, né su alcuni film in particolare o su alcuni filosofi in particolare, ma piuttosto sulla varietà di discorsi mediante i quali si è costruita storicamente la riflessione sul cinema. Questi discorsi sono talvolta riconducibili a filosofi, come ad esempio Bergson, Sartre, Merleau Ponty, Lyotard, Deleuze e Rancière. Più spesso, tuttavia, si tratta di riflessioni condotte da altre categorie di pensatori: sociologi come Morin e Kracauer; storici dell'arte come Brandi e Ragghianti; scrittori come De Amicis e Pirandello; critici cinematografici come Balazs, Bazin, Aristarco e Chiarini; semiologi come Barthes, Metz e Casetti; mediologi come Jenkins e Manovich. Inoltre Angelucci si sofferma sulle riflessioni di cineasti e sceneggiatori sul medium si cui si servivano, valorizzando le intuizioni di autori come Eisenstein, Vertov, Kuleshov, Pudovkin, Epstein, Delluc, Zavattini e Pasolini. Un tratto di originalità del libro è dunque la capacità di inquadrare filosoficamente una varietà di discorsi teorici sul cinema che, pur formulati in ambiti extra-filosofici, incorporano spunti preziosi per la filosofia. In tal senso *Filosofia del cinema* è innanzitutto una *filosofia delle teorie del cinema*.

Il filo conduttore che lega la varietà delle teorie del cinema che si sono susseguite storicamente è, secondo Angelucci, l'idea che il cinema sia una pratica di pensiero. Ma che cosa significa esattamente che il cinema è una pratica di pensiero, un luogo di

produzione di pensiero? Evidentemente l'affermazione non va intesa in senso letterale, perché a nessuno verrebbe in mente di andare a controllare se dentro una pellicola o un blu-ray si possono trovare dei neuroni o degli stati di coscienza. Né l'ascrizione di pensiero al cinema si può ridurre all'ovvietà per cui i film sono opere di creature pensanti e quindi veicolano in qualche modo i pensieri dei loro autori. L'obiettivo di *Filosofia del cinema* è decisamente più sottile: mostrare che il cinema è un luogo elettivo di produzione di pensiero nel senso che sussistono analogie rilevanti fra cinema e pensiero che non hanno eguali in altre forme d'arte.

#### 4. DISAMINA

La prima analogia su cui Angelucci si sofferma, in particolare nel capitolo iniziale, "Pensiero", è quella fra cinema e percezione. Al pari della percezione, il cinema produce flussi continui di immagini e suoni che recano informazione su quanto accade nel mondo. Tuttavia l'esperienza sensoriale che il film ci offre non si riduce a un mero calco della percezione ordinaria. Quel che il cinema ci offre è piuttosto quel che Vertov chiama «una nuova percezione del mondo» (cit. p. 23), e Sartre caratterizza come «un'organizzazione di stati, una fuga, uno scorrere indivisibile, inafferrabile come il nostro Io» (cit. p. 22). Attraverso figure come ad esempio il primo piano o il montaggio, il cinema produce effetti sensoriali inaccessibili alla percezione ordinaria, e in questo modo sembra poter emulare altre modalità di pensiero.

In particolare, il cinema risulta versato nell'emulare stati sensoriali non-percettivi come il ricordo e l'immaginazione. Mediante il montaggio, il cinema emula la capacità del ricordo di passare dal presente al passato, e soprattutto la capacità dell'immaginazione

di spostare l'attenzione dal presente al futuro o dal presente al possibile. Il cinema oltrepassa dunque i limiti della percezione nella misura in cui «doppiando la capacità della mente di viaggiare da un luogo all'altro nello spazio di un secondo, il film può fondere avvenimenti distanti fra loro rendendoli simultaneamente presenti nel nostro campo visivo» (p. 41). Lungo questa china, allentando i nessi spaziali, temporali e causali, il cinema può spingersi sino a emulare quel peculiare connubio di ricordo e immaginazione che è l'esperienza onirica. In quello che è a mio avviso uno dei paragrafi più riusciti del libro, “Della stessa *forma* di cui sono fatti i sogni” (pp. 66-72), Angelucci argomenta che «ad apparire stranamente vicini all'espressione cinematografica sono anche e soprattutto i *processi formali* del sogno» (p. 72), in particolare le operazioni di condensazione e spostamento analizzate da Freud.

Le analogie del cinema con ricordo, immaginazione e sogno dominano il secondo capitolo di *Filosofia del cinema*, “Immaginario”, che ha i testi teorici di Münsterberg, Morin e Metz come stelle polari. Il terzo capitolo, “Reale”, riporta invece al centro del discorso l'analogia fra cinema e percezione ordinaria. Ammesso che alcuni film ci facciano esperire situazioni immaginarie emulando i processi onirici, ve ne sono sicuramente altri – innanzitutto i documentari – che mirano piuttosto a offrirci un'esperienza percettiva del mondo reale, e una filosofia del cinema soddisfacente deve rendere ragione di entrambe le famiglie di film. Angelucci si confronta dunque con i due grandi teorici del realismo cinematografico – Bazin e Kracauer – allo scopo di esaminare la tesi per cui il cinema fornisce un accesso percettivo privilegiato alla realtà fisica e storica.

Ci sono invero due versioni di questa tesi realista: una versione austera, per cui il cinema fornisce un accesso alla realtà comparabile a quello della percezione ordinaria; e una versione radicale, per cui il cinema risulterebbe addirittura più perspicace della percezione ordinaria, per la sua capacità di portare l'attenzione su aspetti del reale che sfuggono sistematicamente all'esperienza percettiva quotidiana. Angelucci riconosce che entrambe le tesi realiste colgono aspetti importanti del fenomeno cinematografico, ma argomenta vigorosamente contro la loro pretesa egemonica. Possiamo ammettere che il cinema emuli la percezione ordinaria, o addirittura che colga aspetti del reale che sfuggono alla percezione ordinaria; quel che risulta comunque inammissibile è che il cinema faccia *soltanto questo*. Anche nei film che si propongono come realisti al massimo grado, è sempre all'opera – come mostrato esemplarmente dagli scritti sul cinema di Arnheim – un principio di costruzione, un «elemento differenziale» (p. 96), un residuo di «estetività» (p. 113). Se così non fosse, allora, come scriveva Umberto Barbaro polemizzando con Zavattini, «lo spettatore, invece di andare al cinema, potrebbe starsene tranquillamente alla finestra» (cit. p. 95). Il cinema, anche quando si spinge al massimo del suo realismo, non offre mai un'esperienza puramente percettiva della realtà. Vi sono sempre altre modalità di pensiero che entrano simultaneamente in gioco. In tal senso la tecnologia digitale, cui Angelucci dedica la parte finale del terzo capitolo, non costituisce uno snaturamento del cinema, bensì uno sviluppo di potenzialità già insite nel medium analogico. Chi sostiene che nel passaggio al digitale il cinema abdica alla propria natura di pura traccia della realtà non si rende conto che il cinema non è mai stato una pura traccia della realtà. L'immaginazione ha infiltrato da

sempre la percezione cinematografica, e il digitale si limita ad ampliarne il raggio d'azione.

I primi tre capitoli di *Filosofia del cinema*, quelli che abbiamo esaminato sinora, sono dominati da una tensione profonda fra due polarità: da una parte il cinema come percezione e cattura del reale, dall'altra il cinema come immaginazione ed esplorazione dell'immaginario. Nel quarto capitolo, tuttavia, questa tensione lascia spazio a un altro dualismo, quello fra *Visione* e *Racconto* (uso le maiuscole per segnalare che si tratta di termini tecnici, da non intendersi alla lettera, bensì nel senso che sarà precisato nelle righe seguenti). Di primo acchito si potrebbe pensare che la *Visione* è un momento della percezione mentre il *Racconto* è un esito dell'immaginazione, tuttavia questa corrispondenza non è niente affatto pacifica. Richiamandosi alle riflessioni di Deleuze e Rancière, Angelucci caratterizza il *Racconto* come una strategia cinematografica volta a preservare i nessi spazio-temporali e causali che governano l'esperienza ordinaria, e la *Visione* come un «momento di rottura e sospensione» dell'esperienza ordinaria, una «eccedenza» rispetto alla funzione informativa assoluta normalmente da immagini e suoni (p. 159). In quanto momenti costitutivi del cinema come pratica di pensiero – conclude Angelucci – *Visione* e *Racconto* «devono essere pensati sì in opposizione, ma anche come complementari ed entrambi irrinunciabili» (p. 158).

## 5. VALUTAZIONE CRITICA

Uno degli aspetti più interessanti e al tempo stesso più problematici di *Filosofia del cinema* mi sembra stia proprio nel rapporto fra le due tesi chiave del libro: la prima afferma che il cinema è una pratica di pensiero; la seconda che *Visione* e *Racconto* ne

costituiscono le dimensioni fondamentali. Il problema è che tanto l'esperienza della Visione quanto l'esperienza del Racconto rivelano un carattere essenzialmente percettivo. Consideriamo questa descrizione di due sequenze di film di Bresson, *Così bella, così dolce* e *Mouchette* – una descrizione che Angelucci riprende da Rancière [2001] per esemplificare la distinzione fra Visione e Racconto:

una porta sbattuta all'aprirsi di una finestra e lo svolazzare di una sciarpa di seta (*Così bella, così dolce*), il rotolarsi di una ragazzina fino allo stagno dove annegherà (*Mouchette*) segnano il contro-movimento, iniziale o finale, attraverso il quale le prede sfuggono al cacciatore. La bellezza di queste sequenze deriva dalla contraddizione che il visibile apporta rispetto al significato narrativo (cit. p. 158, corsivi miei).

Posto che quel che Rancière qui chiama “*visibile*” corrisponde alla Visione, e il “*significato narrativo*” al Racconto, nei due film in oggetto tanto la Visione (la sciarpa che svolazza o la ragazzina che rotola) quanto il Racconto (i fatti narrativi che precedono questi momenti) comportano esperienze essenzialmente percettive.

Alla stessa conclusione si giunge considerando un'altra variante del dualismo fondamentale di Visione e Racconto: la distinzione fra «visual pleasure» e «narrative cinema» proposta da Mulvey [1975] nel quadro della sua teoria femminista del cinema cui Angelucci dedicava un paragrafo del secondo capitolo (pp. 57-62). Come esempi di tensione fra Visione (o «visual pleasure») e Racconto (o «narrative cinema»), Mulvey considera alcuni film nei quali:

Per un attimo l'impatto sessuale della donna che recita porta il film in una terra di nessuno, al di fuori del suo stesso tempo e spazio. Così la prima apparizione di Marilyn Monroe in *The River of No Return* (1954), e le canzoni di Lauren Bacall in *To Have and Have Not* (1944). In modo analogo, i primi piani convenzionali delle gambe (la Dietrich, per esempio), o un volto (la Garbo), integrano nella narrazione un diverso tono di erotismo. Una parte d'un corpo frammentato distrugge lo spazio rinascimentale, l'illusione di profondità richiesta dalla narrazione (cit. p. 59).

Dunque il Racconto fa progredire l'azione che ha per protagonista il personaggio maschile mentre la Visione incrina questa stessa progressione mediante l'esibizione del

corpo femminile. Ma se si va a vedere in che cosa consistono – in questi film – le rappresentazioni cinematografiche di azioni maschili ed esibizioni femminili, si scopre che tanto nei momenti “femminili” di *Visione* quanto in quelli “maschili” di *Racconto* si ha essenzialmente a che fare con l’induzione di esperienze percettive.

Stando così le cose, *Visione* e *Racconto* non rimandano a modalità differenti di pensiero, ma soltanto a modalità differenti di percezione. Nel *Racconto* percepiamo eventi che ci appaiono strettamente interconnessi e orientati verso un fine, mentre nella *Visione* percepiamo eventi che ci sembrano, per così dire, girare a vuoto. Ma si tratta di una distinzione che si ritrova anche nell’esperienza percettiva ordinaria: grossomodo la differenza che passa fra assistere a una partita di tennis oppure stare a guardare le onde del mare che si infrangono sulla spiaggia deserta.

Quel che sembra dissolversi in questa distinzione fra *Visione* e *Racconto*, che domina il capitolo conclusivo di *Filosofia del cinema*, è proprio quella pluralità di analogie fra cinema e pensiero che contrassegnava i capitoli precedenti. Le due dimensioni fondamentali dell’esperienza cinematografica – *Visione* e *Racconto* – si rivelano entrambe a dominante percettiva, e il ruolo delle altre modalità di pensiero sembra relegato a qualche caso marginale. Ad esempio l’analogia fra cinema e stati di memoria pare limitata al caso dei flashback, così come l’analogia fra cinema e stati immaginativi pare limitata a quegli altri “flash” che in qualche film ci mostrano quel che passa per la testa di un certo personaggio, le sue “immagini mentali”. Quando poi la durata di questi flashback o immagini mentali si estende oltre una certa soglia, lo spettatore tende a esperirli come stati percettivi anziché come stati di memoria o di immaginazione. Insomma, lo spettatore tende a esperire flashback e immagini mentali non come veri

stati di memoria o di immaginazione, ma come stati percettivi che permettono di attribuire stati di memoria o di immaginazione ai personaggi. Anche quando assiste a un flashback o a un'immagine mentale, lo spettatore non ha l'impressione di ricordare o immaginare, ma continua ad avere essenzialmente l'impressione di percepire; quel che cambia è soltanto che lo spettatore, in base alla logica narrativa, tende ad interpretare questa percezione nei termini di un ricordo o di un'immagine mentale del personaggio.

Certo, il cinema ha a che fare con la memoria e l'immaginazione nel senso che i documentari funzionano come memorie di eventi accaduti e i film di finzione sono il prodotto di un'attività immaginativa, ma non mi pare sia questo il senso delle analogie fra cinema e pensiero introdotte nei primi tre capitoli di *Filosofia del cinema*. Quando si diceva che il cinema è «un luogo di produzione del pensiero» si intendeva piuttosto che il cinema è capace di indurre un'esperienza sensoriale che spazia fra diverse modalità di pensiero. Tuttavia quel che risulta dal dualismo di Visione e Racconto è che vi è un'unica modalità dominante, quella percettiva. La natura plurale del cinema come pratica di pensiero non sembra consistere nella capacità di emulare diversi stati mentali, quanto piuttosto nella capacità emulare in modi differenti un unico stato mentale, la percezione, fornendone ora un'emulazione significativamente strutturata e orientata (Racconto) ora un'emulazione più libera e aleatoria (Visione). Il capitolo conclusivo finisce dunque per ridimensionare la portata della tesi principale del libro, il cinema come luogo di produzione del pensiero, riportandola a una più austera concezione del cinema come luogo di produzione della percezione.

A questa mia critica si potrebbe forse replicare che, anche ponendo la percezione come modalità dominante nell'esperienza cinematografica, non si può escludere che cineasti

particolarmente ingegnosi riescano nell'impresa di emulare anche altre modalità di pensiero. Angelucci sembra procedere in questa direzione quando insiste sulla capacità del cinema di emulare i processi onirici di condensazione e spostamento, oppure quando si richiama alla teoria del montaggio di Ejzenstejn per mostrare che «all'origine della nascita di un concetto vi sarebbe [...] una forma di costrizione a pensare voluta e quasi programmata dal regista, che, si potrebbe dire, impone al fruitore la sua stessa estasi» (p. 149).

Anche concedendo questa replica, resta comunque il problema di stabilire in quale misura siano possibili queste integrazioni immaginative e concettuali della dominante percettiva dell'esperienza cinematografica, e in quale misura esse siano state realizzate con successo nel corso della storia del cinema. Più in generale, resta il problema di stabilire quali film esemplifichino il cinema di cui *Filosofia del cinema* si propone come filosofia. Tutti i film prodotti dal 1895 a oggi? Oppure soltanto quei film che in virtù di qualità estetiche rilevanti entrano a far parte della storia del cinema? Oppure un insieme ancor più ristretto di film capaci di realizzare una qualche presunta specificità del medium cinematografico? Insomma, contano anche i film di Gianni e Pinotto o Franchi e Ingrassia oppure solo quelli, per dire, da Hawks e Spielberg in su? Oppure solo quelli da Buñuel e Lynch in su? Da quali fra questi film dobbiamo farci guidare nella nostra ricerca filosofica sul cinema?

In mancanza di una presa di posizione su questo genere di questioni, l'alternativa fra la tesi più ambiziosa, che concepisce il cinema come luogo di produzione del pensiero, e la tesi più austera, che lo concepisce soltanto come emulazione della percezione, sembra destinata a un'irrimediabile indeterminatezza. *Filosofia del cinema* non risolve il

problema, ma lo fa emergere in tutta la sua importanza. Il libro di Daniela Angelucci ha il merito di mostrare, con un cospicuo lavoro di documentazione e chiarificazione, che il dilemma fra pensare e percepire corre attraverso un secolo di riflessioni teoriche sul cinema, ed è tuttora al cuore dell'indagine filosofica sui film, analitica o continentale che sia.

#### BIBLIOGRAFIA

Angelucci, D. (2008), "Cinema", in *Le arti nell'estetica analitica*, a cura di P. D'Angelo, Quodlibet, Macerata, pp. 105-23.

Angelucci, D. (2009), "Cinema ed estetica analitica", in *Treccani 21° secolo*, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2° vol., Roma, 2009, *ad vocem*.

Benjamin, W. (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955. Tr. it. di E. Filippini (1966) in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica – Arte e società di massa*, Einaudi, Torino.

Bertetto, P. (2014), *Microfilosofia del cinema*, Marsilio, Venezia.

Carroll, N. (1996), *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge.

Cavell, S. (1981), *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge. Tr. it. di E. Morreale (1999), *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino.

- Currie, G. (1995), *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Deleuze, G. (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris. Tr. it. di J.-P. Manganaro (1984) *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano.
- Deleuze, G. (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris. Tr. it. di L. Rampello (1989) *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano.
- Gaut, B. (2010), *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Livingston, P. (2009) *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*, Oxford University Press, Oxford.
- McGinn, C. (2005), *The Power of Movies: How Screen and Mind Interact*, Pantheon, New York.
- Montani, P. (2014), *Tecnologie della sensibilità. Estetica ed immaginazione interattiva*, Cortina, Milano.
- Mulvey, L. (1975), “*Visual pleasures and narrative cinema*”, *Screen*, Autumn 1975, pp. 6-18. Tr. it. a cura di M.T. Chialant, E. Rao (2000) in *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana*, Liguori, Napoli, pp. 299-307.
- Pignocchi, A. (2015) *Pourquoi aime-t-on un film ? Quand les sciences cognitives discutent des goûts et des couleurs*, Odile Jacob, Paris.
- Rancière, J. (2001), *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris. Tr. it. a cura di B. Besana (2006), *La favola cinematografica*, ETS, Pisa.
- Sinnerbrink, R. (2011), *New Philosophies of Film: Thinking Images*, Continuum, London.
- Terrone, E. (2014), *Filosofia del film*, Carocci, Roma.

Thomson-Jones, K. (2008), *Aesthetics and Film*, Continuum, London.

Wartenberg, T. E. (2007), *Thinking on Screen. Film as Philosophy*, Routledge, London-New York. Tr. it. di M. Pagliarini (2011), *Pensare sullo schermo. Cinema come filosofia*, a cura di R. Mordacci, Mimesis, Milano-Udine.

Wilson, G. M. (2011), *Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies*, Oxford, Oxford University Press.

---

**APhEx.it è un periodico elettronico, registrazione n° ISSN 2036-9972. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da [www.aphex.it](http://www.aphex.it)**

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di APhEx.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.aphex.it". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.aphex.it o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da [www.aphex.it](http://www.aphex.it) dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo ([redazione@aphex.it](mailto:redazione@aphex.it)), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

In caso di citazione su materiale cartaceo è possibile citare il materiale pubblicato su APhEx.it come una rivista cartacea, indicando il numero in cui è stato pubblicato l'articolo e l'anno di pubblicazione riportato anche nell'intestazione del pdf. Esempio: Autore, *Titolo*, <<[www.aphex.it](http://www.aphex.it)>>, 1 (2010).

---